

Promotor Prof. dr. Maximiliaan Martens
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

Decaan Prof. dr. Marc Boone
Rector Prof. dr. Anne De Paepe

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Katrien Lichtert

Beeld van de stad

**Representaties van stad en architectuur
in het oeuvre van Pieter Bruegel de Oude**

Volume 1: Tekst

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de kunstwetenschappen

2014

INHOUDSTAFEL

VOLUME 1

VOORWOORD

Hoofdstuk 1: Inleiding

1.1. Onderzoeksthema's en afbakening van de bronnen	1
1.1.1. Stadsrepresentaties.....	1
1.1.2. Pieter Bruegel.....	7
Bruegel en de uitbeelding van het stedelijke landschap in de Zuidelijke Nederlanden	7
Bruegels werk en leven: een <i>status quaestionis</i>	9
Bruegel in de literatuur: perceptie en tendensen.....	19
1.2. Vraagstelling, onderzoeksmethode en opbouw van het werk.....	27
1.2.1. Vraagstelling.....	27
1.2.2. Onderzoeksmethode: de beeldanalyse.....	28
1.2.3. Toelichting van de structuur van het proefschrift.....	33

Hoofdstuk 2: Bruegel, Van Mander en het landschap: over natuurimitatie, assemblage en *conterfeytselen naer t'leven*

2.1. Inleiding.....	37
2.2. Het landschap als Oudnederlands specialisme: een introductie.....	37
2.3. Bruegel als exponent van het Oudnederlandse landschap	40
2.4. Bruegel en de bronnen: Guicciardini, Lampsonius, Ortelius en Van Mander.....	43
2.5. Van Manders <i>Schilder-boeck</i>	49
2.5.1 'Van Het Landtschap'.....	56
2.5.2. Duiding van 'Het Landtschap'	61
2.5.3. 'Naer het leven'.....	63

2.5.4. Kunsthistorische traditie van architectuur en landschap ‘naer het leven gheconterfeyt’	71
2.5.5. Bruegel en de naar het leven-praktijk: hij ‘conterfeyte veel ghesichtkens naer het leven’	74

Hoofdstuk 3: Bruegels uitbeeldingen van stedelijk landschap in perspectief

3.1. Inleiding	87
3.2. De Antwerpse landschapsschilderkunst In het eerste derde van de zestiende eeuw en het ontstaan van het wereldlandschap	88
3.3. Rivier- en havensteden: kunsthistorische traditie	90
3.4. Rivier- en havengezichten in context: duiding van het motief	96
3.5. Rivier- en havengezichten in Bruegels oeuvre	99
3.5.1. Inleiding	99
3.5.2. Bruegel en de traditie van de Antwerpse landschapsschilderkunst en het wereldlandschap	99
3.5.3. Bruegels grote <i>Toren van Babel</i>	103
3.5.4. De reeks van <i>De zeilschepen</i>	110
3.5.5. Stadsgezichten met topografisch opzet	115
3.5.6. Voorstellingen van Jeruzalem: <i>De kruisdraging</i>	120

Hoofdstuk 4: Bruegels uitbeeldingen van stad en architectuur in het kielzog van zijn Italiëreis

4.1. Inleiding	131
4.2. De traditie van de Italiëreizen in de Nederlanden: <i>I Fiamminghi</i> en de reis naar het Zuiden.....	132
4.3. Bruegels Italiëreis: vroege landschappen en <i>vedute</i>	139
4.3.1. Op weg naar Italië.....	139
4.3.2. Bruegels route	141
4.3.3. Architectuur en stedelijk landschap als getuigen van de reis? Bruegels vroegste landschappen (ca. 1552 - ca. 1553)	145
4.3.4. De tocht door de Alpen	158

4.3.5. Koers naar het Zuiden	164
4.3.6. Bruegels verblijf in de Eeuwige Stad.....	174
4.4. Conclusie.....	182

Hoofdstuk 5: Kunstenaar, stad en stedelijke cultuur: Bruegels stadsrepresentaties gesitueerd in de contemporaine context

5.1. Inleiding	185
5.2. De stad <i>intra muros</i>	187
5.2.1. <i>De strijd tussen Vasten en Vastenavond</i>	187
5.2.2. <i>De spreekwoorden</i>	207
5.2.3. <i>De kinderspelen</i>	216
5.3. In de periferie: de stad vanaf de stadsrand	228
5.3.1. <i>De schaatsers voor de Sint-Jorispoort</i>	228
5.3.2. <i>De Sint-Maartenswijn</i>	244
5.4. Conclusie.....	253

Hoofdstuk 6: Conclusies

VOLUME 2

FIGURENLIJST

FIGUREN

BIBLIOGRAFIE

Voorwoord

Zoals het een voorwoord betaamt, maak ik graag gebruik van de gelegenheid om enkele mensen te bedanken die elk op zijn of haar manier en volgens zijn of haar kunnen hebben bijgedragen tot de totstandkoming van dit boek. Eerst en vooral wil ik mijn promotor Max Martens bedanken, alsook de co-promotoren van het project waarvan dit proefschrift het resultaat is, Marc Boone en Peter Stabel. Ook mijn projectpartner Jelle De Rock bedank ik voor de fijne samenwerking; met het neerleggen van onderhavig proefschrift is nu ook het 'Gentse luik' van ons onderzoeksproject eindelijk afgerond. Een bijzonder woord van dank richt ik aan Manfred Sellink. Bedankt voor de talrijke suggesties en opvolging die in belangrijke mate hebben bijgedragen tot het succesvol afronden van dit proefschrift. Ook bedankt voor het richting geven en motiveren op momenten dat het wat moeilijker was. Verder wil ik graag alle mensen uit mijn nabije omgeving bedanken; alle vrienden en vriendinnen uit Ternat, Brussel en Gent, aan elk van jullie die een steentje heeft bijgedragen op zijn of haar manier een welgemeende dankjewel. Ook mijn familie wil ik van harte bedanken voor de morele bijstand tijdens de afwerking van 'den boek'. Het laatste dankwoord richt ik graag tot Jan; bedankt voor je niet aflatende steun gedurende de voorbije zeven jaar, zowel op professioneel als persoonlijk vlak. Ik draag dit proefschrift met veel warmte op aan opa Lichtert die ondanks het feit dat hij zelf nooit de mogelijkheid heeft gehad om te studeren, steeds op het belang ervan hamerde. Ik ben er dan ook zeker van dat hij fier zou zijn op zijn oudste kleindochter.

Hoofdstuk 1 Inleiding

1.1 Onderzoeksthema's en afbakening van de bronnen

1.1.1 Stadsrepresentaties

De term stadsrepresentaties omvat het geheel aan mentale en fysieke beelden van de stad zoals deze zich doorheen de tijd in verschillende vormen manifesteerden. De meest tastbare voorstellingen vinden we terug in beeldende en literaire bronnen zoals stadskaarten- en plannen, geschilderde achtergrondlandschappen en stadsbeschrijvingen in kronieken en andere documenten. Deze zijn steeds een projectie van een geheel aan abstracte voorstellingen (het mentale beeld van de stad) dat een bepaald individu of een bepaalde groep zich eigen maakt. Het spreekt voor zich dat er binnen de stadsrepresentaties een grote verscheidenheid bestaat en dat men elke uitbeelding in haar specifieke ontstaans- en functioneringscontext moet bestuderen. Het huidige proefschrift focust op visuele voorstellingen van de stad in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de tweede helft van de zestiende eeuw. Deze passen in een lange kunsthistorische traditie; de oudste stadsporettren gaan ten minste terug tot de klassieke Oudheid.¹ In de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne periode is het beeld van de stad alomtegenwoordig in onze contreien: talrijke schilderijen, prenten, tekeningen, miniaturen, glasramen, wandtapijten, beeldhouwwerken en retabels verbeelden het stedelijk landschap. Van de zogenaamde doorkijkjes in het oeuvre van de Vlaamse primitieven over gedetailleerde achtergrondlandschappen in imperiale wandtapijten tot topografische stadsporettren, allen portretteren ze een of meerdere facetten van de stad.² Deze kunstwerken zijn een dankbare bron voor de studie van het contemporaine stedelijke leven.³ Bij een doorlichting van de kunsthistorische literatuur bleek snel dat de

¹ J. G. Links, *Townscape Painting and Drawing*, Londen 1972, p. 1-9.

² Daarnaast bestond er ook een rijke literaire traditie van stadsporettren in onze contreien, zie bijvoorbeeld: B. Ebels-Hoving, 'Nederlandse geschiedschrijving, 1350-1550. Een poging tot karakterisering', in: B. Ebels-Hoving et al. (eds.), *'Ghenoechlike ende lustige historiën'. Laatmiddeleeuwse geschiedschrijving in Nederland*, Hilversum 1987, p. 222 en verder; R. Stein, *Politiek en historiografie. Het ontstaansmilieu van Brabantse kronieken in de eerste helft van de 15^{de} eeuw* (*Miscellanea Neerlandica*, 10), Leuven 1994; A.-J. Bijsterveld et al. (eds.), *Cultuur in het laatmiddeleeuwse Noord-Brabant. Literatuur – Boekproductie – Historiografie*, 's-Hertogenbosch 1998; H. Leeflang, 'Dutch Landscape: The Urban View. Harlem and its Environs in Literature and Art, 15th-17th Century', *NKJ* 48 (1998), p. 53-115; A.-L. Van Bruaene, *De Gentse memorieboeken als spiegel van stedelijk historisch bewustzijn (14^{de} tot 16^{de} eeuw)* (*Verhandelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, 22), Gent 1998; J. Dumolyn, 'Une idéologie urbaine 'bricolée' en Flandre médiévale: les sept portes de Bruges dans le manuscrit Gruuthuse (début du 15^e siècle)', *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 88:4 (2010), p. 1039-1084.

³ Een aanzet voor een systematische studie van Oudnederlandse stadsbeelden werd gegeven door Peter Stabel, zie: P. Stabel, 'Social Reality and Artistic Image: The Urban Experience in the Late Medieval Low Countries. Some Introductory Remarks on the Occasion of a Colloquium', in: M. Carlier,

weinige studies zich vaak beperken tot een chronologisch-geografisch overzicht waarbij men het louter beschrijvende zelden overschrijdt.⁴ Tijdens de laatste decennia wint de studie van laatmiddeleeuwse en vroegmoderne stadsrepresentaties aan toenemend belang bij verschillende disciplines. Deze 'crossdisciplinaire' belangstelling resulteerde in enkele fundamentele contributies die essentieel waren voor het ontwikkelen van de eigen onderzoeksmethodiek. Verschillende individuele bijdragen en algemene theoretische tendensen vanuit de historische, sociaalgeografische, architectuur-theoretische en stedenbouwkundige onderzoekstradities waren bepalend voor de wijze waarop uitbeeldingen van de stad in dit proefschrift worden geanalyseerd en geïnterpreteerd.

We beschouwen stedelijke ruimte tegelijkertijd als een fysieke, sociale en symbolische constructie en deze drie dimensies verhouden zich op een dynamische wijze ten opzichte van elkaar. Een grondige analyse van stadsrepresentaties leidt idealiter tot een fundamenteel inzicht in deze drie niveaus waarop stedelijke ruimte zichzelf manifesteert. In de jaren 1970 publiceerde de neomarxistische socioloog en theoreticus Henri Lefebvre 'La Production de l'espace', een samenvatting van zijn bevindingen over de dialectische relatie tussen ruimte en kapitalistische processen.⁵ Deze bracht een grote verandering teweeg in de benadering van stedelijke ruimte en is tot op de dag van vandaag bepalend voor de wijze waarop men stadsgeschiedenis beoefent. In de traditionele historiografie werden laatmiddeleeuwse en

A. Greve en W. Prevenier (eds.), *Core and Periphery in Late Medieval Urban Society. Proceedings of the Colloquium in Ghent (22nd-23rd August 1996)*, Leuven 1997, p. 11-31. Zie ook: C. Bousquet-Labou rie, 'L'image de la ville dans les Grandes Chroniques de France: miroir du prince ou du pouvoir urbain?', in: N. Coulet, O. Goyotjeannin (eds.), *La ville au Moyen  ge*, 2 vols., Parijs 1998, vol. 2, p. 247-260; P. Ainsworth, 'The Image of the City in Peace and War in a Burgundian Manuscript of Jean Froissart's Chronicles', *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis* 78 (2000), p. 295-314; H. Wijsman, 'Images de la ville et urbanit  des images. Quelques r flexions sur la r pr sentation de l'espace urbain et la fonction des oeuvres d'art aux Pays-Bas bourguignons', in: E. Crouzet-Pavan, E. Lecuppre-Desjardin (eds.), *Villes de Flandre et d'Italie (XIIIe-XVIe si cle). Les enseignements d'une comparaison (SEUH, 12)*, Turnhout 2008, p. 247-258. De vakliteratuur over stadsrepresentaties in deze periode is exhaustief. Voor een uitgebreide bibliografie van het onderwerp in de Europese context, zie: K. Lichtert, J. Dumolyn en M.P.J. Martens, 'Images, Maps, Texts. Reading the Meanings of the Later Medieval and Early Modern City', in: *Idem, Portraits of the City: Representing Urban Space in Later Medieval and Early Modern Europe (SEUH, 31)*, Turnhout 2014, p. 1, noot 1.

⁴ Zie onder andere: A.J.J. Delen, *Iconographie van Antwerpen*, Antwerpen 1930; R. Fritz, *Das Stadt- und Strassenbild in der holl ndischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlijn 1932; J. De Jong, *Architectuur bij de Nederlandse schilders voor de hervorming*, Amsterdam 1934; P. Lavedan, *Repr sentations des villes dans l'art du moyen  ge*, Parijs 1954; Links 1972; C. Van Lakerveld, *Opkomst en bloei van het Noordnederlandse stadsgezicht in de zeventiende eeuw*, Landshoff 1977; *The Origins of the Italian Veduta* (Tent. cat. Department of Art, Brown University, Rhode Island) s. I. 1978; W.A. Liedtke, 'Pride in Perspective: The Dutch Townscape', *Connoisseur* 208 (1979), p. 264-273.

⁵ H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Parijs 1974. Lefebvre's werk werd pas met de Engelse vertaling in het begin van de jaren 1990 toegankelijk voor een groot deel van de Angelsaksische wereld, zie: H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford 1991. Voor Lefebvre's invloed op de studie van stedelijke ruimte, zie: E. Kofman, E. Lebas (eds.), *Writings on Cities. Henri Lefebvre*, Oxford 1996; P. Arnade, M.C. Howell, W. Simons, 'Fertile Spaces. The Productivity of Urban Space in Northern Europe', *Journal of Interdisciplinary History* 32 (2002), 515-548.

vroegmoderne steden vaak tot hun primaire economische functies herleid en werd stedelijke ruimte aldus gereduceerd tot een passief decor voor economische en sociale activiteiten van stedelijke elites en middenklassen.⁶ Onder invloed van Lefebvre concentreerde de aandacht voor stedelijke ruimte zich rond drie aspecten die zich constant in een dialectische relatie ten opzichte van elkaar bevinden. Hij onderscheidt: *l'espace perçu*: de gepercipieerde ruimte of ruimtelijke praktijken, refererend naar dagelijkse gebruiken zoals eten, werken slapen enzovoort; *l'espace conçu*: voorstellingen van stedelijke ruimte zoals architecturale plannen, kaarten of wetten die het gebruik van de ruimte organiseren en reguleren; en *l'espace vécu* of de geleefde ruimte, die onder meer omvat hoe mensen -meestal onbewust- reageren op ruimte en hoe men deze symbolisch voorstelt. Een van de belangrijkste verdiensten van Lefebvre is dat hij stedelijke ruimte dus niet als een neutraal decor beschouwde maar wel als een actieve, op zichzelf staande en productieve kracht. De stad omvat naast het onvermijdelijke materiële aspect dus ook inherente symbolische en ideologische dimensies.

De fysieke verschijningsvorm van steden wordt bepaald door de specifieke inplanting van architectuur in het landschap. De ruimtelijke opbouw en de karakteristieke invulling ervan verschilt van stad tot stad en de stadsbouw vervult een essentiële rol in de manifestatie van stedelijke identiteit(en); niets belichaamt de eigenheid van een stad meer dan haar architectuur.⁷ Haar fundamenteel maatschappelijke betekenis ontleent architectuur aan het feit dat ze een concrete, materiële neerslag is van een bepaalde samenleving op een bepaald moment. Architectuur werd ook bewust gebruikt als communicatiemiddel om stedelijke identiteit(en) te creëren en te propageren; de machtsverhoudingen tussen verschillende sociale groepen manifesteerden zich vaak expliciet in het stedelijke weefsel. Een vertrouwd Vlaams⁸ voorbeeld is de verticale wedijver tussen torens van belforten en kerkgebouwen die de strijd tussen de stedelijke en kerkelijke machten symboliseerde. De materiële dimensie van de stad is bijgevolg een betekenisdrager op verschillende niveaus.⁹ Door de studie van stedelijke architectuur kunnen we dus

⁶ Zie bijvoorbeeld: R.S. Lopez, 'The Crossroads within the Wall', in: O. Handlin, J. E. Burchard, *The Historian and the City*, Cambridge (Mass.) 1963, p. 27-43. Voor een kritische lezing van deze benadering, zie: M. Boone, H. Porfyriou, 'Markets, Squares, Streets: Urban Space, a Tool for Cultural Exchange', in: D. Calabi, S. Turk Christensen (eds.), *Cities as Cultural Exchange in Europe, 1400-1700*, Cambridge (Mass.) 2007, p. 227-253, in het bijzonder p. 227-229.

⁷ Zie bijvoorbeeld: A. Rossi, *The Architecture of the City*, Cambridge (Mass.) 1982; R. van Uytven, 'Architecturale vormen en stedelijke identiteit in de middeleeuwen', in: J.C. Dekker (ed.), *Sporen en spiegels, beschouwingen over geschiedenis en identiteit*, Tilburg 1995, p. 17-21.

⁸ Vlaams wordt in deze context gebruikt als *pars pro toto* voor de Zuidelijke Nederlanden en een deel van de Noordelijke Nederlanden.

⁹ Voor de semiotische benadering van het stedelijke landschap, zie: M. Gottdiener, A. Lagopoulos, *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotics*, New York 1986. Voor een algemene inleiding tot de semiotische methode in de kunstgeschiedenis, zie: M. Bal, B. Norman, 'Semiotics and

doordringen tot bepaalde denkbeelden en ideologieën van verschillende sociale groepen die de stedelijke maatschappij vormden.

Het ligt voor de hand dat de fysieke verschijningsvorm van een stad ook bepaalt hoe een stadsbewoner of -bezoeker deze stad percipieert en beleeft. In de jaren 1960 deed Kevin Lynch onderzoek naar de totstandkoming van dit mentale beeld, de zogenaamde *mental map* waarin het beeld van de fysieke omgeving verankerd ligt in de ruimtelijke herinnering van de stedelijke gebruiker.¹⁰ Lynch's centrale vraagstelling is de volgende: welke eigenschappen bepalen dat sommige stedelijke objecten gemakkelijker waarneembaar zijn en een duidelijk beeld achterlaten in het geheugen, terwijl andere objecten nauwelijks opvallen of snel uit de herinnering verdwijnen? Het gaat dus over de invloed van visueel waarneembare structurele eigenschappen op de vorming van het mentale beeld van de stad. Lynch onderscheidt drie hoofdcomponenten waaruit dit beeld is opgebouwd: identiteit, structuur en betekenis. Elk object beschikt vanzelfsprekend over een eigen identiteit die zich uit in de individuele eigenschappen; zogenaamde eigenschappen die 'in het oog springen' (bijvoorbeeld de kenmerken die iemand opsomt wanneer hem of haar gevraagd wordt te beschrijven wat hij / zij ziet wanneer die persoon zich op een plein bevindt). Structuur heeft te maken met de ruimtelijke relatie tussen de waarnemer en het object of met de relatie tussen verschillende objecten. De betekenis van een object heeft betrekking op de niet-fysische kenmerken die ofwel praktisch of emotioneel zijn. De opdeling van het stadsbeeld in drie componenten is een hulpmiddel om stadsvoorstellungen op een meer systematische manier te analyseren. Lynch legt veel nadruk op identiteit en structuur omdat hij zich in zijn studie concentreert op de leesbaarheid van de stad en zoekt naar de kenmerken van het collectieve stadsbeeld.¹¹ De auteur meent dat er voor elke stad een collectief beeld bestaat; individuele beelden bevatten namelijk een sterk gemeenschappelijke kern die bestaat uit het kennen van routes, gebieden, plaatsen of gebouwen en dus een consensus is over de karakteristieken van een stad. Verder introduceert Lynch de termen *legibility* en *imageability*. *Legibility* beschouwt hij als een visuele kwaliteit die wijst op de graad van gemakkelijke waarmee men het stadsbeeld leest. *Imageability* is een eigenschap van het object waardoor het een sterk beeld kan

Art History', *Art Bulletin* 73 (1991), p. 174-208. Zie ook: R. Hodge, G. Kress, *Social Semiotics*, Cambridge (Mass.) 1988.

¹⁰ K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Mass.) 1960. Een andere, minder bekende publicatie van Lynch die ook een essentiële bijdrage leverde aan de studie van de ruimtelijke waarneming is: *Idem*, *The View from the Road*, Cambridge (Mass.) 1964.

¹¹ Lynch's onderzoek vertrekt vanuit de opvatting dat de studie van bestaande stedelijke vormen en hun effect op stadsbewoners een fundamentele bijdrage is voor de toekomstige stedenbouwkundige ontwerpen. Hoewel hij dus uitgaat van de perceptie van het hedendaagse stedelijke weefsel, zijn Lynch's bevindingen evengoed toepasbaar op de structuur van laatmiddeleeuwse steden en hun representaties.

opwekken in de toeschouwers imaginatie. Tijdens de waarneming is er een wisselwerking tussen mens en ruimte waarin we drie stappen onderscheiden: opslaan van geheugeninformatie, projectie of betekenisgeving, en de vormgeving: het mentale beeld kan veranderen naar de werkelijkheid en de werkelijkheid kan naar het beeld toe veranderen. De structurele basis van mentale stadsbeelden wordt volgens Lynch gevormd door vijf elementen, de fundamentele dragers van het stadsbeeld: routes, grenzen of randen, gebieden of districten, knooppunten en herkenningstekens.¹² De vijf elementen worden verder opgedeeld in twee categorieën: plaats-elementen (gebieden of districten, knooppunten en herkenningstekens) en relatie-elementen (routes en grenzen of randen). Lynch's onderzoek heeft veel bijgedragen tot de kennis over de mentale voorstelling van de stad en de opdeling van dit beeld in componenten en categorieën verschaft een methodologisch kader voor de analyse van stadsrepresentaties in het huidige proefschrift. De systematische analyse van het mentale beeld impliceert dat we visuele voorstellingen van dat stadsbeeld op een gelijkaardige wijze kunnen ontleden. De perceptie van de stad staat ook centraal in het werk van Antoine Bailly.¹³ In navolging van Lynch meent hij dat elke stedelijke ruimte bestaat uit een aantal karakteristieke elementen en ontwikkelt hij een model van perceptiemechanismen rekening houdend met de variabelen die werkzaam zijn in dat proces. Het beeld van de stad is afhankelijk van verschillende referentiesystemen eigen aan het subject. Deze systemen kleuren of filteren de perceptie van het individu of de groep in kwestie.¹⁴ Bailly's perceptiemodel is van belang omdat hij de representatie van het landschap definieert als een *résidu* van het mentale beeld. De uitbeelding van stad in het kunstwerk wordt dan ook opgevat als een *résidu* of restbeeld en is dus in se een neerslag van het mentale stadsbeeld dat wordt gefilterd door de verschillende referentiesystemen.¹⁵ Een andere actieve factor bij de totstandkoming van het mentale stadsbeeld is 'l'imaginaire urbaine', een concept geïntroduceerd door Jacques Le Goff.¹⁶ Le Goff heeft het over een fundamentele dialectiek die de stedelijke ruimte aan het imaginaire stadsbeeld koppelt. *L'imaginaire*

¹² De oorspronkelijke benaming van deze begrippen is: 'paths', 'edges', 'districts', 'nodes', 'landmarks'.

¹³ A. Bailly, *La perception de l'espace urbain: les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche géographique*, 2 vols., Parijs 1980.

¹⁴ Als referentiesystemen onderscheidt Bailly: de individuele psychologie, aangeleerde culturele modellen (archetypes), socio-economische reflecties, professionele reflecties, communicatiecodes (sociale codes en taal), levenservaring, biologische oorsprong en de aard van de ontvangen informatie.

¹⁵ Het ligt voor de hand dat de kunstenaar niet de enige actor was in de bepaling van de stadsrepresentatie en dat we ook rekening moeten houden met de opdrachtgever of het beoogde publiek.

¹⁶ J. Le Goff, 'L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V-XV)', in: *Il paesaggio, a cura di Cesare de Seta* (Storia d'Italia 5), Turijn 1982, p. 4-43; J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval. Essais*, Parijs 1985.

urbaine omvat het geheel van voorstellingen, beelden en ideeën waardoor een individu, een groep of de hele stedelijke gemeenschap zich een eigen identiteit aanmeet. Deze identiteit komt tot uiting in twee verschillende dimensies: een eerste is materieel en reëel en omvat de eigenlijke structuur van de stad, de tweede is het mentale aspect zoals vervat in artistieke voorstellingen. Hiertoe behoren dus ook uitbeeldingen van de stad in kunst en literatuur.¹⁷ *L'imaginaire urbaine* bestaat uit een continue dialoog tussen beide realiteiten, tussen de reële stad en het beeld dat van die stad gevormd wordt. De beleefde realiteit van verschillende sociale groepen in de stad bestaat dus uit een wisselwerking tussen de perceptie van de reële stedelijke ruimte en het *imaginaire urbaine*. Het ligt voor de hand dat stadsrepresentaties geen objectieve reproducties zijn; zelfs al zijn ze waarheidsgetrouw opgevat, bevatten ze nog steeds een onvermijdelijke subjectiviteit die ontstaat door de tussenkomst van referentiesystemen eigen aan de maker. De inherent subjectieve aard van deze bronnen is meteen een van de interessantste troeven omdat deze filters ons informatie verschaffen over de eigenlijke context waarin het beeld functioneerde.

¹⁷ M. Boone, E. Lecuppre-Desjardin, 'Entre vision idéale et représentation du vécu. Nouveaux aperçus sur la conscience urbaine dans les Pays-bas à la fin du Moyen Age', in: P. Johanek (ed.), *Bild und Wahrnehmung der Stadt*, Wenen - Keulen - Weimar 2012, p. 79-97.

1.1.2 Pieter Bruegel

Bruegel en de uitbeelding van stedelijk landschap in de Zuidelijke Nederlanden

De titel van dit proefschrift is ontleend aan het oorspronkelijke onderzoeksproject 'Beeld van de stad'. Het project beoogde de studie van uitbeeldingen van stedelijk landschap en stedelijkheid in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de laatmiddeleeuwse en vroegmoderne periode. Het onderzoek werd gesplitst in twee onderdelen die elkaar chronologisch en geografisch aanvulden; daarbij richtte het eerste zich op het vijftiende-eeuwse graafschap Vlaanderen,¹⁸ en het tweede op de zestiende-eeuwse kunstproductie in het hertogdom Brabant. Het huidige proefschrift is het resultaat van het tweede luik. De zestiende-eeuwse kunstproductie wordt kenmerkt door een grote diversificatie: verschillende tendensen en stromingen bestonden naast elkaar en een groot aantal kunstenaars beoefende tegelijkertijd verschillende genres. Daarenboven leidden structurele veranderingen in het productieproces en de kunstmarkt tot een aanzienlijke toename en verspreiding van het aantal kunstwerken.¹⁹ Omwille van de omvang en het gediversifieerde karakter van het beschikbare bronnenmateriaal dienden we een representatieve selectie te maken en zo belandden we bij het werk van Pieter Bruegel de Oude. De keuze ligt voor de hand en is te verklaren vanuit het uitzonderlijke belang van Bruegels oeuvre; zowel als onontbeerlijke schakel in de ontwikkeling van de zestiende-eeuwse landschapsschilderkunst, -tekenkunst en prentkunst, als voor de ontwikkeling van verscheidene genres in een breder kunsthistorisch kader. Het staat buiten kijf dat Bruegel een sleutelfiguur is in de evolutie van de Oudnederlandse landschapskunst. Dit wordt overigens geïllustreerd in de titels van talrijke overzichts- en tentoonstellingscatalogi waarin zijn naam figureert als een chronologische vertrek- of eindpunt of wordt gebruikt als *pars pro toto* voor de zestiende-eeuwse beeldende kunst.²⁰ Bruegel startte zijn carrière als landschapskunstenaar en het landschap blijft een constante doorheen zijn relatief

¹⁸ J. De Rock, *Beeld van de stad. Picturale voorstellingen van stedelijkheid in de laatmiddeleeuwse Nederlanden* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Universiteit Antwerpen 2011).

¹⁹ Voor een overzicht van de zestiende-eeuwse kunstproductie in de Zuidelijke Nederlanden, zie: M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 13 vols., ed. N. Veronée-Verhaegen et al., Leiden – Brussel 1967-1976, vols. 9-13. Voor een samenvatting van de Antwerpen als opkomend kunstencentrum en de structurele veranderingen waarmee deze ontwikkeling gepaard ging, zie hoofdstuk 3, p. 88-90

²⁰ Zie bijvoorbeeld: M.J. Friedländer, *From Van Eyck to Bruegel*, Londen 1956; *De eeuw van Bruegel. De schilderkunst in België in de 16^{de} eeuw* (Tent. cat. KMSKB, Brussel 1963), Brussel 1963; J.O. Hand et al. (eds.), *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century* (Tent. cat. The National Gallery, Washington 1986-1987; Pierpont Morgan Library, New York 1987), New York 1986; F. Lammertse (ed.), *Van Eyck tot Bruegel. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen 1400-1550*, Gent 1994; M.W. Ainsworth, K. Christiansen (eds.), *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1998; T. Gerszi, *The New Ideal of Beauty in the Age of Pieter Bruegel. Sixteenth-century Netherlandish Drawings in the Museum of Fine Arts, Budapest* (Tent. cat. Szépművészeti Múzeum, Boedapest 2012), Boedapest 2012.

korte carrière.²¹ In het merendeel van zijn schilderijen, tekeningen en prenten vervult het een prominente rol en verscheidene van deze werken worden tot de hoogtepunten van de westerse landschapskunst gerekend.²² Ondanks de algemene interesse in Bruegel als landschapskunstenaar en het feit dat dit aspect uitgebreid aan bod komt in de vakliteratuur, richt men de aandacht steevast op de landelijke of rurale landschappen. Tot op heden bestond er geen enkele studie die Bruegels uitbeeldingen van stad en architectuur systematisch onderzocht.²³ In het relatief kleine oeuvre komen voorstellingen van de stad nochtans frequent voor; in meer dan zestig eigenhandige werken figureert een stadsgezicht, gaande van pietepouterige vergezichten aan de horizon over herkenbare en gedetailleerde stadspanorama's tot realistische architecturale decors van encyclopedische taferelen. Deze verscheidenheid maakt Bruegels werk uiterst geschikt voor het onderzoek naar stadsrepresentaties gezien ze een representatief beeld verschaffen van verscheidene typen die in het derde kwart van de zestiende eeuw gangbaar waren. Het feit dat Bruegel in verschillende media werkte, maakt het corpus overigens inhoudelijk nog interessanter omdat het de vorser tot bepaalde methodologische reflecties dwingt. Het bestuderen van stadsbeelden in tekeningen, schilderijen of prenten vereist immers een aangepaste benadering. Het getekende landschap kan zowel een schets naar het leven zijn die de kunstenaar spontaan ter plaatse maakte als een composiettekening gebaseerd op verscheidene schetsen die later diende als basis voor een geschilderd werk, of een afgewerkte compositie die werd voorgelegd aan de opdrachtgever. Een stadsbeeld in een geschilderde compositie impliceert sowieso een bepaalde doordachtheid en is -rekening houdend met de toen gangbare technieken en ateliergebruiken- zelden een spontane creatie. Stadsgezichten in prenten kunnen sterk verschillen maar wanneer ze slechts een onbeduidend aandeel in de compositie innemen, zijn het vaak gestandaardiseerde elementen die om louter compositorische redenen werden toegevoegd. Soms kan de inclusie van een

²¹ Voor een introductie van Bruegel als landschapskunstenaar, zie hoofdstuk 2, p. 40-42. Zie ook: M. Royalton-Kisch, 'Pieter Bruegel as a Draftsman: The Changing Image', in: N. Orenstein (ed.), *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints* (Tent. cat. The Metropolitan Museum of Art, New York 2001), New Haven – Londen 2001, p. 14-39, in het bijzonder p. 14-28; L. Silver, *Pieter Bruegel*, Londen – New York 2011, in het bijzonder p. 93-136.

²² Voor Bruegels plaats in de Oudnederlandse traditie van het landschap, zie hoofdstuk III.

²³ Sporadisch treffen we enkele passages in de vakliteratuur die de functie en betekenis van architectuur in Bruegels composities beschrijven. Zo beschouwt Snow het decor in *De kinderspelen* als een ingewikkeld gestructureerde syntaxis en wijst Meadow op de inhoudelijke functie die architectuur vervult in *De spreekwoorden*. Ook Kunzle bespreekt de symbolische functie van architectuur in *De spreekwoorden*. Zie: D. Kunzle, 'Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down', *AB* 59:2 (1977), p. 197-202; E. Snow, '“Meaning” in *Children's Games*: On the Limitations of the Iconographic Approach to Bruegel', *Representations* 2 (1983), p. 26-60. De structurele rol van het landschapsdecor en afzonderlijke architecturale elementen in Bruegels composities en de invloed ervan op het kijkproces van de toeschouwer werden opgemerkt door Kavalier, zie: E.M. Kavalier, *Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise* (Cambridge Studies in Netherlandish Visual Culture) Cambridge 1999, onder andere p. 148, 203.

vergezicht echter wel refereren naar de contemporaine context en het spreekt voor zich dat dit vanzelfsprekend geldt voor prenten met een topografisch opzet. We dienen dus steeds rekening te houden met de specifieke eigenschappen en de technische mogelijkheden eigen aan het medium in kwestie. Dit impliceert dat we de ontwikkelde onderzoeksmethode moeten aanpassen aan de kunsthistorische realiteit. De diversiteit en gelaagdheid die zo kenmerkend zijn voor Bruegels oeuvre maken het dus tot een uiterst geschikt en representatief corpus voor het onderzoek naar zestiende-eeuwse voorstellingen van de stad in de Zuidelijke Nederlanden.

Bruegels werk en leven: bronnen en *status quaestionis*

De figuur Bruegel intrigeert en inspireert mensen sinds jaar en dag, zowel liefhebbers als kenners. Zijn werk wordt generatie na generatie herontdekt en deze universele draagwijdte is enkel te vergelijken met de artistieke erfenis van andere giganten die een fundamentele plaats innemen in onze kunstgeschiedenis. Bruegels algemene bekendheid staat in schril contrast met het gebrek aan authentieke contemporaine bronnen die ons informeren over zijn leven. Deze schaarste in combinatie met het niet steeds even gemakkelijk te doorgronden oeuvre ligt aan de basis van de vele verschillende en bij momenten zelfs contrasterende interpretaties over zijn leven en werk. Het ligt voor de hand dat de huidige studie in de eerste plaats uitgaat van de het gekende oeuvre en de authentieke schriftelijke bronnen. Het corpus is relatief klein en omvat in totaal 178 werken.²⁴ Daaronder 65 eigenhandige tekeningen,²⁵ 41 schilderijen (zowel op paneel als op doek) en 72 prenten naar het ontwerp van Bruegel (waarvan 66 bij leven en zes postuum werden gepubliceerd). Hiervan uitgaand, wordt Bruegels artistieke ontwikkeling doorgaans als volgt getypeerd: hij startte zijn carrière als landschapskunstenaar en beperkte zich in die eerste jaren voornamelijk tot het medium van de tekenkunst. Vanaf ca. 1555 start de samenwerking met Hiëronymus Cock en ontwerpt Bruegel verschillende landschappen en allegorieën die in prent worden omgezet en nadien uitgegeven door Cock; en vanaf 1557 neemt hij aarzelend zijn eerste passen in de richting van

²⁴ M. Sellink, 'The Dating of Pieter Bruegel's Landscape Drawings Reconsidered and a New Discovery', *Master Drawings* 51:3 (2013), p. 291-322.

²⁵ Tot voor kort kenden we slechts 63 tekeningen van Bruegels hand; onlangs werden er twee bladen aan toegevoegd, namelijk *De verdoemden in hel*, een tekening in het Louvre die men lange tijd in de omgeving van Dirk Bouts situeerde en het recent door Manfred Sellink ontdekte *Boslandschap met riviervallei en reizigers*, in privaat bezit. Voor het Parijse blad (Musée du Louvre, inv. nr. 3025), zie: F. Winkler, 'Die Wiener Kreuztragung', *NKJ* 9 (1958), p. 83-108; H. Mielke, *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen (Pictura Nova. Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting, 2)*, Turnhout 1996, cat. nr. Probl. 4; M. Sellink, *Pieter Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Gent 2007, cat. nr. X12; M. IJssink, *Bosch en Bruegel: Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*, Nijmegen 2009; M. Sellink, *Review of Matthijs IJssink's Bosch en Bruegel*, *BM* 154:1307 (2012), p. 124-125; Sellink 2013, p. 292-293 en p. 310-316.

de schilderkunst, een medium dat steeds meer aan belang wint met een opvallende productietoename na 1560. Deze traditionele opvatting waarbij Bruegels artistieke persoonlijkheid zich gradueel ontplooit en *grosso modo* wordt ingedeeld per medium is voornamelijk gebaseerd op het werk van de grote Bruegelspecialisten en connoisseurs uit de vorige eeuw.²⁶ In een recente bijdrage van Manfred Sellink in *Master Drawings* stelt de auteur dit traditionele gezichtspunt kritisch in vraag en pleit hij -mijns inzicht terecht- voor een minder gefragmenteerde benadering van Bruegels werk waarbij men niet zozeer focust op deze zogenaamde graduele evolutie waarbij Bruegels voorkeur geleidelijk aan van het ene medium naar het andere verschuift.²⁷ Men moet steeds in gedachten houden -dit blijkt overigens ook ontegensprekelijk uit de onderzoeksresultaten die in het huidige proefschrift worden voorgelegd- dat veel materiaal de tand des tijd niet heeft overleefd.²⁸ Het huidig gekende oeuvre biedt dus niet noodzakelijk een accuraat beeld van Bruegels artistieke ontwikkeling. Hetzelfde geldt voor de stilistische en technische aspecten; men moet er zich van bewust zijn dat de kunstenaar gelijktijdig verschillende *modi* naast elkaar gebruikte en dat wat men vaak als een kenmerkende, persoonlijke stijl beschouwt, niet noodzakelijk een vast omlijnd en eenzijdig concept is.²⁹ Het ligt voor de hand dat de keuze voor een bepaald medium onvermijdelijk een aan dat medium aangepaste werkwijze vereist en dat dit ook een zekere stilistische modificatie impliceert. Ook binnen een bepaald medium kan een kunstenaar verschillende stijlen aanwenden; dit komt bijvoorbeeld naar voren in Bruegels getekende werk waarbij we duidelijk verschillende *modi* onderscheiden.³⁰ Een correcte interpretatie van Bruegels werk vereist vanzelfsprekend een grondige kennis van de culturele en sociale context waarin het tot stand kwam. Een fundamenteel inzicht in contemporaine culturele en sociale praktijken is niet enkel essentieel maar tegelijkertijd noodzakelijk om te begrijpen hoe het werk werd geconcipieerd, geconsumeerd en gepercipieerd en bijgevolg hoe wij

²⁶ Voor een dergelijke benadering van Bruegel als specialist van tekeningen, prenten en schilderijen, zie bijvoorbeeld: R. Van Bastelaer, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Brussel 1908; R. Van Bastelaer, G. Hulin de Loo, *Peter Bruegel l'Ancien: son oeuvre et son temps. Étude historique suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé*, Brussel 1907; F. Grossmann, *Bruegel the Paintings: Complete Edition*, Londen 1955; L. Münz, *Bruegel, The Drawings. Complete Edition*, Londen 1961; L. Lebeer, *Beredeneerde catalogus van de prenten van Pieter Bruegel de Oude* (Tent. cat. Prentenkabinet, KBR 1969), Brussel 1969; F. Anzelewsky et al., *Pieter Bruegel d.Ä. als Zeichner: Herkunft und Nachfolge* (Tent. cat. Kupferstichkabinett, Staatlichen Museen zu Berlin), Berlijn 1975; Mielke 1996. Mielke formuleerde als eerste expliciet deze graduele ontwikkeling waarbij Bruegel zich eerst concentreerde op getekende landschappen en na zijn terugkomst in Antwerpen prentontwerpen leverde voor Cock om nadien over te stappen op geschilderd werk.

²⁷ Sellink 2013.

²⁸ Dit geldt in de eerste plaats voor het getekende werk.

²⁹ Zie bijvoorbeeld: E. Gombrich, 'Introduction: Psychology and the Riddle of Style', in: *Idem, Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londen 1977, p. 3-25; S. Alpers, 'Style Is What You Make It: The Visual Arts Once Again', in: B. Lang (ed.), *Concept of Style: Revised and Expanded Edition*, Ithaca (N.J.) 1987 p. 137-161.

³⁰ Sellink 2013, in het bijzonder p. 299-303.

het als hedendaagse toeschouwer het best kunnen interpreteren. In recentere studies ligt de nadruk steeds meer op een dergelijke holistische visie waarbij men zich niet beperkt tot een specifiek aspect van het oeuvre zoals het getekende, geschilderde of gedrukte werk.³¹ Naast deze media-overschrijdende benadering is er tegenwoordig ook meer aandacht voor een interdisciplinaire aanpak waarbij de verschillende kunstwetenschappelijke specialismen zoals het stilistische, iconografische en natuurwetenschappelijke onderzoek gecombineerd worden.³² Een dergelijke visie is fundamenteel om een rijkgeschakeerd en complex oeuvre als dat van Bruegel te doorgronden.

Een van de primaire pijlers van het Bruegelonderzoek is een grondige kennis van de weinige schriftelijke bronnen die ons informeren over Bruegels leven. Tot voor kort kenden we slechts vijf authentieke archivalische documenten die tijdens zijn leven werden opgesteld. Recent werd daar een belangrijke ontdekking aan toegevoegd: de vermelding van zijn verloving met Mayken Coecke in de huwelijksregisters van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Daarnaast wordt hij ook vermeld in de geschriften van Guicciardini (1567) en Vasari (1568). Een processtuk uit 1608 stelt dat Bruegel in de periode september 1550-oktober 1551 werkte aan een altaarstuk in opdracht van de Mechelse handschoenmakersgilde. Het document vermeldt dat de gilde het retabel bestelde bij kunsthandelaar Claude Dorisy en dat Bruegel samenwerkte met Pieter Balten. Uit de beschrijving blijkt dat Baltens artistieke merites op dat moment duidelijk hoger werden ingeschat gezien hij verantwoordelijk was voor de binnenste verfpartijen en Bruegel de grisailles op de buitenluiken verzorgde.³³ Het vroegste archivalische document opgesteld tijdens Bruegels leven omvat zijn inschrijving als vrijmeester in de Antwerpse Sint-Lucasgilde in 1551: "A° 1551. In 't jaer Ons Heeren doen men screef xv^c ende een en vijftich doen waeren Dekens ende Rhegeerders van S.Lucasgulde, Gommaer van Eerenbroeck [ende] Kerstiaen van den Queeckborne, ende hier nae volghen haer vrijmeesters die zy ontvangen hebben in 't jaer voorscreven: [volgen de namen van tweeëntwintig vrijmeesters, waaronder twaalf schilders, onder meer] Peeter Brueghels,

³¹ Zie bijvoorbeeld: W.S. Gibson, *Bruegel*, Londen 1977; R.H. Marijnissen, *Pieter Bruegel. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1988; Kavaler 1999; Sellink 2007; Silver 2011.

³² Zie bijvoorbeeld: Silver 2011.

³³ Mechelen, Stadsarchief, DD S, nr. 32, fol. 64. Het document werd eerst gepubliceerd door Monballieu, zie: A. Monballieu, 'P. Bruegel en het altaar van de Mechelse handschoenmakers (1551)', *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen* 68 (1964), p. 92-110, in het bijzonder p. 109-110. Zie ook: Marijnissen 1988, p. 11-12. Voor de relatie tussen Bruegel en Balten, zie ook hoofdstuk 5 van dit proefschrift, p. 249, noot 1027.

schilder...”.³⁴ In een brief, gedateerd zestien juni 1561, vraagt de uit Bologna afkomstige dokter Scipio Fabius aan Abraham Ortelius om nieuws over “Martinus Vulpes” (Maarten de Vos) en zijn goede vriend, de uitmuntende schilder “Petrus Bruochl”.³⁵ In een latere brief van Fabius aan Ortelius, gedateerd veertien april 1565, vraagt de Italiaanse dokter om “Petrus Brouchel” te groeten.³⁶ Een document van 1563 informeert ons over Bruegels huwelijk met Mayken Coecke, dochter van zijn leermeester Pieter Coecke van Aelst in 1563 in de Brusselse Kapellekerk. Het opschrift in het register luidt als volgt: “Peeter brügel Mayken cocks soluit”.³⁷ Door dit opschrift weten we dat Bruegel in 1563 in Brussel woonde en dit tot aan zijn dood in 1569.³⁸ De precieze datum waarop de kunstenaar van Antwerpen naar de hoofdstad verhuisde, was lang onduidelijk en werd doorgaans ergens tussen 1561 en 1563 gesitueerd.³⁹ Een recente ontdekking door Jean Bastiaensen in het Antwerpse stadsarchief getuigt echter over Breugels ondertrouw of verloving met Mayken Coecke in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen in 1563. Het fragment bevat welgeteld vijf woorden:

³⁴ Ph. Rombouts, Th. Van Lierus, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde onder zinspreuk 'wt ionsten versaemt' afgeschreven en bewerkt door Ph. Rombouts en Th. Van Lierus*, 2 vols., Antwerpen – 's Gravenhage 1864-1876 (heruitgave Amsterdam 1961), vol. 1, p. 174-175; J. Briels, ‘De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constcamer, *JKMSKA* (1980), p. 207, noot 3; Marijnissen 1988, p. 12.

³⁵ A.E. Popham, ‘Abraham Ortelius and Pieter Bruegel’, *BM* 59 (1931), p. 188. Voor de briefwisseling tussen Scipio en Ortelius in verband met Bruegels reis naar Italië, zie: hoofdstuk 4, p. 139.

³⁶ Popham 1931.

³⁷ Brussel, Stadsarchief, Kapellekerk, huwelijksregister, fol. 5. Het laatste woord werd door verschillende auteurs gelezen als “solmt”, een lezing die volgens Menzel fout is en niet als een afkorting van “solemniter” mag gelezen worden. Hij leest “soluit” als “solvit” in de betekenis van “betaald” en wordt hierin onder andere door Marijnissen gevolgd. Zie: G.W. Menzel, *Pieter Bruegel der Ältere*, Leipzig 1966, p. 66; Marijnissen 1988, p. 12.

³⁸ Bruegels sterfjaar is gekend omwille van zijn grafscript dat in 1676 vernieuwd werd door David Teniers III en vermeldt: “Obiit ille anno MDLXIX”. Deze gedenksteen bevindt zich nog steeds in de derde rechter zijkapel van de Kapellekerk. Het opschrift luidt: PETRO BRUEGELIO / EXACTISSIMAE INDUSTRIAE / ARTIS VENUSTISSIMAE / PICTORI / QUEM IPSA RERUM PARENS NATURA LAUDET / PERITISSIMI ARTIFICES SUSPICIUNT / AEMULI FRUSTRA IMITANTUR. ITEM[QUE] MARIAE COUCKE EJUS CONJUGI / JOANNES BRUEGELIUS PARENTIBUS OPTIMIS / PIO AFFECTU POSUIT. OBIIT ILLE ANNO MDLXIX / HAEC MDLXXVII / DAVID TENIERS JUN. EX HAEREDIBUS RENOVAVIT A° MDCLXXVI. Voor een interpretatie van het opschrift, zie: Marijnissen 1988, p. 12. Wauters vermeldt als sterfdatum 5 september 1569 maar citeert geen bron. Onclinx meent dat Wauters zich baseerde op een Bruegelbiografie uit de jaren 1770-1780 die verwijst naar het dodenregister van de Kapellekerk. Marlier vermeldt 13 december 1569 als sterfdatum, tevens zonder referentie. Zie: A.-J. Wauters, ‘La famille Brueghel’, *Annales de la Société d’Archéologie de Bruxelles* 1 (1887-1888), p. 7-79; G. Onclinx, ‘Note sur une biographie manuscrite (XVIIIe s.) de Pierre Bruegel l’Ancien mentionnant son décès et son inhumation’, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire* 63:4 (1985), p. 726-730; G. Marlier, J. Folie, *Pierre Brueghel le Jeune. Edition posthume mise au point par J. Folie*, Brussel 1969, p. 4.

³⁹ In de vakliteratuur situeert men Bruegels verhuis naar Brussel ten vroegste in 1561 en ten laatste in 1563. Doorgaans wordt het schilderij de *Twee aapjes* met het gezicht op Antwerpen beschouwd als een *terminus post quem* voor Bruegels vertrek van Antwerpen. Voor de verschillende meningen omtrent de verhuis naar Brussel, zie onder meer: Van Bastelaer, Hulin de Loo 1907, p. 113; Marijnissen 1988, p. 15; Sellink 2007, p. 30.

Peeter Brueghel

Mayken Coeck *Bruxellen(sis)*⁴⁰

Bastiaensens ontdekking is van groot belang omwille van de datering van de ondertrouw; de verloving vond namelijk plaats op de zevende zondag na Trinitatis (Drievuldigheidsdag).⁴¹ In 1563 viel het feest van de Heilige Drievuldigheid op zes juni. Dus de zevende zondag erna, 25 juli 1563, is de verlovingsdatum van Pieter Bruegel en Mayken Coecke. Volgens Bastiaensen trouwde van de negen koppels waarvan de kapittelheer op 25 juli 1563 de verloving afkondigde, één koppel eind juli en zes in augustus. Bij de overige twee koppels, waaronder Bruegel en zijn verloofde, werd het huwelijk op een andere plaats voltrokken.⁴² Wellicht trok het koppel dus eind juli of in de loop van augustus naar Brussel waar ze zich vestigden in de Kapellewijk.⁴³ Daarnaast verschaft de verlovingsakte ook informatie over Bruegels verblijfplaats; hoewel de meeste auteurs er vanuit gaan dat Bruegel na zijn Italiëreis terugkeerde naar Antwerpen, is nu pas het bewijs geleverd dat Bruegel effectief in Antwerpen woonde na zijn terugkomst uit Italië. Wanneer een van de twee verloofden in een andere parochie woonde, noteerde de geestelijke namelijk achter diens familienaam de naam van de Antwerpse parochiekerk of van de andere gemeente. De toevoeging 'Bruxellen(sis) achter Mayken Coecke slaat duidelijk op haar alleen en impliceert dat Bruegel in die periode woonachtig was in Antwerpen en meer bepaald in de Onze-Lieve-Vrouweparochie.⁴⁴

Een volgend archivalisch document is gedateerd 21 februari 1566. Daarin staat dat Nicolas Jongelinck zijn verzameling schilderijen in pand geeft aan de stad Antwerpen voor accijnzen en andere rechten die een zekere Daniel de Bruyne aan de stad verschuldigd is.⁴⁵ Jongelinck bezat op dat moment maar liefst zestien werken van Bruegel: "Nicolas Jongelinck verclaerde dat alsoo hy hem op den zevenden dach van September anno 1563 borge geconstitueert heeft aen dese stadt voor Daniel de

⁴⁰ Bruegels verloving, Stadsarchief Antwerpen, PR 191, fol. 317. Zie: J. Bastiaensen, 'De verloving van Pieter Bruegel de Oude. Nieuw licht op de Antwerpse verankering', *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen. Kunst- en Erfgoedtijdschrift* 51:1 (2013), p. 26-27.

⁴¹ Trinitatis of het Hoogfeest van de Heilige Drievuldigheid of Drie-eenheid valt op de eerste zondag na Pinksteren, de 49^{ste} dag na Pasen.

⁴² Bastiaensen 2013, p. 27.

⁴³ Bruegel woonde vermoedelijk in het zogenaamde 'Bruegelhuis', gelegen in de Hoogstraat 132, 1000 Brussel. Het pand is tegenwoordig eigendom van de KMSKB en opent in 2017 als onderdeel van een Bruegelparcours. Men zal er allerhande objecten tentoonstellen die de leefwereld van Bruegel evoceren.

⁴⁴ Bastiaensen 2013. Cocks uitgeverij *In de Vier Winden* lag ook in deze parochie, nabij de nieuwe beurs op de hoek van de Katelijnevest en de Lange Nieuwstraat. Zie: J. Van Grieken et al., *Hieronymus Cock. De renaissance in prent* (Tent. cat. Museum M, Leuven en Institut Néerlandais, Parijs 2013), Antwerpen 2013, p. 76. Voor de lokalisatie van het pand op de kaart van Bononiensis, zie *Idem*, p. 12-13, afb. 2.

⁴⁵ Nieuwe stijl, het document is gedateerd elf februari 1565.

Bruyne voor het voldoen van den Collectatien dije hy gehadt heeft... ende der Stadt opteleggen ende te betalen totter voorseide somme toe van Sesthien duysent Carolus guldenen eens, daer voer verbindende alle alsulcken schilderyen als hij heeft nu ter tijt staende in zijnen huuse geleghen ter Beken, te wetene thien stucken vande historie van hercules,...Sesthien stucken van Bruegel sulx de welcke is den Thoren van Babilonyen, Eenen Cruysdragere, de Tweelff maenden, Ende voorts alle dander hoedanich dye zijn ende voerdane hem selven ende alle zijne goeden quaecumque et ubicumque Mede compareerde Daniel de Bruyne ende heeft beloeft opt vonnisse etc. binnen de sesse weken naestcommende der stadt gereet op te leggen ende te betalen de somme van ses duysent Carolus guldenen eens, tot twintich stuvers den gulden...A° 1565, XXI. Februarij.”⁴⁶

Dit archiefstuk is essentieel omdat het een van de weinige documenten is dat ons een inzicht verschaft in Bruegels cliënteel. Nicolas Jonghelinck (1517-ca. 1570) was een rijke Antwerpse handelaar die in 1561 zestien schilderijen van Bruegel bezat waaronder dus een *Toren van Babel*, een *Kruisdraging* en de reeks van *De maanden*. Deze hingen samen met werken van Frans Floris en Albrecht Dürer in zijn *villa suburbana* het Hof te Beke.⁴⁷ Naast een belangrijk handelaar was Nicolas tevens ontvanger van de maritieme taksen in de provincie Zeeland. Hij was ook de broer van Jacques Jonghelinck (1530-1606), een bekend beeldhouwer en medailleur die Bruegel mogelijk vergezelde tijdens zijn Italiëreis.⁴⁸

Een van de mecenasen van Nicolas' broer was Antoine Perrenot de Granvelle, die naast werk van Jacques Jongelinck ook schilderijen van Bruegel bezat.⁴⁹ Granvelle

⁴⁶ Antwerpen, Stadsarchief, stadsprotocollen 1563-1570, VIII, 1711, nr. 1551. Zie: J. Denucé, *Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, 2 vols., Antwerpen 1931-1932, vol. 2 *De Konstkamers van Antwerpen in de 16^{de} en 17^{de} Eeuwen. Inventarissen van kunstverzamelingen*, p. 5; Marijnissen 1988, p. 12.

⁴⁷ Jongelinck bezat 22 werken van Floris en één van Dürer. Buchanan suggereerde eerst dat de reeks van *De maanden* mogelijk in Jongelincks eetruimte hing. Deze these werd verder uitgewerkt door Goldstein, zie: I. Buchanan, 'The Collection of Niclaes Jongelinck: II The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder (Documents for the History of Collecting: 10), *BM* 132 (1990), p. 541-550; C. Goldstein, 'Artifacts of Domestic Life. Bruegel's Paintings in the Flemish Home', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek: Wooncultuur in de Nederlanden 1500-1800* (2001), p. 173-193, in het bijzonder p. 184-185. Voor de populariteit van suburbane villa's in Antwerpen het algemeen, zie ook: J. Muylle, 'Het genot van de *locus amoenus*. De *villa rustica* rondom Antwerpen en het topografische landschap circa 1545-1585', *Stadsgeschiedenis* 4:2 (2009), p. 115-134, in het bijzonder p. 122.

⁴⁸ Voor Bruegels Italiëreis en Jacques Jongelinck als mogelijke reisgezel van Bruegel, zie: hoofdstuk 4, p. 139. Voor Jacques Jongelinck in het bijzonder, zie: I. Buchanan, 'The Collection of Niclaes Jongelinck: I: Bacchus and the Planets by Jacques Jongelinck', *BM* 132 (1990), p. 102-113; L. Smolderen, *Jacques Jonghelinck. Sculpteur, médailleur et graveur des sceaux (1530-1606)*, Louvain-la-Neuve 1996.

⁴⁹ Voor Granvelles rol als mecenas van de kunsten zie: A.-J. Wauters, 'Pierre Bruegel et Cardinal Granvelle', *Académie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Lettres et de Sciences morales et politiques de la Classe des Beaux-Arts* (1914), p. 87-90; M. Piquard, 'Le cardinal Granvelle, les artistes et les écrivains d'après les documents de Besançon', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 17 (1947-1948), p. 133-147.

was kardinaal-aartsbisschop van Mechelen en een belangrijk staatsman onder keizer Karel V en Filips II. Als adviseur van deze laatste droeg hij in grote mate bij tot de verscherping van de conflicten in de Nederlanden aan de vooravond van De Opstand.⁵⁰ Op 9 december 1572, na de plundering van Mechelen door de Spanjaarden, ontvangt Granvelle een brief van zijn vertrouwensman, vicaris-generaal Morillon waarin deze hem waarschuwt: “il ne faut plus que vous estimiez recouvrer des pièces de Bruegel, sinon fort chèrement: car elles sont plus requises depuis son trespas que par avant, et s’estiment 50, 100 et 200 escus, qu’est charge de conscience.”⁵¹ Morillons brief aan Granvelle getuigt van de toenemende populariteit van Bruegels schilderijen net na zijn overlijden, wat overigens gepaard ging met een forse prijsstijging.⁵² We weten met zekerheid dat Granvelle in het bezit was van tenminste één schilderij van Bruegel, een *Vlucht naar Egypte*, waarschijnlijk het paneeltje dat vandaag in the Courtauld Gallery, Londen hangt.⁵³ Ook andere archiefdocumenten getuigen van de populariteit van Bruegels werken bij de toenmalige economische en politieke stedelijke elite. Uit een inventaris gedateerd vijftien september 1572 wordt duidelijk dat Jean Noiroot, voormalig muntmeester van Antwerpen, vijftig schilderijen bezat waaronder vijf Bruegels: vier boerentaferelen en een voorstelling van de winter op doek.⁵⁴ Noiroot was bankroet verklaard waardoor

⁵⁰ Zie bijvoorbeeld: M.J. Rodríguez-Salgado, ‘King, Bishop, Pawn? Philip II and Granvelle in the 1550s and 1560s’, in: K. de Jonge, G. Janssens (eds.), *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas. Liber doctori Mauricio Van Durme dedicatus*, Leuven 2000. Voor Granvelles rol in De Opstand, zie: G. Janssens, ‘Cardinal Granvelle and the Revolt in the Netherlands. The Evolution of his Thoughts on a Desirable Political Approach to the Problem 1567-1578’, in: *Ibidem*, p. 135-150.

⁵¹ C. Piot, *Correspondance du Cardinal Granvelle 1563-1583*, Brussel 1884, p. 524. Vrij vertaald: “U hoeft er niet meer op te rekenen de hand te kunnen leggen op werken van Bruegel, tenzij tegen een heel hoge prijs, want ze zijn nu nog meer in trek dan voor zijn heengaan en worden getaxeerd op 50, 100 en 200 *écus*, wat het geweten toch bezwaart.”

⁵² Deze ‘Bruegelmanie’ bereikte enkele decennia na Bruegels dood een waar hoogtepunt. De schenking van de reeks *De maanden* aan aartshertog Ernst van Oostenrijk door het Antwerpse stadsbestuur tijdens zijn Blijde Intrede in 1594 is in dit opzicht kenschetsend omdat er een duidelijke verschuiving is wat betreft het sociale profiel van Bruegelcollectieuren. De toenemende interesse in adellijke middens veroorzaakte een prijsstijging waardoor de stedelijke elite, het oorspronkelijke cliënteel waarvoor de kunstenaar werkte, zich Bruegels schilderijen niet langer kon veroorloven. Zo belandde een groot deel van het geschilderde oeuvre later in adellijke en koninklijke collecties. Aartshertog Ernst was de oudere broer van keizer Rudolf II, wiens verzameling samen met die van aartshertog Leopold Wilhelm aan de basis ligt van de collectie schilderijen in het Kunsthistorisches Museum te Wenen.

⁵³ Zie: A. Castan, *Monographie du Palais Granvelle à Bésançon*, Parijs 1867, p. 36-37; D. Allart, ‘Heeft Pieter Brueghel de Jonge de schilderijen van zijn vader kunnen bestuderen? Methodologische en kritische beschouwingen’, in: P van den Brink (ed.), *De Firma Brueghel* (Tent. cat. Bonnefantenmuseum, Maastricht - KMSKB, Brussel 2001-2002), Brussel – Amsterdam 2001, p. 47-57, in het bijzonder p. 49, doc. 9.

⁵⁴ L. Smolderen, ‘Tableaux de Jérôme Bosch, de Pieter Bruegel l’Ancien et de Frans Floris dispersés en vente publique à la Monnaie d’Anvers en 1572’, *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’art* 64 (1995), p. 33-41. Voor Noiroot als muntmeester, zie: C.E. Goldstein, *Keeping Up Appearances: The Social Significance of Domestic Decoration in Antwerp* (Onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Columbia University 2003), p. 221-231.

men zijn inboedel openbaar verkocht.⁵⁵ Het bijzondere aan Noirot's boedelinventaris is dat hij bij een aanzienlijk deel van de schilderijen vermeldde wie de kunstenaar was, wat doorgaans niet gebruikelijk was. Uitzonderlijk is dat ook wordt beschreven waar de schilderijen zich precies bevonden; drie van de boerentaferelen en het winterlandschap hingen in 'd'achter eetkamerken', de kleine eetkamer die zich achterin het huis bevond, naast onder meer een familieportret en een schilderij van de Maagd Maria.⁵⁶ Het vijfde schilderij, een *Boerenbruiloft*, hing in een kamer boven.⁵⁷ Noirot behoorde net als Jongelinck tot de Antwerpse mercantiele elite. Een ander prominent figuur uit het Antwerpse milieu waarvan we met zekerheid weten dat hij werk van Bruegel bezat, was Abraham Ortelius. Zoals blijkt uit het epitaaf dat hij voor de kunstenaar opstelde, koesterde hij een grote bewondering voor hem.⁵⁸ Wellicht onderhielden de mannen een nauwe band, getuige ook de briefwisseling met Scipio Fabius waarin deze tot twee maal toe vraagt om Bruegel te groeten. Ortelius was in het bezit van *De dood van Onze-Lieve-Vrouw*, een paneel dat Bruegel naar alle waarschijnlijkheid in zijn opdracht rond 1564 vervaardigde. We weten in elk geval dat de geograaf in het bezit was van het schilderij en dat hij de compositie in 1574 liet graveren door Filips Galle.⁵⁹ Ortelius liet de prent vervaardigen om een afdruk aan zijn vrienden te schenken.⁶⁰ Naast voorgenoemde documenten die tijdens en kort na Bruegels leven werden opgemaakt, verschaft ook Van Manders levensbeschrijving aanvullende informatie over Bruegels cliënteel. De auteur heeft het over een opdracht van het Brusselse stadsbestuur in de context van de aanleg van het kanaal van Willebroek, de waterweg die Brussel vandaag nog steeds met Antwerpen verbindt: "De Heeren van Brussel hadden hem een weynigh voor zyn doot aenbestedt te maken eenighe stucken van het delven van de Brusselsche vaert nae Antwerpen / dan is door zyn sterven achter weghe bleven." Hoewel we uit Van Manders passage kunnen afleiden dat Bruegel de bestelling van het Brusselse stadsbestuur kort voor zijn dood kreeg en deze door zijn vroegtijdig

⁵⁵ Een verzameling van dergelijke omvang was niet zo uitzonderlijk in het toenmalige Antwerpen; uit een studie van 291 zestiende-eeuwse Antwerpse boedelinventarissen blijkt dat vijftientig ervan meer dan dertig schilderijen bevatten. Zie: G. Stappaerts, *Bijdrage tot de studie van schilderijen in privé-bezit te Antwerpen in de zestiende eeuw* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling, VUB 1987-1988).

⁵⁶ Goldstein 2001, p. 173-193, in het bijzonder: p. 180, 192 noot 32; Goldstein 2003, p. 263, noot 133. De plaats van Bruegels werken in zestiende-eeuwse woningen en de functie ervan in de eet- en conversatiecultuur komt uitgebreid aan bod in het recente boek van Claudia Goldstein: *Pieter Bruegel and the Culture of the Early Modern Dinner Party*, Burlington 2013.

⁵⁷ Goldstein 2001, p. 180.

⁵⁸ Zie hoofdstuk 2, p. 44-49.

⁵⁹ *De dood van Onze-Lieve-Vrouw*, olieverf op paneel, ca. 1564, Banbury, Upton House, National Trust. Het werk is een van de weinige grisailles die gekend zijn van Bruegel.

⁶⁰ Onder andere Coornhert ontving een exemplaar. Zie: J. Muyllé, 'Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk', in: M. Smeyers (ed.), *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Leuven 1981, p. 319-377, in het bijzonder p. 329; Marijnissen 1988, p. 236-237.

overlijden dus niet kon uitvoeren, is het best mogelijk dat de opdracht reeds enkele jaren voordien werd uitgevaardigd. Verscheidene auteurs suggereerden reeds dat Bruegels verhuis naar Brussel werd beïnvloed door de talrijke aanwezigheid van potentiële opdrachtgevers in de hoofdstad in die periode.⁶¹ De aanwezigheid van het hof was een belangrijke stimulans voor het kunstmecenaat en dit gunstige klimaat was voor vele kunstenaars een reden om zich aldaar te vestigen. Het is dus best mogelijk dat het stadsbestuur de bestelling in de vroege jaren 1560 plaatste en dat dit voor Bruegel een van de redenen was om naar Brussel te verhuizen. De aanleg van de Bruesselsche Schipvaart of Willebroekse Vaart startte immers al in 1550 en werd afgerond in 1561.

Samenvattend was Bruegel dus werkzaam voor een expliciet stedelijk cliënteel waarvan enkele personen tot de heersende economische (zoals bijvoorbeeld Jongelinck), religieus-politieke (Granvelle) en intellectuele elite (Ortelius) behoorden. Hoewel deze bronnen enkel betrekking hebben op het geschilderde oeuvre is deze stedelijke context ook van toepassing voor het gedrukte werk. Hierbij wordt deze stedelijke publiekscontext wel uitgebreid naar lagere sociale klassen omdat prenten door hun relatief lage kostprijs voor een veel groter publiek toegankelijk waren. Een goed begrip van de stedelijke context waarin Bruegels werk functioneerde, is dus onontbeerlijk voor een correcte interpretatie van zijn oeuvre.

Over Bruegels eigen sociale achtergrond en zijn al dan niet stedelijke afkomst tasten we in het duister. Informatie over zijn herkomst vinden we in Guicciardini's *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* en Van Manders *Schilder-boeck*. Guicciardini vermeldt ene Pieter Brueghel afkomstig van Breda: "Pietro Brueghel di Breda grande imitatore della scienza, & fantasie di Girolamo Bosco, onde n'ha anche acquistato il soprano di secondo Girolamo Bosco". In zijn biografie over de kunstenaar vertelt van Mander ons: "den seer gheestighen en bootsighen Pieter Brueghel den welcken is geboren niet wijt van Breda / op een Dorp / gheheeten Brueghel / welcks naem hy met hem ghedraghen heeft / en zijn naecomelinghen ghelaten." Volgens Van Mander is Bruegel dus afkomstig van een dorp, genaamd 'Brueghel', niet ver van Breda. In de vakliteratuur wordt soms verwezen naar het dorp Bruegel in Noord Brabant (huidig Nederland, ten noorden van Eindhoven) maar dat bevindt zich een zestigtal kilometer van Breda en ligt dus niet bepaald (zeker niet wanneer we rekening houden met de laatmiddeleeuwse transportmogelijkheden) dicht bij de stad. Verder zuidwaarts in Zuid-Limburg (huidig België) vinden we de dorpen Kleine Brogel en Grote Brogel (onderdeel van de stad Peer) waarvan de namen traditioneel worden

⁶¹ Zie bijvoorbeeld: Gibson 1977, p. 122; Sellink 2007, p. 30.

uitgesproken zoals die van Bruegel. Daarenboven liggen deze dorpen niet ver van Bree, wat in Latijnse teksten soms als 'Breda' of 'Brida' werd genoteerd. Dit stemt overeen met Guicciardini's passage over Breda. Volgens Marijnissen geniet de Brabantse stad Breda een zekere voorkeur gezien Bruegel nog leefde toen Guicciardini's boek verscheen.⁶² Bree was naar alle waarschijnlijkheid minder bekend dan Breda en bovendien behoorde het samen met Kleine en Grote Brogel tot het Prinsbisdom Luik en niet tot het hertogdom Brabant. Van Mander heeft het uitdrukkelijk over een dorp in Brabant en het is moeilijk te geloven dat hij niet wist dat dit gebied met het Prinsbisdom verenigd was. Op basis van Van Mander en Guicciardini interpreteren bepaalde auteurs de schrijfwijze 'Brueghels' (zoals deze voorkomt in onder meer het document van Bruegels inschrijving in de Sint-Lucasgilde in 1550-1551) als een verwijzing naar het geboortedorp.⁶³ Andere auteurs, zoals bijvoorbeeld Marijnissen, zijn geneigd de uitgang 's' te beschouwen als een verbuiging in de genitief, dus Brueghels in de betekenis van Brueghels zoon. Deze vorm is, vooral in de Noordelijke provincies, zeer gebruikelijk voor eigennamen. Hij ligt aan de oorsprong van de uitgang 'sen' van talloze familienamen, zoals Jansen, Willemsen enzovoort.⁶⁴ Het is alvast zo dat de naam 'Bruegel' vrij frequent voorkwam in het toenmalige hertogdom Brabant, getuige de talrijke vermeldingen in Brussel en ook in Antwerpen.⁶⁵ Indien de naam duidt op 'Brueghel', zoon van Brueghel, is het mogelijk dat Bruegel reeds voor zijn inschrijving in de Sint-Lucasgilde in Antwerpen resideerde. In een recent artikel betoogt Theuwissen dat Bruegel uit Brogel bij Bree afkomstig is.⁶⁶ Zijn argument hiervoor is dat graan daar met een zeis werd gemaaid, terwijl het op de meeste andere plaatsen met een sikkel werd gesneden. Volgens de auteur wordt in het werk van Bruegel graan steeds met een zeis gemaaid. Hoewel Theuwissens hypothese plausibel klinkt, laten we de discussie over Bruegels afkomst verder links liggen omdat deze verder geen meerwaarde biedt voor het onderzoek naar stadsrepresentaties.⁶⁷

⁶² Marijnissen 1988, p. 38.

⁶³ F. Cruey, *Les Bruegel*, Parijs 1928, p. 5; R.-L. Delevoy, *Bruegel, étude historique et critique*, Genève 1959, p. 9.

⁶⁴ Marijnissen 1988, p. 12. Sellink wijst er ook op dat de genitief vaker verwees naar een patroniem dan dat het de plaats van origine van een persoon aanduidde, zie: Sellink 2007, p. 10.

⁶⁵ We kennen verschillende vermeldingen zowel in Antwerpen als in Brussel, zie: A.-J. Wauters, 'La famille Brueghel', *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles* 1 (1887-1888), p. 7-79; P. De Ridder, 'Het testament van Everard Bruegel (+1530). Klein kanunnik van Sint-Goedele te Brussel', *JKMSKA* (1981), p. 8-16.

⁶⁶ J. Theuwissen, 'Where Pieter Bruegel was born, and why it was there', in: P. Catteeuw et al. (eds.), *Toplore. Stories and Songs (B.A.S.I.S. Ballads and Songs – International Studies, 3)*, Trier 2006, p. 200-208.

⁶⁷ Deze discussies waarbij bepaalde Belgische of Nederlandse regio's Bruegels geboortestreek claimen te zijn, zijn vaak door lokaal chauvinisme gekleurd en bij momenten weinig wetenschappelijk. Het hoeft niet te verwonderen dat lokale besturen en verenigingen uit regio's zoals Peer en het

Net zoals de afkomst is ook Bruegels precieze geboortedatum onzeker. Tegenwoordig bestaat er wel een relatieve consensus in de vakliteratuur, gebaseerd op de inschrijvingsdatum in de Sint-Lucasgilde (gildejaar 1551) en de gemiddelde leeftijd die een vrijmeester had bij het inschrijven (tussen de 20 en 25 jaar). Indien dit gemiddelde klopt voor Bruegel, werd hij geboren in de periode 1526-1531. Daarnaast gebruikte men twee zeventiende-eeuwse bronnen om deze datum verder te vernauwen; de eerste is een kopie van de *Triomf van de Dood* door Pieter Brueghel de Jonge waarbij de datum '1526' staat vermeld op een vaandel.⁶⁸ De andere bron is het door Aegidius de Sadeleer gegraveerde portret met inscriptie waaruit men kan afleiden dat Pieter Brueghel de Jonge, op dat moment 41 of 42 jaar oud, in 1606 dezelfde leeftijd had als zijn vader op het moment dat die overleed.⁶⁹ Als deze informatie klopt, werd Bruegel geboren in 1527-1528. Bruegels geboortedatum is dus met enige zekerheid ca. 1526-1528 te dateren.

Bruegel in de literatuur: perceptie en tendensen⁷⁰

Sinds de kunstenaar aan het einde van de negentiende eeuw voor het eerst onderwerp werd van serieuze wetenschappelijke studies, werden zijn leven en werk op uiteenlopende wijzen gekarakteriseerd. Daarbij domineren twee tendensen het debat: de visie van Bruegel als 'boerenbruegel' en die van Bruegel als humanistisch geschoolde intellectueel. Het beeld van de boerenbruegel gaat terug tot Van Mander die meende dat Bruegel zelf van boerenafkomst was, hij ging ervan uit dat enkel iemand van dergelijke komaf het plattelandleven op een zodanig kenschetsende wijze kon weergeven.⁷¹ Verder verhaalt de auteur dat Bruegel en zijn vriend Hans Franckert tijdens feesten naar het platteland trokken en er zich verkleed als boeren mengden onder het volk. Uit deze uitstapjes putte Bruegel nadien inspiratie om zijn boerentaferelen te tekenen en schilderen. Daarnaast benoemde Van Mander de kunstenaar ook als 'Pier den Droll', een bijnaam die in latere eeuwen werd

Pajottenland munt willen slaan uit de link tussen het landschap en Bruegel rekening houdend met de populariteit van de kunstenaar bij het brede publiek. Theuwissen is overigens zelf afkomstig uit Peer.

⁶⁸ H. Verougstraete, R. Van Schoute, 'The Triumph of Death by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger. Intellegitur plus semper quam pinqitur', in: R. Van Schoute, H. Verougstraete (eds.), *Le dessin sous-jacent et pratiques d'atelier*, Louvain-la-Neuve 1993, p. 213-240, in het bijzonder p. 37.

⁶⁹ J.B. Bedaux, A. Van Gool, 'Bruegel's Birthyear, Motive of an Ars/Nature Transmutation', *Simiolus* 7:3 (1974), p. 133-156. Voor een kritische lezing van deze zeventiende-eeuwse bronnen in relatie tot Bruegels geboortjaar, zie: C. Currie, D. Allart, *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice (Scientia Artis)*, 3 vols., Brussel 2012, vol. 2, p. 82, noot 17.

⁷⁰ Voor een overzicht van de interpretaties van Bruegels oeuvre vanaf de zestiende eeuw, zie: Marijnissen 1988, p. 43-56.

⁷¹ Voor Van Manders levensbeschrijving en zijn interpretatie van Bruegel als boerenbruegel, zie hoofdstuk 2, p. 51, 54.

overgenomen en verwees naar het feit dat hij schilderde in de trant van Bosch en “oock veel soodane spoockerijen en drollen maeckte”.⁷² Van Manders beeld werd in latere eeuwen overgenomen door kunstcritici en connoisseurs. Zelfs nadat Bruegel het onderwerp werd van diepgaand wetenschappelijke onderzoek achtten vakspecialisten epitheta als ‘boerenbruegel’ en ‘Pier den Droll’ nog geschikt om zijn artistieke persoonlijkheid te beschrijven. Zo werd hij bijvoorbeeld door een connoisseur pur sang als Friedländer nog steeds beschouwd als een kunstenaar die op humoristische wijze boerentaferelen, spreekwoorden en andere folkloristische onderwerpen weergaf die vooral bedoeld waren voor de man in de straat.⁷³ In latere decennia is deze visie evenwel gecorrigeerd door specialisten die er terecht op wezen dat zich onder Bruegels opdrachtgevers enkele zeer vooraanstaande en op de sociale ladder hooggeplaatste figuren bevonden. Geleidelijk aan maakte de visie van boerenbruegel plaats voor een alternatief waarbij men de kunstenaar beschouwde als een erudiete stedeling wiens werk een moraliserende en vaak symbolische lezing vereiste.⁷⁴ In 1931 publiceerde Arthur Popham documenten die voor het eerst het verband tussen Bruegel en Ortelius aantoonde.⁷⁵ Deze droegen in grote mate bij tot een re-evaluatie van Bruegels werk. Zo beschouwde De Tolnay hem als een gecultiveerde intellectueel en zijn werk bevatte volgens de auteur vaak een diepzinnig filosofisch en moraliserend gedachtengoed. Ook volgens Stridbeck richtte Bruegels werk zich voornamelijk op humanistische geleerden en bevatte het een hele lading aan symbolische betekenissen.⁷⁶ Van bij aanvang oogste deze intellectualistische strekking ook kritiek. Zo trekt Colin van leer tegen “les plus récents historiographes avec leur parfait dédain de la vérité”, die hij verder omschrijft als “romanciers, des analystes [...] inconscients victimes de leur propre subtilité [...] J’ai bien peur [...] qu’en soumettant l’oeuvre du vieux maître à une exégèse philosophique, ces gens-là soient aussi éloignés de la vérité que leurs prédécesseurs, lesquels ne prétendaient voir en Bruegel qu’un amuseur. A la légende d’un Bruegel aux goûts plébéiens, on veut substituer aujourd’hui celle d’un Bruegel humaniste, qui est peut-être plus honorable, mais qui s’avère, à l’analyse, aussi fausse et aussi périlleuse”.⁷⁷ Hoewel de bijdrage van Popham en auteurs na hem het beeld van boerenbruegel de nodige correctie verschafte, gebeurde ook hier

⁷² ‘Drollen’ zijn grappige of kluchtige dingen, zie: Van Mander 1604, fol. 233r, 14-15.

⁷³ Zie bijvoorbeeld ook: A.L. Romdahl, ‘Pieter Bruegel d. Ä. und sein Kunstschaften’, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1904-1905), p. 85-170; Gibson 1977, p. 10.

⁷⁴ Zie onder andere: Van Bastelaer, Hulin de Loo 1907; Ch. De Tolnay, *Pierre Bruegel l’Ancien*, 2 vols., Brussel 1935; G. Glück, *Das grosse Bruegel-Werk*, Wenen 1951.

⁷⁵ Popham 1931, p. 184-188. Voor een overzicht van de ontwikkeling van deze ‘intellectualistische visie’ op Bruegel, zie: Marijnissen 1988, p. 45-54.

⁷⁶ C.G. Stridbeck, *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel der Ältere, sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Stockholm 1956.

⁷⁷ P. Colin, *Pierre Bruegel le Vieux*, Parijs 1936, p. 7, 31, 66, 82.

een fatale fout door de vertekening in tegenovergestelde richting waarbij de boertige grapjas werd ingeruild voor een humanistische filosoof. Hoewel Bruegel zonder meer relaties onderhield met bepaalde figuren uit de zestiende-eeuwse humanistische intelligentsia, resulteerde deze tegenbeweging dus in een 'overintellectualisering' waarbij vaak ver gedreven allegorische en complexe interpretaties de toon zetten. Tegenwoordig worden zowel de visie van boerenbruegel als die van humanistische intellectueel als stereotiep en eenzijdig beschouwd en hebben we gelukkig een meer genuanceerde visie over de kunstenaar en zijn werk. Naast de discussie over boerenbruegel en Bruegel de filosoof wordt de vakliteratuur nog door andere polemieken gekenmerkt. Hoewel er niets geweten is over Bruegels religieuze overtuiging menen verscheidene auteurs te weten waar de kunstenaar voor stond en wordt hij afwisselend als voorvechter van het katholicisme ofwel als reformist of zelfs als anabaptist afgeschilderd.⁷⁸ Dergelijke interpretaties zijn louter hypothetisch en volgens mij vaak gekleurd door de persoonlijke leefwereld van de onderzoeker in kwestie. Het spreekt voor zich dat de schaarste aan authentieke bronnen in combinatie met het bij momenten moeilijk te doorgronden oeuvre van Bruegel voldoende ruimte creëert voor dergelijke speculatieve lezingen. Hoewel de kunstenaar leefde in een wereld waarin religieuze vraagstukken ongetwijfeld een belangrijke plaats innamen, is het raadzaam om invullingen van zijn persoonlijke overtuiging achterwege te laten, althans tot we over meer concrete bewijzen beschikken. Bovendien doen dergelijke visies waarbij men Bruegel reduceert tot een aanhanger van de katholieke Kerk of een andere religieuze leer vaak afbreuk aan de complexiteit en gelaagdheid van zijn werk.

Een polemiek die mijns inziens wel essentieel is voor een goed begrip van Bruegels oeuvre en de stadsrepresentaties is die over de interpretatie van zijn boerentaferelen. Deze discussie concentreert zich vooral rond drie werken die de kunstenaar aan het einde van zijn leven maakte, namelijk *De bruiloftsdans* in Detroit

⁷⁸ Zie bijvoorbeeld: J. Muls, *P. Brueghel*, Brussel – Amsterdam 1924; Ch. De Tolnay, 'Studien zu den Gemälden Pieter Bruegel d. Ä', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 44 (1934), p. 105-135; De Tolnay 1935; J.B. Knipping, *Pieter Bruegel de Oude*, Amsterdam 1945; A. Stubbe, *Bruegel en de Renaissance*, Antwerpen 1950; C.G. Stridbeck, 'Bruegels Fides-Darstellung. Ein Dokument seiner religiösen Gesinnung', *Konsthistorisk Tidskrift* 23:1-4 (1954), p. 1-11; H. Sedelmayr, 'Die 'Macchia' Bruegels', in: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Wenen – München 1959, p. 274-318; E. Feinblatt, *Pieter Bruegel the Elder. Exhibition of Prints and Drawings*, Los Angeles County Museum, Los Angeles 1961; C. Mettra, *Bruegel*, Parijs 1976; H.L. Stein-Schneider, 'Les Familistes: Une secte néo-cathare du 16^e siècle et leur peintre Pieter Bruegel l'Ancien', *Cahiers d'études cathares* 105 (1985), p. 3-44; J. Müller, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä*, München 1999. Recent organiseerden Jürgen Müller en Bertram Kaschek (Technische Universität Dresden) een driedaags symposium over dit thema: *Pieter Bruegel the Elder and Religion* (3-5 juli 2014, Chemnitz – Dresden), wat aantoont dat het vraagstuk over Bruegels religieuze beleving nog steeds actueel is in bepaalde middens.

en *De kermis* en *Boerenbruiloft* in het Kunsthistorisches Museum in Wenen.⁷⁹ Het wetenschappelijke debat werd geopend door Svetlana Alpers aan het begin van de jaren 1970 met een artikel in *Simiolus* waarmee ze inging tegen de gangbare moraliserende interpretaties van Bruegels boerentaferelen.⁸⁰ Vakspecialisten zagen deze voorstellingen als negatieve *exempla* waarbij het vermeende uitbundige en dionysische gedrag van de plattelandsbewoners als een negatief en moraliserend voorbeeld gold voor de contemporaine toeschouwer.⁸¹ Als alternatief voor deze negatieve visie, pleitte Alpers voor een meer positieve benadering die kadert in de bestaande traditie van een *comic mode*. In een later artikel werkte ze deze these verder uit en beklemtoonde verder het ontbreken van zondig gedrag in de werken onder beschouwing.⁸² Alpers schonk daarnaast ook als een van de eersten aandacht aan de nauwe verwevenheid tussen stad en platteland en de populariteit van plattelandsfeesten bij stadsbewoners. Het artikel werd hevig bekritiseerd door Hessel Miedema die er als voorstander van de moraliserende interpretatie stellig van overtuigd was dat Bruegel en de contemporaine toeschouwer de voorgestelde boeren louter als spotobject aanschouwden.⁸³ Miedema baseerde zijn argumenten voornamelijk op de satirische voorstellingstraditie van boeren in de Oudnederlandse en Duitse prentkunst die ontstond in de tweede helft van de vijftiende eeuw. Passende voorbeelden zijn de *Boerenbruiloftviering* van Erard Schoen (1527), het *Grote kerkfestival* door Hans Sebald Beham uit 1535 en *De boerenkermis* van Pieter van der Borcht (gepubliceerd door Bartholomeus de Mompere in Antwerpen in 1559).⁸⁴ In deze prenten ligt de nadruk uitdrukkelijk op het losbandig feest- en drinkgelag van de plattelandsgemeenschap. De karikaturale en pejoratieve voorstelling van dronken en knokkende boeren wordt kracht bijgezet door de begeleidende satirische teksten. Volgens Miedema ontstonden Bruegels *Sint-*

⁷⁹ *De boerenbruiloftsdans*, 1566, The Detroit Institute of Arts, inv. nr. 30374; *De boerenbruiloft* en *De dorpskermis*, beide ca. 1567, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv. nrs. 1027 en 1059.

⁸⁰ S. Alpers, 'Bruegel's Festive Peasants', *Simiolus* 6 (1972-1973), p. 163-176.

⁸¹ De negatieve interpretatie van Bruegels boerentaferelen sluit naadloos aan bij de visie op Bruegel als intellectuele humanist wiens werk een onvermijdelijke moraliserende inslag diende te hebben. Zo beschouwt Grossmann *De boerenbruiloft* en *De boerenkermis* respectievelijk als "a picture of gluttony" en als een beeld van "the vice of gluttony, anger and lust in the desecration of the holy day that is celebrated by the village kermis." Zie: Grossmann 1955, p. 200-201. Zie bijvoorbeeld ook: K.C. Lindsay, B. Huppé, 'Meaning and Method in Brueghel's Paintings', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14 (1956), p. 376-386; Stridbeck 1956, p. 222-230; K. Renger, 'Bettler und Bauern bei Pieter Bruegel d. Ä.', *Sitzungsberichte, Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* 20 (1971-1972), p. 9-16.

⁸² S. Alpers, 'Realism as a Comic Mode: Low-Life Painting seen through Bredero's Eyes', *Simiolus* 8:3 (1975-1976), p. 115-144.

⁸³ H. Miedema, 'Realism and the Comic Mode: The Peasants', *Simiolus* 9 (1977), p. 205-219; *Idem*, 'Feestende boeren – lachende dorpers: bij twee recente aanwinsten van het Rijksprentenkabinet', *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981), p. 191-213.

⁸⁴ Afbeeldingen in: W.S. Gibson, *Pieter Bruegel the Elder: Two Studies (The Franklin D. Murphy Lectures*, 11), Kansas City 1991 (b), fig. 4-6.

Joriskermis en *Kermis te Hoboken* (fig. 97, 98)⁸⁵ in navolging van deze traditie en moeten we de drie geschilderde boerentaferelen ook op eenzelfde moraliserende manier interpreteren. Miedema's visie werd bijgestaan door andere auteurs zoals Joachim Raupp die in zijn fundamentele studie over boerenvoorstellingen Bruegels panelen ook als negatieve exempla interpreteert.⁸⁶ Deze stereotiepe beeldvorming van de boerenstand neemt effectief een belangrijke plaats in zowel de literaire als visuele traditie in de Nederlanden in.⁸⁷ Volgens Paul Vandenbroeck vervulde dit negatieve beeld ook een essentiële rol in de zelfdefiniëring van stedelijke middengroepen en in de creatie van een zogenaamde burgermoraal.⁸⁸

Het probleem met voorstanders van deze negatieve interpretatie is dat de auteurs ervan uitgaan dat plattelandsbewoners uitsluitend als negatief werden beschouwd door andere sociale klassen. Hoewel hun 'boertige natuur' bij momenten werd gekarikaturiseerd in tekst en beeld en het excessief gedrag tijdens lokale festiviteiten door de overheid werd gehekeld, bestond er ook een andere traditie waarbij het leven en werk van plattelandsbewoners geapprecieerd en zelfs geprezen werd.⁸⁹ Zo lezen we in Erasmus' *Adagia* dat de boerenstand, hoewel vaak veracht door andere sociale klassen, in wezen de meest onschuldige van allen is en ook van essentieel

⁸⁵ Zie: N. Orenstein, *The New Hollstein Dutch and Flemish Engravings and Woodcuts 1450-1700. Pieter Bruegel*, ed. M. Sellink, Oudekerk aan den IJssel 2006, cat. nrs. 42, 43.

⁸⁶ H.-J. Raupp, *Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570*, Niederzier 1986. Zie ook Gibsons samenvatting van Raups theses en Vandenbroecks review: P. Vandenbroeck, 'Review: *Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570* by Hans-Joachim Raupp', *Simiolus* 18:1-2 (1988), p. 69-73; Gibson 1991(b), p. 16-17. Voor andere interpretaties van Bruegels boerentaferelen in deze negatieve traditie, zie: E.K.J. Reznicek, 'Bruegels Bedeutung für das 17. Jahrhundert', in: O. Simson et al., *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*, Berlijn 1979, p. 159-164; K. Moxey, 'Sebald Beham's Church Anniversary Holidays: Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor', *Simiolus* 12 (1981-1982), p. 107-130; *Idem*, 'The Social Function of Woodcuts in Sixteenth-Century Nuremberg', in: J. Chipps Smith (ed.), *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg*, Austin 1985, p. 63-81; *Idem*, 'Pieter Bruegel and Popular Culture', in: D. Freedberg (ed.), *The Prints of Pieter Bruegel the Elder*, Tokyo 1989, p. 45-52.

⁸⁷ De literaire voorstelling van boeren als negatieve exempla gaat ten minste terug tot de twaalfde eeuw, zie: P. Vandenbroeck, 'Verbeeck's Peasant Weddings: A Study of Iconography and Social Function', *Simiolus* 14:2 (1984), p. 79-124, in het bijzonder p. 82-83.

⁸⁸ P. Vandenbroeck, *Over wilden en narren, boeren en bedelaars. Beeld van de andere, vertoog over het zelf* (Tent. cat. KMSKA 1987), in het bijzonder p. 63-115; *Idem*, 'Stadscultuur in de Nederlanden, ca. 1400-1600: ideologische zwaartepunten, evenwichtsmechanismen, dubbelbinding', *Driemaandelijks Tijdschrift voor het Gemeentekrediet* 44 (1990), p. 17-41; *Idem*, 'Stadscultuur: tussen bovengrondse eenheid en onderhuidse strijd', in: J. Van der Stock (ed.), *Stad in Vlaanderen: cultuur en maatschappij 1477-1787* (Tent. cat. Gemeentekrediet, Brussel 1991), Brussel 1991, p. 77-92.

⁸⁹ P.J. Meertens, *De lof van den boer: de boer in de noord- en zuidnederlandse letterkunde van de middeleeuwen tot 1880*, Amsterdam 1942; N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega*, Bordeaux 1965, in het bijzonder p. 167-425, 743-912. Voor een bondig overzicht van zowel de negatieve als positieve voorstellingstraditie van de boerenstand in beeldende bronnen, zie: Gibson 1991(b); W.S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley – Los Angeles – Londen 2006; L. Silver, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006, p. 103-132.

belang voor de maatschappij. De bewerking van het land werd als een van de meest christelijke deugden beschouwd die het algemene maatschappelijke nut diende. Dit in tegenstelling tot commerciële ondernemingen die tot persoonlijk winstbejag leidden en niet ten gunste van het algemene goed stonden. Voorbeelden van deze positieve benadering van het platteland en boerenstand vinden we in talrijke zestiende-eeuwse prenten, zowel in Duitsland als in de Nederlanden. Daarnaast getuigen ook vele kalendervoorstellingen in verluchte manuscripten van een zekere idealisering van de werkende boerenstand en het rustieke leven.⁹⁰ Daarenboven bestond er vanaf het midden van de zestiende eeuw bij stadsbewoners een opmerkelijke belangstelling voor het omringende platteland.⁹¹ In het Antwerpen van Bruegels tijd beschouwden burgers het rustieke landschap als een ideale omgeving om te bekomen van het jachtige leven binnen de stadsmuren. Talrijke stedelingen trokken op zon- en feestdagen naar 'de buiten' om er tot rust te komen en te verpozen. Een kostuumboek van Abraham de Bruyn illustreert zelfs de gepaste outfit voor deze specifieke vrijetijdsbesteding.⁹² Tijdens deze uitstapjes namen burgers ook deel aan kermissen waarbij de lokale patroonheilige gevierd werd.⁹³ Deze inmenging van welgestelde stedelingen in het volksleven vind ook zijn weerslag in talrijke kermistaferelen uit de tweede helft van de zestiende eeuw.⁹⁴ De prominente bezoekers onderscheiden zich van de menigte door hun kledij en gereserveerde houding; ze bevinden zich vaak op een zekere afstand van het gebeuren en nemen dus niet onmiddellijk deel aan de feestelijkheden. Ondanks deze distinctie is de houding van de gasten eerder geamuseerd en zeker niet denigrerend tegenover de plattelandsbevolking. Tot op heden werden slechts weinig van deze figuren in kermistaferelen geïdentificeerd en hoewel de piste nog niet voldoende werd onderzocht, bestaat er volgens mij een verband tussen de populariteit van deze voorstellingen en de Antwerpse burgerlijke (vaak mercantiele) elite. Verscheidene prominente burgers verwierven in deze periode heerlijkheden rondom Antwerpen en

⁹⁰ De mooiste voorbeelden zijn van de hand van Simon Bening, zo bijvoorbeeld de uitbeelding van de maanden in het Da Costa getijdenboek. Voor het Da-Costa getijdenboek, zie: hoofdstuk 3, p. 93-94.

⁹¹ Deze symbiose tussen stad en platteland zie we ook in andere landen; zo werden in het hinterland van Neurenberg kermissen georganiseerd waarbij rijke burgers als beschermheer van de lokale festiviteiten optraden. Zie: A.G. Stewart, *The Firts 'Peasant Festivals': Eleven Woodcuts Produced in reformation Nuremberg by Barthel and Sebald Beha mand Erhard Schön, ca. 1524 to 1535* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Columbia University, New York 1986), in het bijzonder p. 95-100.

⁹² De titel van de illustratie luidt 'Mulier Antwerpiana extra muros prodeambulans', vrij vertaald 'Een Antwerpse dame die buiten de stadsmuren wandelt'. Ernaast staat een dame wiens kledij geschikt is om naar de beenhouwer of elders in de stad te gaan: 'Mulier Antwerpiana ad macellum abiens aut alio intra urbam obambulans'. A. de Bruyn, *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*, Antwerpen 1577. Zie ook: Kavalier 1999, p. 153, fig. 74, p. 314, noot 9.

⁹³ Voor de populariteit van het suburbane gebied als *locus amoenus*, de wisselwerking tussen plattelands- en stadsbewoners en de weerslag daarvan in de prentkunst, zie: E. Honig, 'Country Folk and City Business: A Print Series by Jan van de Velde', *AB 78* (1996), p. 511-526.

⁹⁴ Alpers was een van de eerste auteurs die hierop wees. Zie: Alpers 1972-1973; Alpers 1975-1976.

het ligt voor de hand dat de titel van heer en het daaraan verbonden landbezit een belangrijk sociaal prestige genereerde.⁹⁵ Als heren vereenzelvigden zij zich dus met die bepaalde lokaliteit en waren ze te gast tijdens de jaarlijkse kermis. Een bekend voorbeeld is de familie Schetz, een in oorsprong Duitse bankiersfamilie die zich aan het einde van de vijftiende eeuw in Antwerpen vestigde. Gaspar Schets erfde de heerlijkheid Grobbendonck van zijn vader en zijn broers Melchior en Balthazar waren beide heer van Hoboken. De kermis van Hoboken was trouwens een van de populairste in het Antwerpse hinterland, onder meer door de goedkope prijs van het bier.⁹⁶ Van Mander vermeldt een kermis door Gillis Mostaert waarbij de gebroeders Schets als heren van het dorp worden ontvangen: “Daer is tot Middelborgh, by d’Heer Wijntgis, een schoon groot stuck, daer de Heeren Schetsen, als Heeren van Hoboke, seer statigh van dese Boeren werden ingehaelt, wesende vol werck en beelden.”⁹⁷ Hoewel het kermistafereel van Mostaert nog niet werd geïdentificeerd, is het voorbeeld van de familie Schets in combinatie met Van Manders vermelding significant. Mogelijk kan verder onderzoek naar het verband tussen de voorstelling van welgestelde burgers in kermissen en leden van de stedelijke elite die grondbezittingen verwierven rondom Antwerpen resultaten opleveren.⁹⁸ Naast het verwerven van heerlijkheden, was ook het bezitten van een villa buiten de stad, de zogenaamde *villa suburbana*, *villa rustica* of *hof van plaesantie* een veel voorkomende praktijk in deze periode.⁹⁹ Burgers die niet over een groot financieel vermogen beschikten, kozen voor een daguitstap naar het suburbane gebied. Dit recreatieve aspect werd overigens uitvoerig behandeld in zestiende-eeuwse

⁹⁵ Onder meer Carroll suggereerde overigens dat Bruegels *Kermis te Hoboken* mogelijk ontstond als reactie op door de overheid in 1559 uitgevaardigde edicten die de kermissen in de Nederlanden beperkten. Zie: M.D. Carroll, ‘Peasant Festivity and Political Identity in the Sixteenth Century’, *Art History* 10 (1987), p. 289-314; *Idem*, *Painting and Politics in Northern Europe: Van Eyck, Rubens and Their Contemporaries*, Pennsylvania 2008, p. 31-32.

⁹⁶ A. Monballieu, ‘De ‘Kermis van Hoboken’ bij P. Bruegel, J. Grimmer en G. Mostaert’, *JKMSKA* (1974), p. 139-168; *Idem*, ‘Nog eens Hoboken bij Bruegel en tijdgenoten’, *JKMSKA* (1987), p. 185-206.

⁹⁷ Van Mander 1604, fol. 261v, r. 5-9.

⁹⁸ Enerzijds spreekt het voor zich dat deze identificatie niet opgaat voor alle kermistafereelen; het genre omvat immers een groot deel generische weergaven. Anderzijds zijn er zeker kermissen waarbij we de bezoekers mogelijk kunnen identificeren. Zo verwijst Kavalier naar een *Dorpskermis* van Pieter Balten waarin tussen het publiek voor een toneelopvoering een aristocratisch koppel met kind staat. Ze onderscheiden zich van de rest door hun kledij en gedistingeerde houding en Kavalier merkt terecht op dat hun gezichten op portretmatige wijze zijn weergegeven. Zie: Kavalier 1999, p. 165-166, fig. 83, 84.

⁹⁹ Nicolaes Jongelinck, een van de belangrijkste opdrachtgevers van Bruegel bezat zo een villa waarin bovendien een aanzienlijk aantal schilderijen van Bruegel hingen (cf. supra). Voor het fenomeen van de villa suburbana, zie hoofdstuk 2, p. 73-74. Naast financieel-economische overwegingen waren prestige en ontspanning de belangrijkste motieven voor het verwerven van een plattelandswoning. Zie: M. Limberger, *Sixteenth-century Antwerp and its Rural Surroundings. Social and Economic Changes in the Hinterland of a Commercial Metropolis (ca. 1450-ca. 1570)* (SEUH, 14), Turnhout 2008, p. 189-192.

handleidingen.¹⁰⁰ Daarnaast ontwikkelden zich vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw verscheidene genres waaruit een duidelijke interesse voor het topografische suburbane landschap blijkt.¹⁰¹ De nauwe verwevenheid tussen stad- en hinterland en het feit dat er een duidelijke interactie bestond tussen stads- en plattelandsbewoners, stelt de interpretatie van boerentaferelen in een nieuw daglicht. Hoewel er een satirische en moraliserende beeldvorming bestond, is het onmogelijk om alle boerenkermessen en -bruiloften vanuit deze negatieve traditie te verklaren. Daarenboven waren geschilderde boerentaferelen een geliefd genre bij de stedelijke elite; zo weten we dat Jean Noiroot ten minste vier voorstellingen van Bruegel had hangen in zijn suburbane villa (cf. supra).

Deze voorbeelden illustreren de context waarin Bruegels prenten en schilderijen tot stand kwamen en maken duidelijk dat de wijze waarop hogere sociale klassen de boeren percipieerden onmogelijk te reduceren is tot een eenduidige negatieve visie. Het ligt voor de hand dat deze burgers zich niet zullen vereenzelvigd hebben met de plattelandsbewoners maar hun houding was er niet noodzakelijk een van denigrerende afstandelijkheid. Het is net die blik die we volgens mij ook in Bruegels geschilderde boerentaferelen aantreffen; die van een stedeling die met een gedistingeerde maar duidelijk geamuseerde blik naar de plattelandsgemeenschap keek en deze in haar vrije tijd weergaf hoe ze was, zij het dan wel met de subtiële ironie en humoristische details die eigen zijn aan Bruegels werk. In dit opzicht zijn ook de passages in Van Manders *Schilder-boeck* kenschetsend wanneer hij vermeldt dat Bruegel naar het platteland trok om zich er onder de boeren te mengen om ze te observeren en ze nadien zo getrouw mogelijk weer te geven. Bruegels interesse voor het plattelandsleven en het suburbane landschap loopt overigens als een rode draad doorheen zijn oeuvre. Een goed begrip van de contemporaine context en zeker de symbiotische relatie tussen stad en platteland en het belang van het suburbane landschap zijn dan ook essentieel om Bruegels stadsrepresentaties op een correcte wijze te lezen en interpreteren. Deze taferelen zijn namelijk kenmerkend voor bredere culturele en sociale processen die eigen zijn aan de maatschappij waarin de kunstenaar leefde.

¹⁰⁰ De kwaliteiten van het rustieke leven werden reeds door Horatius en Vergilius beschreven en in de zestiende eeuw werd deze traditie terug opgenomen door Erasmus, Antonio de Guevara en Charles Estienne. Zie: P.A.F. van Veen, *De soeticheydt des buyten-levens vergheselschapt met de boucken. Het hofdicht als tak van de georgische literatuur (Utrechtse herdrukken, 26)*, Utrecht 1985. In 1566 bracht Christoffel Plantin zelfs een Nederlandse vertaling op de markt van Estienne's *L'agriculture et maison rustique*, zie: Muyllé 2009, p. 118-119.

¹⁰¹ Dit komt het duidelijkst naar voor in de prentenreeks van de Meester van de Kleine Landschappen maar ook in stadskaarten, -plannen en geschilderde landschappen groeit de aandacht voor het hinterland.

1.2 Vraagstelling, onderzoeksmethode en opbouw van het werk

1.2.1 Vraagstelling

Stadsrepresentaties zijn rijkgeschakeerde bronnen voor het vergaren van allerlei informatie over stedelijke realiteiten en identiteiten. Volgende vraagstellingen staan centraal: hoe werd stedelijke ruimte gepercipieerd, geconstrueerd en gecommuniceerd? Hoe gebruikte men stadsbeelden bij de creatie en bevestiging van stedelijke identiteiten en welke rol vervulde de fysieke stedelijke ruimte in dit proces? Specifiek met betrekking tot Bruegels werk kunnen we de vraagstellingen vernauwen: Hoe worden uitbeeldingen van de stedelijke fysieke ruimte (en bij uitbreiding de architecturale ruimte en het landschap) geconstrueerd? Welke mechanismen zijn aan het werk in dit proces (medium-gerelateerde, technische, stilistische, creatieve aspecten)? Hoe worden verschillende sociale groepen voorgesteld in het stedelijke landschap en welke informatie verschaft dit over de reële bezetting en het gebruik van de fysieke stedelijke ruimte door deze groepen? In hoeverre reflecteren deze stadsrepresentaties een specifieke persoonlijke visie van de kunstenaar of opdrachtgever op de stedelijke maatschappij? Kunnen we de rol van de opdrachtgever, het beoogde publiek en de kunstenaar bepalen bij de totstandkoming van de stadsrepresentatie? Welke patronen en anomalieën kunnen we vaststellen in het geheel van stads- en architectuurrepresentaties en is het mogelijk om aan de hand daarvan verschillende representatiestrategieën te definiëren? Verschaffen deze specifieke informatie over Bruegels artistieke persoonlijkheid? Hoe functioneerden deze beelden in hun originele ontstaanscontext? Een grondig inzicht in Bruegels creatieproces stelt ons mogelijk ook in staat om algemene bevindingen te formuleren over de aard van zijn stadsrepresentaties. Door een situering van deze landschappen in een brede kunsthistorische context kunnen we ook bepalen hoe Bruegel verschillende tradities assimileerde en alterneerde; welke elementen behield hij en welke liet hij weg? Daardoor krijgen we ook inzicht in bredere tendensen in de beeldtraditie en welke rol Bruegel hierin vervulde.

1.2.2 Onderzoeksmethode: de beeldanalyse

Bij de aanvang van het onderzoeksproject werd gezocht naar een geschikte methode voor de studie van stadsrepresentaties. Omdat de kunsthistorische vakliteratuur in het algemeen beperkt bleek tot beschrijvende overzichtswerken was een dergelijke onderzoeksmethodiek in de kunsthistorische discipline niet voor handen. Een louter iconografische of stilistische analyse volstaat niet om de perceptie, constructie en communicatie van stadsbeelden systematisch te onderzoeken en dit is meteen de reden voor het interdisciplinaire karakter van de aangewende onderzoeksmethode. Deze wordt verder aangeduid als 'de beeldanalyse' en is gebaseerd op verschillende methoden en theorieën zoals gebruikt in de kunstwetenschappelijke, stadsmorfologische, stedenbouwkundige en sociaalgeografische onderzoekstradities. Structureel bestaat de beeldanalyse uit drie niveaus, vergelijkbaar met de opbouw van Panofsky's iconologische interpretatiemodel.¹⁰² Ook de initiële opdeling van vorm en inhoud is verwant aan Panofsky's analysemethode. Daarnaast is de beeldanalyse ook schatplichtig aan de onderzoeksmethoden van Kevin Lynch en Antoine Bailly. Van deze laatste droeg vooral het model van de perceptiemechanisme in grote mate bij tot een persoonlijk inzicht in de totstandkoming van stadsrepresentaties. Men moet steeds rekening houden met de verschillende referentiesystemen die de perceptie (en dus ook de constructie en reproductie) van het stadsbeeld filteren. Lynch's bijdragen waren op hun beurt essentieel omwille van de opdeling van het beeld in verschillende structurele en categorische componenten waardoor we een grondig inzicht verkrijgen in de initiële opbouw van de stadsrepresentaties.

De eigenlijke beeldanalyse is opgedeeld in drie verschillende niveaus. Op het eerste niveau worden de afzonderlijke elementen waaruit het beeld is opgebouwd aan een morfologische analyse onderworpen. De materiële aspecten van de uitgebeelde stedelijke ruimte worden onder de loep genomen met als doel het verkrijgen van een grondig inzicht in de structuur van het stadsbeeld. Tijdens deze fase van het onderzoek is het belangrijk dat de beeldanalyse op een zo geobjectiveerd mogelijke wijze plaatsvindt zodat we de achterliggende logica in de compositie ontdekken. De traditionele vormelijke analyse bestaat uit volgende stappen: opsplitsen van het beeld in eenheden, formele classificatie van de constituerende elementen en het bepalen van de combinatieregels van de elementen. Voordat we de vormelijke analyse toepassen, geven we steeds een korte iconografische beschrijving van de

¹⁰² De drie fasen van Panofsky's model zijn: 1. de pre-iconografische beschrijving (de identificatie van de objecten die we zien in het beeld), 2. de iconografische analyse (het 'lezen' van het beeld door de duiding van de voorgestelde objecten bijvoorbeeld aan de hand van contemporaine literaire bronnen), 3. de iconologische interpretatie (de symbolische duiding van de objecten en het geheel). Zie: E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.

voorstelling. Nadien worden de elementen van de stadsrepresentatie opgedeeld in drie hoofdcategorieën. Deze zijn: stedelijke artefacten,¹⁰³ sociaal verkeer en natuurlijke elementen. Deze hoofdcategorieën worden op hun beurt verder onderverdeeld in subcategorieën. Daarnaast schenken we ook aandacht aan het aangewende gezichtspunt.¹⁰⁴

Tijdens de tweede fase van de beeldanalyse wordt de betekenis van elk element gepreciseerd. De betekenisgeving is drieledig: duiden van de primaire functionele betekenis (economische, sociale, religieuze, politieke, militaire, juridische, particuliere en collectieve functie); aanvulling van de functie aan de hand van de criteria van Lynch; duiden van mogelijke symbolische betekenissen. De verdienste van een typologische onderverdeling aan de hand van de door Lynch opgestelde categorieën is dat we de structurele basis van het stadsbeeld blootleggen. Deze zijn: routes,¹⁰⁵ grenzen of randen,¹⁰⁶ gebieden of districten,¹⁰⁷ knooppunten,¹⁰⁸ en herkenningstekens.¹⁰⁹ Het belang van deze classificatie is dat we zo een fundamenteel inzicht krijgen in de onderliggende structuur van de stadsrepresentatie. Een volgende stap is de mogelijke identificatie van het stadsbeeld. Is het een waarheidsgetrouwe weergave van het contemporaine stedelijke weefsel en stelde Bruegel een specifieke lokaliteit voor? Deze identificatie gebeurt voornamelijk aan de hand van iconografisch vergelijkingsmateriaal.¹¹⁰ In sommige gevallen is het stadsbeeld gemakkelijk te identificeren, onder meer wanneer de stedelijke herkenningspunten of *landmarks* duidelijk zijn weergegeven of het stadsgezicht begeleid wordt door een opschrift waar men de naam van de stad in kwestie vermeldt. Dit is bijvoorbeeld het geval bij Bruegels voorstellingen van het zestiende-

¹⁰³ Deze term omvat alle mogelijke objecten die ontstonden door tussenkomst van de mens en deel uitmaken van de stedelijke ruimte. Ze worden verder opgedeeld in architecturale (afzonderlijke gebouwen en gebouwencomplexen, verdedigingsstructuren) en infrastructurele elementen (alle elementen die we niet kunnen classificeren als gebouwen of verdedigingsstructuren: wegen, bruggen, parken, tuinen, omheiningen en alleenstaande semi-architecturale objecten zoals standbeelden en waterputten).

¹⁰⁴ De categorisatie van gezichtspunten is ontleend aan: L. Nuti, 'The Perspective Plan in the Sixteenth Century. The Invention of a Representational Language', *Art Bulletin* 76 (1994), p. 105-128; D. Buisseret (ed.), *Envisioning the City. Six Urban Studies in Urban Cartography*, Chicago – Londen 1998, p. ix-xiii; R.L. Kagan, *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*, New Haven – Londen 2000.

¹⁰⁵ Lineaire elementen waarlangs mensen zich verplaatsen.

¹⁰⁶ Overgangen tussen twee gebieden, bijvoorbeeld een stadsomwalling.

¹⁰⁷ Een ruimtelijk onderdeel van de stad zoals een wijk of bepaald stadsdeel.

¹⁰⁸ Brandpunten van activiteit en een kruispunt tussen verschillende wegen zoals een stadsplein.

¹⁰⁹ Dit zijn referentie- en oriëntatiepunten: duidelijk herkenbare elementen in de stedelijke ruimte waardoor men zich kan oriënteren. Vaak oefenen deze hun fysieke werking ook vanop afstand uit, zoals bijvoorbeeld torens in het stadsbeeld.

¹¹⁰ Daarbij gebruiken we zowel tekeningen, prenten, schilderijen als nog bestaande architectuur. Waar nuttig wordt beroep gedaan op contemporaine schriftelijke bronnen en archeologische rapporten.

eeuwse Antwerpen.¹¹¹ In vele gevallen is deze identificatie echter problematisch. Vaak hebben we te maken met wat ik het generische of algemene stadsbeeld noem; een realistische uitbeelding van de stad (of beter gezegd een stad) waarvan de aanwezigheid van belang is niet zozeer omwille van de topografische kwaliteit maar wel omwille van het verschaffen van een stedelijke context voor het gebeuren.¹¹² Het realiteitsgehalte van het stadsgezicht draagt in grote mate bij tot een directe herkenbaarheid voor de contemporaine toeschouwer waardoor die zich mogelijk kon identificeren met het voorgestelde tafereel. In die zin vergrootte een realistisch stadsbeeld dus het realiteitsgehalte van de voorstelling. Een andere mogelijkheid is dat we het stadsbeeld niet kunnen identificeren omdat het eenvoudigweg niet meer bestaat en we ook niet over het vereiste vergelijkingsmateriaal beschikken om de lokaliteit te herkennen. Het ligt voor de hand dat talrijke zestiende-eeuwse gebouwen (dat geldt zeker voor kleinere constructies zoals huizen, hoeven en schuren die overigens vaak in vergankelijk materiaal waren opgetrokken) de tand des tijd niet hebben doorstaan en dat er van het merendeel van deze gebouwen ook geen beeldende bronnen zijn die het bestaan ervan documenteren. Daarenboven impliceert het realistische karakter van een stadsbeeld geenszins dat we te maken hebben met een topografische lokaliteit. In deze context is het van belang kort stil te staan bij het begrip 'realistisch'. Zelfs als zijn stadsbeelden zo realistisch of waarheidsgetrouw mogelijk weergegeven, het zijn nooit objectieve weergaven maar wel subjectieve constructies waarbij bepaalde mechanismen aan het werk zijn. Deze omvatten bijvoorbeeld ook de persoonlijke en tijdsgebonden stijl en de beperkingen verbonden aan een specifiek medium.¹¹³ Ook de verschillende referentiesystemen eigen aan het subject en *l'imaginaire urbaine* vervullen een belangrijke rol in dit proces waarbij er een constante wisselwerking bestaat tussen het fysieke stadsbeeld en de abstracte constructie en reproductie van dat beeld (cf. supra). Deze wisselwerking uit zich onder meer in de dualistische relatie tussen fantasie en realisme zoals vervat in het kunstwerk. De voorstelling van realistische of naturalistische landschappen past in een lange traditie die vaak als typisch voor de Nederlanden wordt beschouwd.¹¹⁴ Dit geldt ook voor de Oudnederlandse

¹¹¹ Bruegel stelde de Scheldestad verscheidene keren en op verschillende wijzen voor, onder meer in de prent *Schaatsers voor Sint-Jorispoort*, het Berlijnse paneeltje *De twee aapjes* en de tekening *Storm met stadsgezicht*.

¹¹² Dubbelzinnig genoeg, sluit het 'generische' karakter van een stadsbeeld niet noodzakelijk uit dat het wel gebaseerd was op verschillende schetsen van de contemporaine stedelijke realiteit die de kunstenaar mogelijk samenbracht in een compositie. Dit is waarschijnlijk het geval in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* waar Bruegels typologische keuze van bepaalde gebouwen bewust en betekenisvol blijkt.

¹¹³ Zie hierover onder andere: E. Gombrich, 'Truth and Stereotype', in: *Idem, Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representations*, Londen 1977, p. 55-78.

¹¹⁴ Zie onder andere: M. Smeyers, *La miniature (Typologie des sources du moyen âge occidental)*, Turnhout 1974; D. Martens, 'De illusie van het reële', in: R. van Schoute, B. de Patoul (eds.), *De*

stadsgezichten.¹¹⁵ Een realistisch ogend stadsgezicht betekent dus niet noodzakelijk dat het om een topografische lokaliteit gaat. In dit opzicht is een nauwkeurige toepassing van de beeldanalyse fundamenteel omdat we juist door een structurele ontleding van het stadsbeeld en de nauwkeurige duiding van alle functionele en symbolische betekenissen van elk afzonderlijk element een zo volledig mogelijk inzicht krijgen in de al dan niet topografische aard van het stadsgezicht. Idealiter vergemakkelijkt de beeldanalyse het herkennen van realistische stadsgezichten als een identificeerbare contemporaine site.

Het derde en laatste niveau van de beeldanalyse is het meest omvangrijke. De resultaten, betekenisgeving en algemene bevindingen van de eerste niveaus worden gecombineerd en verbonden aan een mentaal-theoretisch kader. Dit wordt enerzijds bepaald door de contemporaine bronnen die ons informeren over de ontstaans- en functioneringscontext van het kunstwerk en anderzijds door de eigentijdse vakliteratuur over Bruegel. Om te voorkomen dat de aanwending van dit 'hedendaagse kader' resulteert in een paginalange opsomming van verschillende interpretaties per casus wordt enkel beroep gedaan op informatie die relevant is voor de duiding van het stedelijke landschap. Daarnaast gebruiken we ook aanvullend iconografisch vergelijkingsmateriaal om de stadsrepresentaties in de beeldtraditie te plaatsen en zo Bruegels mogelijke inspiratiebronnen te definiëren. De verschillende interpretaties door de vakspecialisten worden naast elkaar geplaatst en vergeleken met de resultaten van de eerste twee fasen van de beeldanalyse. Nadien volgt een eigen conclusie en interpretatie van het stedelijke landschap. Er wordt gestreefd naar een synthetiserende aanpak door de opdeling van de beeldanalyse in verschillende niveaus en door de methodologische gelaagdheid van elk niveau. De gelaagdheid van de beeldanalyse is een belangrijke meerwaarde voor het onderzoek omdat op deze wijze alle mogelijke vormelijke en inhoudelijke aspecten systematisch aan bod komen. Zo wordt een holistische visie voorgestaan waarbij de verschillende facetten van de stad op een rijkgeschakeerde wijze worden behandeld.

Hoewel deze stelselmatige deconstructie van stadsrepresentaties en het nadien terug samenvoegen van de verschillende betekenisniveaus op het eerste zicht

Vlaamse primitieven, Leuven 1994, p. 255-277; P. Schatborn, 'La naissance du paysage naturaliste aux Pays-Bas et l'influence de la topographie aux environs de 1600', in: C. Legrand, J.-F. Méjanès (eds.), *Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre du 25 au 27 janvier 1990*, Parijs 1994, p. 47-65; M. Smeyers, *Vlaamse miniaturen van de 8^{ste} tot het midden van de 16^{de} eeuw. De middeleeuwse wereld op perkament*, Leuven 1998, p. 175 en verder.

¹¹⁵ Voor een duiding van het realisme en haar functie in de stadsgezichten van de Vlaamse primitieven, zie: C. Harbison, 'Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting', in: M.W. Ainsworth, M.P.J. Martens (eds.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An interdisciplinary Approach*, Turnhout 1995, p. 21-34.

mogelijk kunstmatig en rigide lijkt, bleek een dergelijke abstracte opdeling bijzonder nuttig voor het verkrijgen van een grondig inzicht in de stadsrepresentaties. Oorspronkelijk opteerde ik voor het toepassen van de beeldanalyse op het volledige Bruegel-corpus. Gaandeweg bleek dat de analyse vooral nuttig was voor werken waarin sprake is van stadsrepresentaties in de strikte zin van het woord; werken waarbij Bruegel een prominent stedelijk landschap voorstelde en waarbij bepaalde aspecten van het stedelijke leven centraal staan.¹¹⁶

Hoewel het corpus in de beginfase enkel bestond uit werken waarin een stad of een deel ervan figureerde, werden in de loop van het onderzoek ook andere werken bij de beeldanalyse betrokken. Het ligt voor de hand dat het belangrijkste criterium voor de samenstelling van het corpus de aanwezigheid van stedelijk landschap was. Gaandeweg bleek dat ook bepaalde tekeningen, schilderijen en prenten die niet voldeden aan dat criterium nuttige informatie konden verschaffen voor het onderzoek. In dit opzicht is het schilderij *De spreekwoorden* een treffend voorbeeld. De spreekwoorden zijn voorgesteld in een landschap waarin verschillende architecturale constructies zijn geplaatst. Hoewel het hier geen stedelijke architectuur betreft, resulteerde een grondige analyse van het landschap in gelijkaardige bevindingen over vorm en inhoud als in de twee andere bekendste encyclopedische werken, *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De kinderspelen*. Een ander voorbeeld zijn Bruegels landschapstekeningen die aan bod komen in de context van de Italiëreis. Hoewel ook hier verschillende werken zonder expliciet stedelijk landschap aan bod komen, bleek de beeldanalyse ervan essentieel omwille van verschillende redenen. Door het toepassen van de analyse verkregen we een fundamenteel inzicht in Bruegels werkwijze als landschapskunstenaar en door de duiding van bepaalde details in de compositie slaagden we er ook in om nieuwe informatie aan te brengen over Bruegels Italiëreis. Een ander illustratief voorbeeld voor de al dan niet concrete toepassing van de beeldanalyse vinden we in de reeks *De grote landschappen*; hoewel verscheidene prenten zijn opgesmukt met een vergezicht aan de horizon heeft het stadsgezicht hier een louter compositorische functie en is het dus niet relevant om hierin een dieperliggende betekenis te zoeken en de gehele beeldanalyse toe te passen. In de plaats daarvan pasten we een eenvoudige structurele analyse toe waardoor we inzicht kregen in de opbouw van het

¹¹⁶ Voor elk van deze stadsrepresentaties werden de resultaten van de beeldanalyse voorgesteld in een bondig dossier. Deze documenten vormden op hun beurt de basis voor de verschillende hoofdstukken in het proefschrift waarbij ik heb getracht om de onderzoeksresultaten per cluster te groeperen. Zo kreeg de tekst een eerder thematisch opzet en meer verhalend karakter. Elk dossier bevat een systematische bespreking van de verschillende delen zoals uiteengezet in de beeldanalyse. Deze structuur is bijvoorbeeld nog goed zichtbaar in de eerste casussen die in hoofdstuk 5 aan bod komen, bijvoorbeeld in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, *De kinderspelen* en *De schaatsers voor Sint-Jorispoort*.

landschap en de compositorische rol van het stadsgezicht. De vooropgezette werkmethode werd gaandeweg dus verscheidene malen aangepast aan de kunsthistorische realiteit.

1.2.3 Toelichting van de structuur van het proefschrift

Van bij de start van het onderzoek opteerden we voor een kwalitatieve benadering van de stadsrepresentaties door de keuze voor het oeuvre van Bruegel. Een verdere toespitsing op enkele landschappen waarbij stadsrepresentaties een belangrijke rol vervullen, ligt dan ook in de lijn van deze kwalitatieve onderzoeksmethode. Het voordeel is dat we de specificiteit van elke stadsrepresentatie in acht nemen en zo dus expliciet rekening houden met de verschillende factoren die deel uitmaken van de oorspronkelijke ontstaans- en functioneringscontext van elk kunstwerk zoals het creatieproces, specifieke medium-gerelateerde en andere technische aspecten, oorspronkelijke functie, plaats van het kunstwerk in het oeuvre van de kunstenaar en bij uitbreiding in de beeldtraditie, enzovoort. Hoewel een kwantitatief onderzoek naar stadsrepresentaties een aantal voordelen biedt,¹¹⁷ houdt men minder rekening met voorgenoemde specificiteit die juist een meerwaarde vormt omdat we op die wijze een diepgaand en rijkgeschakeerd inzicht krijgen in het gehele oeuvre van één kunstenaar. Ook hier is de keuze voor Bruegel representatief omwille van de belangrijke plaats die hij in de zestiende-eeuwse kunst inneemt. De kernwerken waarrond het proefschrift is opgebouwd, bevatten stadsbeelden waarin de stad tegelijkertijd als een fysieke en sociale constructie is weergegeven. Zowel het architecturale kader als verschillende sociale groepen zijn vertegenwoordigd. Deze zijn: *De grote toren van Babel*, *De kruisdraging*, *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, *De spreekwoorden*, *De kinderspelen*, *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* en *De Sint-Maartenswijn*. Met uitzondering van de prent *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* gaat het om schilderijen op groot formaat die we als encyclopedische werken kunnen omschrijven; ze bevatten een veelheid aan details en de compositorische opbouw en het gezichtspunt is tot op zekere hoogte vergelijkbaar.¹¹⁸ Daarnaast vervullen Bruegels landschapstekeningen en -prenten die ontstonden in de context van zijn Italiëreis een centrale rol in het proefschrift. Hoewel oorspronkelijk werd vertrokken van het hele Bruegel-oeuvre, bepaalden de resultaten

¹¹⁷ Zo kan men door de selectie van een groter corpus en een juiste analyse tot inzicht in bepaalde patronen komen die een grotere tijdsspanne omvatten. Zie bijvoorbeeld: J. De Rock, 'The Image of the City Quantified: The Serial Analysis of Pictorial Representations of Urbanity in Early Netherlandish Art (1420-1520)', in: Lichtert et al. 2014, p. 67-81.

¹¹⁸ Voor een precieze omschrijving van de aard van deze encyclopedische werken, zie hoofdstuk 5.

van de beeldanalyse dus grotendeels de structuur van het betoog. Dit is opgebouwd uit vijf hoofdstukken en naast het huidige inleidende hoofdstuk zijn deze gecentreerd zijn rond verschillende, deels thematisch opgedeelde clusters.

Het tweede hoofdstuk behandelt de contemporaine schriftelijke bronnen die ons informeren over het landschap. Het vangt aan met een introductie waarbij het ontstaan, de functie en de betekenis van het landschap als Oudnederlands specialisme wordt toegelicht. Nadien staan de eigenlijke literaire bronnen centraal en komen achtereenvolgens Guicciardini, Lampsonius, Ortelius en Van Mander aan bod. Een belangrijke rol is weggelegd voor Van Manders Schilder-boeck en met vooral zijn leerdicht *Den grondt der edel vry schilder-const*. In combinatie met de levenbeschrijvingen biedt het ons een fundamenteel inzicht in gangbare kunstenaarspraktijken en de wijze waarop zestiende-eeuwse (stedelijke) landschappen zijn opgebouwd en hoe deze in de contemporaine context functioneerden. Nadien gaan we verder in op de praktijk van het werken *naer het leven* en welke informatie we over deze werkwijze vinden in Bruegels uitbeeldingen van stad en architectuur.

Het volgende hoofdstuk focust op enkele stadsrepresentaties in het bijzonder en plaatst deze in de kunsthistorische beeldtraditie. Centraal staan onder meer *De kruisdraging*, *De grote toren van Babel*, de reeks met *De zeilschepen* en de topografische stadsgezichten in *De twee aapjes* en *Storm met stadsgezicht*. De situering van Bruegels werken in de kunsthistorische canon stelt ons in staat om zijn inspiratiebronnen te bepalen zodat we een inzicht krijgen in hoe hij deze voorbeelden alterneerde en dus aanpaste aan zijn eigen beeldtaal. Dit laat ons op zijn beurt toe om Bruegels eigen stijl en specifieke werkmethode op het vlak van stadsbeelden te vernauwen. In dit verhaal is een belangrijke rol weggelegde voor de Antwerpse landschapsschilderkunst van de eerste helft van de zestiende eeuw. Vooral de landschappen van Patinir, de Brunswijk Monogrammist, Herri met De Bles en Metsijs bleken een grote inspiratiebron voor de kunstenaar. Daarnaast werd hij ook diepgaand beïnvloed door de miniatuurkunst; met name in het werk van Simon Bening zien we talrijke parallellen in de weergave van het (stedelijke) landschap.

Het vierde hoofdstuk spitst zich toe op Bruegels reis naar Italië. De Italiëreis wordt in de eerste plaats gesitueerd in een breed cultuurhistorisch kader waarbij we de precieze motivatie voor en omstandigheden tijdens dergelijke reizen onder de loep nemen. We schenken grondige aandacht aan de mogelijke routes die de kunstenaar volgde. Deze reisroute wordt gedocumenteerd aan de hand van tekeningen, prenten en schilderijen, in de eerste plaats van de meester zelf maar daarnaast ook van andere kunstenaars. Dit iconografisch vergelijkingsmateriaal is essentieel om het

specifieke karakter van Bruegels landschappen te duiden. Daarnaast verschaft het eigenhandig werk en met name de vroege landschapstekeningen ons een uniek inzicht in de initiële conceptie- en uitvoeringswijze van het (architecturale) landschap. Aan de hand van dit inzicht kunnen we het onstaans- en creatieproces van de werken reconstrueren en zo de verschillende fasen waarin het beeld werd opgebouwd, reconstrueren. Zo verstrekken de stads- en architectuurrepresentaties mogelijk bijkomende informatie over Bruegels Italiëreis. Een nauwkeurige toepassing van de beeldanalyse bewerkstelligde immers een re-evaluatie van de tot nu toe gekende reisroute. Verder getuigen de landschappen die aan bod komen allen van de wezenlijke invloed die deze reis had op Bruegels artistieke persoonlijkheid; deze was namelijk bepalend voor zijn vorming als landschapskunstenaar en bovendien bleven de landschappen die hij zag tijdens de reis gedurende zijn hele carrière een inspiratiebron waar hij geregeld uit putte.

In het laatste hoofdstuk staan de encyclopedische werken centraal. Dit hoofdstuk is het meest lijvige van het proefschrift en concentreert zich op uitbeeldingen van de stad als fysieke en sociale structuur waarbij zowel stedelijke architectuur als de sociale invulling van het stedelijke weefsel centraal staan. Werken zoals *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, *De kinderspelen* en *De Sint-Maartenswijn* bevatten heel wat informatie over de stedelijke context waarin Bruegels werken functioneerden. Zo komt onder meer naar voor dat ze opmerkelijke parallellen vertonen met contemporaine culturele en sociale praktijken waarbij het stedelijke architecturale decor een belangrijke rol vervulde. Ook hier bleek de nauwkeurige toepassing van de beeldanalyse essentieel voor het bekomen van nieuwe informatie. Het laatste deel van het proefschrift omvat de conclusies waarbij de algemene bevindingen op een rij worden gezet.

Hoofdstuk 2: Bruegel, Van Mander en het landschap: over natuurimitatie, assemblage en *conterfeytselen naer t'leven*

2.1 Inleiding

In dit hoofdstuk onderzoeken we de precieze aard van het landschap aan de hand van zestiende- en vroeg zeventiende-eeuwse bronnen. Hoe werd Bruegels oeuvre getypeerd door tijdgenoten? Welke informatie verschaffen deze contemporaine bronnen ons over voorstellingen van het (stedelijke) landschap? De nadruk ligt daarbij op de gangbare iconografische en schildertechnische praktijken waardoor we inzicht krijgen in de totstandkoming, functie en algemene betekenis van het landschap in Bruegels oeuvre.

2.2 Het landschap als Oudnederlands specialisme: een introductie

Het ontstaan van de landschapsschilderkunst hangt nauw samen met de ontwikkeling van het begrip 'landschap' (Italiaans *paesaggio*).¹¹⁹ De term werd in de loop van de zestiende eeuw in gebruik genomen in de schilderkunst en zou van daaruit in de literatuur worden overgenomen.¹²⁰ De opkomst ervan is mogelijk een gevolg van de behoefte aan een vakterm bij schilders. Het is evenwel niet zeker of dit in verband staat met een veranderde esthetische waardering voor het verschijnsel.¹²¹ Naast de grote hoeveelheid nog bestaande landschappen uit de zestiende eeuw bevestigt een significante stijging in het aantal opgetekende landschappen in Antwerpse boedelinventarissen de populariteit van het genre; we constateren een opmerkelijke toename in de jaren 1560 ten opzichte van vroegere decennia.¹²² De

¹¹⁹ Voor een overzicht, zie bijvoorbeeld: E. Gombrich, 'The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape', in: *Idem, Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londen 1973 (3^{de} ed.), p. 107-121; M. Eberle, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen 1984; W. Busch (ed.), *Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 3)*, Berlijn 1997; N. Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000 (a), p. 10-14

¹²⁰ R. Grünter, 'Landschaft: Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte', *Germanisch-romanische Monatsschrift* 34 (1953), p. 110-120.

¹²¹ K. Van Mander, *Den grondt der vry edel schilderconst, facsimile*, vertaling en annotaties door H. Miedema (ed.), 2 vols., Utrecht 1973, vol. 2, p. 539.

¹²² Hoewel de bronnen wijzen op een duidelijke toename van 'landschappen' (vaak aangeduid als 'landouwe', een term die oorspronkelijk verwijst naar het recht om hout te kappen op een bepaald stuk land) in de jaren 1560, is voorzichtigheid geboden met de interpretatie van dergelijke onderzoeksresultaten gezien de moeilijkheid qua nomenclatuur; de gehanteerde criteria voor de oplijsting van een voorstelling als 'landschap' zijn immers niet eenduidig. Zie: M.P.J. Martens, N. Peeters, 'Antwerp Painting before Iconoclasm: Considerations on the Quantification of Taste', S. Cavaciocchi, *Economia e Arte Secc. XIII-XVIII*, Firenze 2002, p. 875-894; *Idem*, 'Paintings in Antwerp

zestiende-eeuwse interesse in het landschap wordt vaak geassocieerd met de zogenaamde ‘verzelfstandiging van het landschap’. Over de vraag of men het landschap al dan niet als zelfstandig beschouwde, verschillen de meningen. Volgens Miedema en Busch beschouwt Karel van Mander het landschap louter als decoratie- of bijwerk van het figuurstuk; dit in tegenstelling tot Gombrich en Reznicek die menen dat het reeds gedurende decennia als een zelfstandig genre gold.¹²³ Volgens Miedema kan het niet als een apart genre beschouwd worden omwille van twee redenen: ofwel maakt het landschap deel uit van een iconografisch programma, ofwel bevat het kleine figurale scènes en staat het dus ten dienste van het figuurstuk.¹²⁴ Ook over de zestiende-eeuwse betekenissen lopen de meningen uiteen.¹²⁵ Als specialisme werd het landschap beschouwd als een typisch product van de Nederlanden, zowel door de Vlamingen zelf als door de buitenlanders. Zo roemt de Italiaanse kroniekschrijver Bartolomeo Facio in zijn *De viris illustribus* (1457) onder meer Rogier van der Weyden en Jan van Eyck en bij de bespreking van een schilderij van laatstgenoemde heeft hij het over: “paarden en pietepouterig kleine mensen, bergen, bossen, dorpen en kastelen met zoveel kunstvaardigheid uitgewerkt dat men zou geloven dat het ene vijftig mijl van het andere verwijderd ligt”.¹²⁶ Het is significant dat Facio de verschillende landschapselementen en met name hun verscheidenheid en gedetailleerde uitwerking als kenmerkend beschouwt voor het werk van Van Eyck. Een halve eeuw later stelt de Florentijnse schilder en dichter Francesco Lancilotti in zijn *Tractato di pictura* (1509) dat de vaardigheden die men nodig heeft om landschappen te schilderen eerder eigen zijn aan Vlamingen dan aan Italianen.¹²⁷ Een bekend citaat is het verhaal van Dürer die tijdens zijn reis door de Nederlanden in 1520-1521 Joachim Patinir ontmoette en hem in zijn

Houses (1532-1567)’, in: M. Montias, H. Van Miegroet, *Mapping Markets for Paintings in Europe: 1450-1750 (SEUH 6)*, Turnhout 2006, p. 75-92, in het bijzonder p. 82, 87-88, 90.

¹²³ Gombrich 1971, p. 108-111; Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 2, p. 535-538; E.K.J. Reznicek, ‘Het leerdicht van Karel van Mander en de acribie van Hessel Miedema’, *Oud Holland* 89 (1975), p. 118-119; Busch 1997, p. 117 en verder. Zie ook: B. Bakker, *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum 2004, p. 29-46, 228.

¹²⁴ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 2, p. 539.

¹²⁵ Voor een overzicht van de verschillende betekenissen van het zestiende- en vroeg zeventiende-eeuwse landschap, zie: *De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens 1520-1650* (Tent. cat. KMSK, Antwerpen 2004), in het bijzonder p. 41 en verder. Een voorbeeld van een vergedreven allegorische interpretatie van het landschap is Boudewijn Bakkers anagogische lezing van Bruegels landschappen: Bakker 2004, p. 211 en verder. Voor een kritische evaluatie van Bakkers methodologie, zie: J. Stumpel, ‘Review: Boudewijn Bakker, Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt’, *Simiolus* 31:1-2 (2004-2005), p. 115-123. Voor de reactie van de auteur en het antwoord van Stumpel, zie: *Simiolus* 31:3 (2004-2005), p. 260-265. Het is wel zo dat het zestiende-eeuwse landschap een weerspiegeling is van de door God gecreëerde schepping in die zin dat het landschap als microkosmos een reflectie van de macrokosmos is. Zie: Bakker 2004, p. 109-119; M. Sellink, ‘“Veel verscheidenheid moeten wij nastreven...”, copia en varietas in het landschap in de Nederlandse kunst van de 16^e eeuw’, in: A. Tapié (ed.), *Fabels van het Vlaamse landschap: Bosch, Bruegel, Bles, Bril* (Tent. cat. Palais des Beaux-Arts, Rijsel 2012-2013), Parijs 2012, p. 72-75.

¹²⁶ Citaat overgenomen uit: Sellink 2012, p. 72.

¹²⁷ P. Barocchi, *Scritti d’arte del Cinquecento*, Milaan - Napels 1971, vol. 1, p. 745.

dagboek omschrijft als ‘der gut landschaft mahler’.¹²⁸ Het is de eerste maal dat een dergelijke typering werd gebruikt. Tegelijkertijd is het significant dat deze net bij Patinir opduikt omwille van het steeds belangrijker wordende compositorische aandeel van het landschap in zijn schilderijen. De traditie waarbij men het landschap als iets typisch ‘Vlaams’ of ‘Nederlands’ beschouwde, werd verder gezet in de loop van de zestiende eeuw en later maakte Karel van Mander er klaarblijkelijk een prioriteit van om het landschap als Vlaams specialisme te promoten. Het gegeven loopt als een rode draad doorheen het *Schilder-boeck* en het slot in Jan van Amstels levensbeschrijving is kenschetsend: “*Neerlanders altijt lof met Landtschap maken halen, D’Italiaen met Mensch en Goden wel te malen, Dit is geen wonder groot, en can wel zijn ghelooft: Want den Italiaen heeft d’hersens in zijn hooft. Maer niet vergheefs men seght, hoe dat de Nederlander, Heeft in zijn handt vernuft, soo wouw desen Brabander Landtschappen maken eer, dan qualijck te verstaen, Hooft, Godt, oft Menscher beeldt, oft hem daer in misgaen.*”¹²⁹ Van Mander ontleende de passage aan Lampsonius’ *Effigies* (1572) en hoewel de tekst door sommige auteurs eerder minachtend wordt geïnterpreteerd,¹³⁰ reflecteert hij vooral het ondergeschikte belang van het landschapsgenre ten opzichte van in de kunsttheorie hoger gewaardeerde genres zoals de portretschilderkunst.¹³¹ In dit opzicht zijn de woorden van Francesco de Holanda, die hij naar eigen zeggen aan Michelangelo ontleent, treffend. Na de opsomming van de afzonderlijke compositorische elementen van het genre bevestigt hij dat het landschap een Vlaams specialisme is: “Zij [de Vlamingen] schilderen doeken met huizen, vegetatie in velden, schaduwen van bomen, bruggen en rivieren, en dat noemen zij dan landschappen, met her en der verspreid vele figuurtjes, maar dat alles is, ook al vinden sommigen dat oogstrelend, in werkelijkheid gemaakt zonder rede en kunstzin, zonder harmonie en gevoel voor verhoudingen, zonder vermogen te kiezen en zonder durf, en tenslotte zonder enige inhoud en zonder zeggingskracht.”¹³² Dergelijke eerder negatief getinte associaties zijn dus te verklaren vanuit de gangbare waardencanon waarbij figuur- en historieschilderen nu eenmaal hoger stonden aangeschreven dan het schilderen van landschappen.

¹²⁸ M.P.J. Martens, ‘Joachim Patinir: “The Good Landscape Painter” in Written Sources’, in: A. Vergara (ed.), *Patinir: Essays and Critical Catalogue* (Tent. cat. Museo Nacional del Prado, Madrid 2007), Madrid 2007, p. 54-55. De term werd, voor zover bekend, toen voor het eerst gebruikt om het landschap als schilderkunstig specialisme aan te duiden. Zie: G. Unverfehrt, *Da sah ich viel köstliche Dinge: Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007, p. 171-172.

¹²⁹ Van Mander 1604, fol. 215r 22-29.

¹³⁰ P. Taylor, ‘Recensie van Hessel Miedema, *Karel van Mander*, 6 vols., 1994-1999’, *Oud Holland* 115:2 (2001-2002), p. 131-154, in het bijzonder p. 143.

¹³¹ Busch 1997, p. 81-82. Voor de receptie en populariteit van de Oudnederlandse landschapskunst buiten de Nederlanden, zie: W.S. Gibson, *‘Mirror of the Earth’: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton (N.J.) 1989, p. 48-59.

¹³² B. Aikema, B. L. Brown (eds.), *Renaissance Venice and the North: Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian*, Venetië 1999, p. 424, Nederlandse vertaling overgenomen uit: Sellink 2012, p. 72, 75, noot 6.

2.3 Bruegel als exponent van het Oudnederlandse landschap

Voor zover we weten, startte Bruegel zijn carrière als landschapskunstenaar; althans dat is wat de vroegst gedateerde werken ons leren.¹³³ Deze groep omvat een twintigtal tekeningen waarbij het landschap een prominente rol vervult en die ontstonden in de periode ca. 1552-1555.¹³⁴ Een deel van deze tekeningen is onmiskenbaar in verband te brengen met Bruegels Italiëreis van 1552-1554/55,¹³⁵ terwijl de overige tekeningen vaak idyllische voorstellingen zijn van het landelijke leven. Het landschap vervult steeds een prominente rol en naast de invloed van de traditie van het wereldlandschap liet Bruegel zich ook inspireren door de bekende Venetiaanse landschapsspecialisten Titiaan en Campagnola. Ook in zijn allegorische en religieuze prentontwerpen vervult het landschap een belangrijke rol; naast het realistisch uitgewerkte stedelijke decor in de reeks van *De deugden* (zie bijvoorbeeld fig. 1 en 2) herkennen we in de fantastische achtergrondlandschappen van *De zonden* (fig. 3) of de *Verzoeking van de heilige Antonius* (fig. 4) duidelijk de invloed van Bosch.¹³⁶ Deze bosschiaanse creaties staan in schril contrast met de naturalistische landschappen uit de jaren vijftig. Deze schijnbare stilistische tegenstelling illustreert Bruegels meervoudige artistieke persoonlijkheid; hij beheerste tegelijkertijd verschillende stijlen en modi en paste deze of gene toe al naargelang de context. Kort na zijn terugkeer van de Italiëreis publiceerde Hieronymus Cock de reeks met de *Grote landschappen* (fig. 5, 6 en 7).¹³⁷ De serie bestaat uit twaalf prenten naar het ontwerp van Bruegel en is deels gebaseerd op indrukken die hij tijdens de reis opdeed. Anderzijds zijn de hybride creaties duidelijk schatplichtig aan de Oudnederlandse landschapstraditie en worden verschillende elementen op een

¹³³ Hoewel moeilijk te bewijzen, is het plausibel dat Cock (door zijn eigen preoccupatie met het landschap) Bruegel stimuleerde om zich in de eerste plaats te concentreren op een carrière als landschapskunstenaar. Zie: M. Sellink, 'Hy was doch sef seer inventijf van landtschappen...' Hieronymus Cock en het landschap', in: Van Grieken et al. 2012, p. 52-57, in het bijzonder. p. 55. Zie ook hoofdstuk 4, p. 140

¹³⁴ Recent werd de datering van enkele ervan in twijfel getrokken door Sellink, zie: Sellink 2013, p. 291-322.

¹³⁵ Zie hoofdstuk 3 voor de bespreking van Bruegels vroegste tekeningen in verband met zijn Italiëreis.

¹³⁶ De reeks van *De zonden*, zeven ontwerptekeningen van de hand van Bruegel, gegraveerd door Pieter van der Heyden en uitgegeven door Hieronymus Cock, 1556-58, zie: Mielke 1996, cat. nrs. 33-39; Orenstein 2006, cat. nrs. 21-27. De reeks van *De deugden*, zeven ontwerptekeningen van de hand van Bruegel, gegraveerd door Philips Galle en uitgegeven door Cock, 1559-60, zie: Mielke 1996, cat. nrs. 45-51; Orenstein 2006, cat. nrs. 13-19. *De verzoeking van de heilige Antonius*, ontwerptekening door Bruegel, ca. 1556, gegraveerd door Pieter van der Heyden en gepubliceerd door Cock in 1556, zie: Mielke 1996, cat. nr. 30; Orenstein 2006, cat. nr. 10. Voor de relatie tussen Bosch en Bruegel (inclusief uitgebreide bibliografie) zie: M. IJssink, *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)* (Nijmeegse Kunsthistorische Studies, 17), Zaandam 2009.

¹³⁷ Gegraveerd door Joannes en Lucas van Doetecum. Voor de reeks van de *Grote landschappen*, zie: Orenstein 2001, p. 120-136, cat. nrs. 22-35; Orenstein 2006, cat. nrs. 49-60.

krachtige en overtuigende wijze gecompileerd. De composities vormen als het ware een repertorium van de verschillende typen landschappen die Bruegel moet gezien en bestudeerd hebben in de jaren ervoor. Het landschap was een relatief nieuw genre in de Europese prentkunst dat vanaf het midden van de zestiende eeuw aan populariteit won. De reeks van de *Grote landschappen* zorgde voor een belangrijke impuls en was van grote invloed op de verdere ontwikkeling van de landschapskunst in de Nederlanden. De reeks wordt dan ook vaak beschouwd als de vervolmaking van het wereldlandschap in de traditie die enkele decennia voordien werd ingezet door Joachim Patinir.¹³⁸ Het is significant dat Karel van Manders raadgevingen over het landschap in *Den grondt der edel vry schilder-const* naadloos aansluiten bij de *Grote landschappen*; het lijkt wel of hij de prenten voor ogen had tijdens het opstellen van zijn leerdicht. Het feit dat Van Mander Bruegel verscheidene malen aanhaalt als voorbeeld bevestigt zijn reputatie als landschapskunstenaar en het is duidelijk dat de auteur Bruegel als een van de grootste landschapsschilders beschouwde (cf. infra). Het vroegst gekende geschilderde werk dateert pas van 1557 en het is niet toevallig dat ook hier het landschap een dominerende rol vervult.¹³⁹ Het hoofdpersonage in *De parabel van de zaaier* valt letterlijk in het niets tegenover het gelaagde en weidse panorama (fig. 8).¹⁴⁰ In vergelijking met de magistrale landschappen die Bruegel later maakte, doet het ietwat stuntelige opzet wel vermoeden dat hij worstelde met de overgang van tekeningen naar schilderijen op groot formaat en de aanpassingen die daarvoor vereist waren. Vanaf dan combineert Bruegel verscheidene media en in 1560 maakt hij zijn eerste en enige prentontwerp, *De hazenjacht* (fig. 9).¹⁴¹ Ook hier vervult het landschap een belangrijke rol en is het een duidelijke mengvorm van de formule van het wereldlandschap en nieuwe elementen. Deze dualiteit is overigens een constante in Bruegels oeuvre en het spanningsveld tussen traditie en innovatie loopt als een rode draad doorheen zijn repertoire. Tijdens zijn korte carrière zal het landschap steeds een cruciale rol vervullen, zij het wel in verschillende gedaanten; van groots opgezette berggezichten als *De Slag tegen de Filistijnen op de Gilboa* (1562) en *De bekering van Paulus* (1567, fig. 10) over panoramische stadsgezichten zoals in de *Twee aapjes* (1562, fig.11) tot vredige achtergronden van het vlakke

¹³⁸ Voor de ontwikkeling van het wereldlandschap en Bruegels beïnvloeding door deze traditie, zie hoofdstuk 3.

¹³⁹ Het staat vast dat Bruegel reeds eerder moet geschilderd hebben, zie bijvoorbeeld het document dat de samenwerking tussen Balten en Bruegel voor het altaarstuk van de Mechelse handschoenwerkers bevestigt.

¹⁴⁰ *De parabel van de zaaier*, olieverf op paneel, 1557, San Diego, Timken Art Gallery, inv. nr. 1957:002. Zie: Marijnissen 1988, p. 382; Sellink 2007, cat. nr. 61.

¹⁴¹ *De hazenjacht*, pen en bruine inkt en zwart krijt, 21,3 x 29,6 cm, 1560, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, inv. nr. 6959. Voor de tekening zie: Mielke 1996, cat. nr. 53, voor de prent, zie: Orenstein 2006, cat. nr. 1.

platteland in *De nestrover* (1568, fig. 12) of *De misantroop* (1568).¹⁴² Een van de laatste werken die Bruegel maakte voor zijn dood is het kleine maar virtueuze *Ekster op de galg* (fig. 13) dat als het ware een bloemlezing is van de verschillende landschapstypen die Bruegel doorheen zijn korte carrière tekende en schilderde.¹⁴³ Het landschap strekt zich uit op verscheidene niveaus en we zien verschillende typen op een overtuigende wijze gecompileerd. Het werkje is ook representatief voor de vele vormen architectuur die we in Bruegels oeuvre treffen: een stadsgezicht aan het water ver aan de horizon, heuvels, bergen, bossen, een dorpgezicht met bijhorend tijdverdrijf, een rotsburcht en bomen op de voorgrond die de compositie kaderen en functioneren als coulissen. In dit opzicht vormt het paneeltje het letterlijke summum van Bruegels verwezenlijkingen als landschapskunstenaar.

¹⁴² *De slag tegen de Filistijnen*, olieverf op paneel, 1562, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1011; *De bekering van Paulus*, olieverf op paneel, 1567, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 3690; *Twee aapjes*, olieverf op paneel, 1562, Berlijn, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. nr. 2077; *De nestrover*, olieverf op paneel, 1568, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1020; *De misantroop*, waterverf op doek, 1568, Napels, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. nr Q 16. Zie: Sellink cat. nrs. 113, 158, 118, 163 en 164.

¹⁴³ *De ekster op de galg*, olieverf op paneel, 1568, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. nr. G K 165.

2.4 Bruegel en de bronnen: Guicciardini, Lampsonius, Ortelius en Van Mander

Omwille van de schaarsheid aan originele schriftelijke documenten is Bruegels biografie grotendeels gereconstrueerd aan de hand van het gekende oeuvre. Een aanzienlijk deel daarvan werd gelukkig door de meester zelf gesigineerd en gedateerd. Daarnaast beschikken we over verscheidene onrechtstreekse bronnen die Bruegels werk en leven in het kort of lang behandelen. In dit opzicht is de vaakst geciteerde bron ongetwijfeld Karel Van Manders *Schilder-boeck* (1604). Daarenboven blijken Van Manders geschriften essentieel om inzicht te krijgen in de zestiende-eeuwse opvattingen over het landschap in het algemeen en in Bruegels oeuvre in het bijzonder. Naast het *Schilder-boeck* bestaan er ook andere bronnen die nog tijdens Bruegels leven zelf of kort na zijn dood ontstonden zoals Guicciardini's *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567), Vasari's *Vite* (1568), het lofdicht in Lampsonius' *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* (1572) en Ortelius' epitaaf in zijn *Album amicorum* (ca. 1573). Deze documenten zijn van uitzonderlijk belang omdat ze ons inlichten over de wijze waarop Bruegels oeuvre in zijn tijd werd gepercipieerd en getypeerd. Het spreekt voor zich dat deze informatie onontbeerlijk en verhelderend is voor de hedendaagse vorser die de aard en betekenis van Bruegels landschappen wenst te achterhalen. Hoewel de kunstenaar tegenwoordig vooral bekend is voor zijn boerentaferelen was zijn reputatie bij leven en in de decennia na zijn dood vooral gebaseerd op zijn verdienste als navolger van Bosch enerzijds, en als ontwerper van landschappen anderzijds.

Het eerste gedrukte relaas over Bruegel verschijnt in Guicciardini's *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567). De Florentijn omschrijft hem als "Pietro Brueghel di Breda grande imitatore della scienza, & fantasia di Girolamo Bosco, onde n'ha anche acquistato il soprano di secondo Girolamo Bosco".¹⁴⁴ Volgens Guicciardini is Bruegel dus een groot navolger van Bosch, wat hem de toenaam tweede Jheronimus Bosch opleverde.¹⁴⁵ Een jaar later vinden we de vergelijking tussen Bosch en Bruegel ook terug bij Vasari: "Pietro Breughel di Breda" wordt samen met "Girolamo Hertoghen Bos" vermeld in zijn *Vite* en hij beschouwt beide, weliswaar verkeerdelijk, als kopiïsten van Frans Mostaert.¹⁴⁶ Verder beschrijft Vasari hun werken als "paesi a olio, fantasticherie, bizzarrie, sogni & imaginations".¹⁴⁷ Bruegel wordt opnieuw geassocieerd met Bosch en diens fantastische en zonderlinge landschappen; Vasari

¹⁴⁴ L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Antwerpen 1567, fol. 99 D.

¹⁴⁵ J. Muylle, "'Pier den Drol' – Karel van Mander en Pieter Bruegel. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk ca. 1600", in: H. Vekeman, J. Müller-Hofstede, *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, p. 137-155.

¹⁴⁶ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1568 (eerste ed. 1550), 7 vols., ed. G. Milanesi, Firenze 1906 (herdruk 1981), p. 858-889.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

is dus de eerste die Bruegel roemt zowel omwille van zijn navolging van Bosch als om zijn kwaliteiten als landschapskunstenaar. De Florentijn vermeldt overigens dat hij voor zijn informatie beroep deed op Domenicus Lampsonius. Lampsonius' lofdicht over Bruegel verscheen drie jaar na diens dood in het *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, uitgegeven in Antwerpen.¹⁴⁸ Het lofdicht luidt als volgt:

“PETRO BRUEGEL PICTORI. Quis nouus hic Hieronymus Orbi, Boschius? ingeniosa magistri / Somnia peniculoque, styloque / Tanta imitarier arte peritus, / Vt superet tamen interim & illum? / Macte animo, Petre, mactus vt arte. / Namque tuo, veterisque magistri / Ridiculo, salibusque referto / In graphices genere inclyta laudum / Praemia vbique, & ab omnibus vlllo / Artifice haud leuiora mereris.”

Vrij vertaald: “Aan Pieter Bruegel, schilder. Wie is toch, hier in ons midden, deze nieuwe Hiëronymus Bosch? Wie is toch deze schilder die met penseel en stift zo knap weet na te bootsen dat hij hem meermaals overtreft? Schep moed, Pieter, je bent sterk en je kunst zal je met roem overladen, want je taferelen, gekruid met geestigheid, zoals die van je vroegere meester, worden geprezen en die lof is zeker niet minder groot dan deze welke je beroemde voorganger en meester mocht oogsten”.¹⁴⁹

Ook in Lampsonius' tekst wordt Bruegels faam als tweede Bosch en als imitator van de werkelijkheid bevestigd.

Een volgende passage die vaak wordt aangewend bij de bespreking van Bruegel als landschapskunstenaar is afkomstig uit Abraham Ortelius' *Album amicorum*.¹⁵⁰ De Antwerpse humanist en geograaf kende hem bij leven en in navolging van een in humanistische kringen gangbaar gebruik stelde Ortelius een *Album amicorum* samen.¹⁵¹ Gezien Bruegel bij de aanleg van zijn *Album* reeds enkele jaren dood was,

¹⁴⁸ Voor de briefwisseling tussen Lampsonius en Vasari, zie: K. Frey, H.-W. Frey (eds.), *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 3 vols, München 1980, vol. 2, p. 114-116; J. Puraye, *Dominique Lampson, humaniste, 1532-1599*, Brugge 1950, p. 83-84. Voor de wisselwerking tussen Lampsonius, Lombard, Vasari en Van Mander, zie: W.S. Melion, 'Lampsonius and Lombard: Assembling the Northern Canon', in *Idem, Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's 'Schilder-Boeck'*, Chicago – Londen 1991, p. 143-172.

¹⁴⁹ Het citaat en de vertalingen zijn ontleend aan: Muylle 1981, p. 319-377.

¹⁵⁰ Ca. 1573, Cambridge, Library of Pembroke College. Zie ook: A. Ortelius, J. Puraye, *Album Amicorum, facsimile uitgave voorzien van nota's en commentaar, vertaald in het Frans door J. Puraye*, Amsterdam 1969.

¹⁵¹ Voor de relatie tussen Bruegel en Ortelius zie: Popham 1931, p. 184-188. Pophams artikel maakte voorgoed een einde aan Bruegels zogenaamde boerenafkomst gebaseerd op een foutieve lezing van Van Manders *Schilder-boeck*. De prent die Ortelius naar *De dood van Onze-Lieve-Vrouw* (ca. 1564) liet vervaardigen door Philips Galle bevestigt de nauwe vriendschapsband tussen Bruegel en de geograaf. Uit aantekeningen van de zeventiende-eeuwse Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens in zijn exemplaar van Van Manders *Schilder-boeck* blijkt dat Ortelius naast *De dood van Onze-Lieve-Vrouw* ook een heidetafereel van de hand van Bruegel in zijn bezit had. Zie: J. Briels, 'De

schreef Ortelius er zelf een epitaaf in, *amici memoriae*. Het album is een van de meest waardevolle werken die in dit genre in de loop van de zestiende eeuw werden opgesteld en het bestaat uit honderdvierendertig opdrachten van / of lofdichten aan vrienden waarvan de vroegste in 1573 en de laatste 26 januari 1596 gedateerd zijn.¹⁵² Bruegels epitaaf ontstond in drie stadia en werd opgenomen in de bundel ca. 1574.¹⁵³ De tekst luidt als volgt:

“Dijs manibus sacrum.

PERTVM BRVEGELIVM PICTOREM fuisse sui saeculi absolutissimum, nemo nisi invidus, aemulus, aut eius artis ignarus, umquam negabit. Sed quod nobis medio etatis flore abreptus sit, an hoc Morti, quod fortrasse eum ob insignem artis peritiam, quam in eo viro observaverat, etate proveciorem duxerat; an Nature potius, quod eius artificiosa ingeniosaque imitatione, sui contemptum verebatur, impectavero, non facile dixerim”.

Het epitaaf vangt aan met de geijkte formule ‘Dijs Manibus sacrum’, een oproep tot de geesten van de overledenen. Vrij vertaald stelt Ortelius dat Bruegel de meest uitmuntende schilder van zijn tijd was en dat niemand dit zou durven betwijfelen, tenzij een afgunstige, een rivaal of iemand aan wie zijn kunst onbekend is. Nadien zegt hij: “Op de vraag waarom hij ons zo vroeg, in de volle fleur van zijn leven, ontviel, kan ik bezwaarlijk een antwoord geven. Zal ik de Dood van zijn verscheiden de schuld geven? Zou ze hem, afgaande op de buitengemene kunde waarvan hij zo dikwijls blijk gaf, wellicht ouder hebben gewaand? Of [ligt de schuld bij] de Natuur die beducht zou zijn geweest voor een kunst die haar zo volmaakt en vernuftig wist na te bootsen?”¹⁵⁴ Zowel in de aanklacht van de Dood, op zichzelf een traditioneel element in de rouwklacht,¹⁵⁵ als in de aanklacht van de Natuur, verwijst Ortelius naar Bruegels meesterschap dat wordt aangereikt als reden van zijn overlijden. De idee

Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Steevens (1590-1668) en zijn Constkamer’, *JKMSKA* (1980), p. 199, 206. Marijnissen 1988, p. 236-237.

¹⁵² Voor het genre, zie: M. De Schepper, ‘Alba Amicorum in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel’, *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis* 33 (1979), p. 101-107.

¹⁵³ J. Müller-Hofstede, ‘Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Aesthetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung’, in: M. Winner, O. von Simson (eds.), *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*, Berlin 1979, p. 75-76, noot 2; Muyllé 1981, p. 321.

¹⁵⁴ Vertaling overgenomen uit Marijnissen 1988, p. 13.

¹⁵⁵ S.F. Witstein, *Funeraire poëzie in de Nederlandse Renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel bezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*, Assen 1969, p. 350 en verder.

van de vrees van de Natuur voor de 'imitatio' past overigens volledig binnen de vijftiende- en zestiende-eeuwse opvattingen over schilderkunst.¹⁵⁶

Verder zegt Ortelius:

“Eupompus pictor interrogatus quem sequeretur antecedentium, demonstrata hominum multitudine, dixisse fertur, naturam ipsam imitandum esse, non artificem. Congruit nostro Brugelio hoc, cuius picturas ego minime artificiosas, at naturales appellare soleam. Neque eum optimum pictorum at naturam pictorum vero dixerim. Dignum itaque indico, quem omnes imitentur. Multa pinxit, hic Brugelius, quae pingi non possunt, quod Plinius de Apelle. In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur. Idem de Timanthe Eunapius in Iamblichus, Pictores qui formosulos in etatis flore constitutos pingunt voluntque picture lenocinium quoddam et gratiam de suo adjicere, totam depravant representatam effigiem et ab exemplari proposito pariter et a vera forma aberrant. Ab hac labe purus noster Brugelius”.

Bedroefd om de dood van zijn vriend heeft Ortelius deze rouwklacht aan Bruegel gewijd: “Men vroeg eens aan Eupompus [de schilder], bij welke meester men in de leer diende te gaan of welke voorganger men diende na te volgen. De schilder wees met een breed gebaar naar een menigte mensen die model konden staan en antwoordde dat men de natuur diende na te volgen en niet iemands kunst. Dit antwoord is op niemand beter toepasselijk dan op onze Bruegel. Ik heb steeds beweerd dat zijn schilderijen zo natuurgetrouw zijn dat ze amper iets te maken hebben met stijl of schilderwijze. Ja, ik durf zelfs te verkondigen dat hij niet alleen de grootste schilder is, maar in zich de gehele schilderkunst omsluit. En om die reden acht ik hem waardig door eenieder te worden nagevolgd. Bruegel heeft menig zaken geschilderd die niet kunnen geschilderd worden, zoals Plinius over Apelles heeft gezegd. In al zijn werken legt hij er zich steeds op toe ons meer te doen begrijpen dan hij ons te kijken biedt. Bij [de wijsgeer] Amblichus spreekt Eunapios in gelijkaardige termen over [de schilder] Timanthes: de schilders die zich inspannen de verhoudingen weer te geven van een model in de volle kracht van zijn leven, vervormen de persoonlijke karakteristieken van het afgebeelde model wanneer ze hun werk zoeken te verfraaien door er iets van eigen vinding aan toe te voegen. Door aldus te handelen geven ze een onjuist beeld van de persoonlijkheid en de verschijning van de persoon die hen als model heeft gediend. Van dergelijke fout is onze Bruegel vrij”. De lofbetuiging is gebaseerd op drie citaten die Ortelius ontleende aan Plinius en een ontleend aan de Griekse neo-platonicus Eunapius. Niet

¹⁵⁶ Het beeld van de Natuur die door de kunstenaar werd overtroffen, komt vaker voor in lofdichten. Ook bij Van Mander vinden we het terug en net zoals het hele idee van de emulatie is het van Italiaanse oorsprong. Zie: Muylle 1981, p. 324-325 met verdere literatuurverwijzing.

verwonderlijk sluiten deze aan bij de gangbare kunsttheoretische opvattingen zoals later geformuleerd in Van Manders *Schilder-boeck*. In navolging van Eupompus stelt Van Mander namelijk in *Den grondt* dat leerling-schilders zich moeten bekwamen naar het voorbeeld van de natuur: “Dus Jongers laet sulcx van u oock gheschieden / Want boven t’onderwijs / dat u mocht binnen Mijn schrijven eenich voordeel doen ghewinnen / Soo wijs’ ick u te volghen patroonen / Die welck Eupompus Lisippum ginck toonen.”¹⁵⁷ Verder noemt Ortelius Bruegels werk ‘Natuur’, zodat hij hem niet enkel als de beste schilder beschouwt maar ook als een meester die de Natuur volledig evenaart. Dit is meteen de reden waarom hij door andere schilders moet nagevolgd worden.¹⁵⁸ De imitatie van de Natuur drijft overigens niet zozeer op de kunst maar wel op de natuurlijkheid. Een ander element betreft de aard van het werk van de kunstenaar (Bruegel dus in dit geval), waardoor de Natuur vreest beschaamd te zullen worden. Indien het schilderij enkel op de loutere natuurlijkheid was gericht, zou het moeilijk zijn om de Natuur te overtreffen. De Natuur produceert namelijk zowel mooi als lelijk en het is de taak van de kunstenaar om enkel mooi van lelijk te onderscheiden en enkel het mooiste te selecteren. Net zoals het eerste vinden we ook het tweede citaat, aan Plinius’ beschrijving van het leven van Apelles ontleend, terug in Van Manders *Grondt*, in zijn hoofdstuk over het landschap (cf. infra). Met het citaat stelt Ortelius Bruegel op gelijke hoogte met Apelles, de belangrijkste schilder uit de klassieke Oudheid. Het derde citaat dat de geograaf ontleende, is de vergelijking tussen Bruegel en Timanthes waarbij deze laatste wordt geprezen om zijn meesterlijke uitbeelding van het schilderij *Het offer van Iphigenia*.¹⁵⁹ Ook deze passage vinden we terug in Van Manders *Grondt*.¹⁶⁰ Ortelius besluit zijn lofbetuiging met een passage ontleend aan Eunapius’ ‘Het leven der filosofen en sofisten’ waarbij de schrijver de sofist lamblichus verwijt dat hij dezelfde fout maakt als schilders die mooie jongelingen schilderen, omdat ze hen mooier willen voorstellen dan ze zijn. Daardoor falen ze op het vlak van schoonheid en overeenkomstig de realiteit.¹⁶¹ Ortelius stelt duidelijk dat Bruegel deze fout niet maakt en looft de schilder om zijn geslaagde *imitatio*. De door Ortelius aan de klassieke literatuur ontleende citaten dienen alle ter illustratie van de grootsheid van Bruegel als meester; Bruegel

¹⁵⁷ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 2, hoofdstuk 6, 73, fol. 29.

¹⁵⁸ De zin ‘Dignum itaque indico, quem omnes sequeretur’ is overigens identiek met wat Goltzius schreef over Lambert Lombard in de opdracht aan Ortelius die hij toevoegde bij het boek van Lampsonius over leven en werk van Lombard. Hoewel dit idee gemeengoed was in humanistische kringen, ontleende Ortelius deze zin mogelijk aan Goltzius. Zie: Muylle 1981, p. 326-327. Zie ook: D. Lampsonius, *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita. Pictoribus, sculptoribus, architectis, aliisque id genus artificibus utilis et necessaria*, Brugge 1565, uitgegeven door J. Hubaux en J. Puraye in *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 18 (1949), p. 62.

¹⁵⁹ Muylle 1981, p. 328-330.

¹⁶⁰ Van Mander ed. Miedema 1973, vol. 1, hoofdstuk 6, 43, fol. 26.

¹⁶¹ Het boek verscheen in 1568 in Antwerpen in een Latijnse vertaling van de hand van Hadrianus Junius, een vriend van Ortelius.

evenaarde net als Eupompus de Natuur door zijn geslaagde nabootsing en zoals Apelles maakte hij gebruik van zijn fantasie en van alle mogelijkheden die de schilderkunst hem bood. Daarnaast bezat hij een verbeelding die Timathes waardig was en bezat hij de gave de mens te tonen zoals hij was. Ortelius plaatst Bruegel dus op gelijke voet met de grootste schilders van de klassieke Oudheid waardoor hij net als Eupompus, Apelles en Timathes een voorbeeld is voor andere schilders. Het aanwenden van dergelijke citaten bij de argumentatie (in dit geval voor Ortelius' waardering van Bruegels artistieke persoonlijkheid) is een *locus communis*; men versterkte de argumentatie door het gebruik van topische middelen. Een bewering aangebracht volgens de *locus communis* was herkenbaarder en kwam als argument duidelijker aan.¹⁶² Ortelius roemt Bruegel dus vooral om zijn grootsheid als kunstenaar die De Natuur volledig evenaart door een geslaagde nabootsing van de natuur,¹⁶³ door het gebruik van verbeelding en alle mogelijkheden die de schilderkunst hem bood. Naast de tekst die Ortelius specifiek aan Bruegel opdroeg, zijn er nog andere passages in het *Album amicorum* die informatie verschaffen over het gangbare kunsttheoretische discours over het landschap. Onder de auteurs die bijdroegen aan het album bevonden zich verscheidene bekende kunstenaarsvrienden waaronder Philips Galle, Frans Hogenberg, Lucas de Heere, Melchior Lorck en Joris Hoefnagel. Op vraag van Ortelius leverden zij elk hun bijdrage waarbij de vriendschappelijke gevoelens die ze voor hun collega koesterden volgens de gangbare praktijk op een gedramatiseerde wijze werden vormgegeven en Ortelius vol lof werd geportretteerd als het gepaste onderwerp van hun toegenegenheid. Een constante in deze lofredes is het *Theatrum orbis terrarum*, Ortelius' befaamde atlas die de lezer de mogelijkheid bood om de wereld te bereizen door middel van zijn ogen. De reis was daarbij eerder een verdienste van wetenschappelijke studie als een verdienste van de reiziger zelf.¹⁶⁴ De goudsmid en antiquair Cornelis van Aecken noemt het *Theatrum* een compact en draagbaar beeld van de wereld dat continenten toont aan reizende ogen. De voorstelling van Ortelius *Theatrum* als een vreedzame onderneming gestoeld op wetenschappelijke gronden is een constante in het *Album amicorum*, in tegenstelling tot de keizerlijke, vaak wrede en op territoriale expansie gerichte ontdekkingsreizen.¹⁶⁵ Een andere constante is de benadering van Ortelius' kaarten als 'landschap'; de term werd rond

¹⁶² H. Miedema, 'Pieter Bruegel weer; en de geloofwaardigheid van Karel van Mander', *JKMSKA* (1998), p. 316.

¹⁶³ Op de achterzijde van het paneeltje *De kreupelen* in het Louvre (1568, zie fig. 101) bevinden zich twee zestiende-eeuwse opschriften waarin Bruegel opnieuw wordt gelauwerd om zijn geslaagde natuurnabootsing die de Natuur evenaart en verbaast. Net zoals Ortelius ontleende deze anonieme auteur een citaat aan Plinius' *Historia Naturalis*, zie: Muyllé 1980, p. 335-336; Mellion 1991, p. 178-179, 302-303, noot 16.

¹⁶⁴ Voor het fenomeen van 'armchair travelling' of het reizen vanuit de leunstoel, zie: Gibson 1989, p. 48-59; Büttner 2000(a), in het bijzonder p. 166-172.

¹⁶⁵ Mellion 1991, p. 174-177.

het midden van de zestiende eeuw namelijk zowel gebruikt voor het benoemen van schilderijen, kaarten als topografische sites. Daarnaast blijkt Ortelius' bekendheid met teksten van klassieke auteurs zoals Cicero, Livius en Plinius de Jonge; verscheidene fragmenten toegevoegd aan de editie van 1579 getuigen hiervan en werpen ook licht op de aard van landschap.¹⁶⁶ De nadruk ligt daarbij op de begrippen *varietas*, *pulchritudo* en *voluptas*; de *varietas* aanwezig in de Natuur zorgt voor *pulchritudo* ofwel schoonheid van het uitzicht alsook plezier van het kijken. Zoals blijkt uit de analyse van Karel van Manders *Schilder-boeck* zijn deze noties van wezenlijk belang voor een goed begrip van het zestiende-eeuwse landschap (cf. infra).

2.5 Van Manders *Schilder-boeck*

Karel Van Manders *Schilder-boeck* is ongetwijfeld de vaakst geciteerde bron in verband met de zestiende-eeuwse schilderkunst en dan vooral omwille van de kunstenaarsbiografieën. Naast de levensbeschrijvingen bevat het *Schilder-boeck* nog andere delen; de bundel vangt aan met een voorrede en *Den grondt der edel vry schilder-const*, het leerdicht over de grondbeginselen van de schilderkunst dat verder uitgebreid aan bod komt.¹⁶⁷ Daarna volgen de levensbeschrijvingen van respectievelijk de antieke, Italiaanse en Oudnederlandse kunstenaars (*Het Leven der oude Antijcke doorluchtighe Schilders, soo wel Egyptenaren, Griecken als Romeynen, Het Leven der Moderne, oft deestijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders* en *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hoogduytsche Schilders*)¹⁶⁸ en het boek sluit af met een vertaling van Ovidius' *Metamorfosen*.

De invloed van Van Manders levensbeschrijving op de Bruegelreceptie kan moeilijk overschat worden. Minder gekend is dat we ook in *Den grondt* elementaire informatie terugvinden over Bruegel als landschapskunstenaar. Hoewel Van Manders leerdicht slechts sporadisch aan bod komt in de vakliteratuur, vermeldt Van Mander Bruegel

¹⁶⁶ Müller-Hofstede 1979, p. 128-129.

¹⁶⁷ Verder in de tekst aangeduid met *Grondt*. In facsimile uitgegeven met een vertaling in modern Nederlands en voorzien van uitgebreide commentaar door Hessel Miedema: Van Mander ed. Miedema 1973. Voor een kritische lezing van Miedema's editie, zie: E. K. Grootes, 'Aandacht voor Van Mander', *Oud Holland* 89:2 (1975), p. 98-101; Reznicek 1975, p. 102-128. De tekst werd eerst uitgegeven met een Duitse vertaling en commentaar door Hoecker in 1916. Zie: R. Hoecker, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander: Tekst, Übersetzung und Kommentar, nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie*, Den Haag 1916. Miedema's editie geldt nog steeds als standaardwerk.

¹⁶⁸ Verder in de tekst aangeduid met *Levens*. Integraal met Engelse vertaling uitgegeven door Hessel Miedema: Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, uitgegeven door H. Miedema, 6 vols., Doornspijk 1994-1999.

verscheidene malen en stelt hij de kunstenaar vijf maal tot exempel, waarvan tweemaal met betrekking tot het landschap.¹⁶⁹ Van Mander liet zich voor zijn *Schilder-boeck* inspireren door Giorgio Vasari, die hij in 1573 tijdens zijn reis naar Italië ontmoette. Op dat moment was net een nieuwe, uitgebreide druk van Vasari's werk met kunstenaarsbiografieën verschenen die tot voorbeeld van Van Manders eigen levensbeschrijvingen zou dienen.¹⁷⁰ Behalve aan Vasari ontleende hij ook elementen -waarschijnlijk zonder het zelf te weten- aan Alberti's handleiding voor de schilderkunst *De pictura* (1435).¹⁷¹ Daarnaast stoelde Van Mander vooral op zijn eigen atelierervaring; hij leerde het vak bij Lucas de Heere en Pieter Vlerick en zowel in Italië als Oostenrijk moet hij uitvoerig met vakgenoten gepraat hebben over technische en theoretische kwesties. Onze bespreking van Van Manders *Schilder-boeck* is tweeledig; enerzijds verschaffen we een overzicht van de belangrijkste kunsttheoretische bevindingen over het landschap, anderzijds is het een samenvatting van wat Van Mander schrijft over Bruegel en dan specifiek over Bruegel als landschapskunstenaar. Vanzelfsprekend worden beide aspecten aan elkaar gekoppeld zodat we een inzicht krijgen in de aard, opbouw en functie van het zestiende-eeuwse (stedelijke) landschap en meer specifiek in het (stedelijke) landschap in Bruegels oeuvre. Hoewel de informatie in Van Manders *Schilder-boeck* gewis persoonlijk gekleurd is en het werk pas 35 jaar na Bruegels dood verscheen, kunnen we er toch van uitgaan dat de informatie over de kunstenaar relatief getrouw is. Van Mander baseerde zich in de eerste plaats op mondelinge berichten die op zichzelf betrouwbaar waren; we mogen aannemen dat hij Gillis (II) van Coninxloo heeft gekend in Amsterdam. Die was een zoon van de schoonzus van Pieter Coecke van Aelst.¹⁷² Naast Van Manders beschrijving van Bruegels leven haalt hij de kunstenaar verscheidene malen aan ter illustratie van bepaalde passages over het

¹⁶⁹ *Grondt*, hoofdstuk 6, 54, fol. 27r; hoofdstuk 8, 19, fol. 35v, 25, fol. 36r; hoofdstuk 11, 10, fol. 46r; hoofdstuk 12, 19, fol. 48r.

¹⁷⁰ Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Ineght den grondt der Edel VRY SCHILDERCONST in verscheyden deelen Wort voorghedraghen Daer nae in dry deelen t'leuen der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden en nieuwen tyds Eyntlyck d'wtlegghinghe op den METAMORPHOSEON pub. Ouidij Nasonis Oock daerbeneffens wtbeeldinghe des figueren Alles sienstich en nut den schilders Constbeminders en dichter oock allen staten van menschen*, Haarlem 1604. Zie: Van Mander, ed. Miedema 1994-1999. Voor een overzicht van de bestaande literatuur over Van Mander, zie: E.K.J. Reznicek, 'Een en ander over Van Mander', *Oud Holland* 107 (1993), p. 75-83.

¹⁷¹ Van Mander kende Alberti's tekst niet maar hij ontleende elementen aan de Latijnse herwerking ervan door Gualterus Rivius. Gualterus H. Rivius, *Der furnembsten, notwendigsten, der gantzen Architektur angehörigen Mathematischen und Mechanischen künst, eygentlichen bericht (...)*, Nürnberg 1547. Zie: Miedema 2012, p. 18-19.

¹⁷² Over de familieverhoudingen van de Coecke's-Coninxloo's-Brueg(h)els maakt Van Mander hier en daar opmerkingen die een voor een kloppen en waarvan het waarschijnlijk is dat hij ze van Gillis van Coninxloo had gehoord. Daarnaast ontleende hij een tweede reeks gegevens aan Bartholomeus Spranger die hem op de hoogte hield van de ontwikkelingen in de keizerlijke collecties te Praag waar een belangrijke aandeel van Bruegels schilderijen zich op dat moment bevond. Zie: Van Mander, ed. Miedema 1994-1999, vol. 3, p. 265, vol. 5, p. 74-75; Miedema 1998, p. 309-327, in het bijzonder p. 311.

landschap, zowel in de *Grondt* als in andere delen van het Schilder-boeck. Van Manders biografie wordt in zo goed als elk overzichtswerk aangehaald en hoewel de levensbeschrijving dus genoeg bekend is, wordt ze hier voor de volledigheid nog eens weergegeven.

“Het leven van Pieter Bruegel, uytnemende schilder van Brueghel. De natuer heeft wonderwel haren Man ghevonden en ghetroffen / om weder van hem heerlijk ghetroffen te worden / doe sy in Brabant in een onbekent Dorp onder de Boeren / om Boeren met den Pinceel nae te bootsen / heeft uyt gaen picken / en tot de Schilderconst verwecken / onsen gheduerighen Nederlandtschen roem / den seer gheestighen en bootsighen Pieter Brueghel den welcken is geboren niet wijt van Breda / op een Dorp / gheheeten Brueghel / welcks naem hy met hem ghedraghen heeft / en zijn naecomelinghen ghelaten. Hy heeft de Const gheleert by Pieter Koeck van Aelst / wiens dochter hy namaels trouwde / en hadse doe sy noch cleen was dickwils op de arem ghedraghen / doe hy by Pieter woonde. Hy is van hier gaen wercken by Ieroon Kock, en is voorts ghereyst in Vrankrijk / en van daer in Italiën. Hy hadde veel ghepractiseert / nae de handelinghe van Ieroon van den Bosch: en maeckte oock veel soodane spoockerijen / en drollen / waer hy van velen wert geheeten Pier den Drol. Oock siet men weynich stucken van hem / die een aenschouwer wijslijck sonder lacchen can aensien / jae hoe stuer wijnbrouwich en statigh hy oock is / hy moet ten minsten meese-muylen oft grinnicken. In zijn reysen heeft hy veel ghesichten nae 't leven gheconterfeyt / soo datter gheseyt wort / dat hy in d'Alpes wesende / al die berghen en rotsen had in gheswolghen / en t'huys ghecomen op doecken en Penneelen uytghespogen hadde / soo eyghentlijck con hy desen en ander deelen de Natuer nae volghen. Hy vercoos en nam zijn wooninghe t'Antwerpen / en quam aldaer in het Gildt oft Schilders-camer in 't Jaer ons Heeren 1551. En wrocht veel voor een coopman / gheheeten Hans Franckert, dat een edel goet borst was van een Man / die geern by Bruegel, en met hem daeghlijcks seer ghemeensaem was. Met desen Franckert gingh Brueghel dickwijls buyten by den Boeren / ter Kermis / en ter Bruyloft / vercleedt in Boeren cleeren / en gaven giften als ander / versierende van Bruydts oft Bruydgoms bestandt oft volck te wesen. Hier hadde Brueghel zijn vermaeck / dat wesen der Boeren / in eten / drincken / dansen / springen / vryagien / en ander kodden te sien / welck dingen hy dan seer cluchtigh en aerdich wist met den verwen nae te bootsen / soo wel in Water als Oly-verwe / want hy van beyden seer uytnemende was van handelinghe. Dese Boeren en Boerinnen op zijn kempsche en anders wist hy oock seer eygentlijck te cleeden / en dat Boerigh dom wesen seer natuerlijck aen te wijsen / in dansen / gaen / en Staen / oft ander actien. Hy was wonder vast in zyn stellingen en handelde seer suyver en aerdigh met de Pen / makende veel ghesichtkens nae t'leven. Terwylen hy noch t'Antwerpen

woonde / hiel met een Meyt oft Dochter huys / welcke hy oock soude hebben ghetrouwt / dan hem mishaeghde / dat sy altyt (soos eer de waerheyt sparende) ghewenst was te liegen. Hy maecte met haer een verbondt en bespreck / hy soudes al haer loghenen kerven op eenen kerfstock / waer toe hy eenen maecte redelyck langh / en so den kerfstock met der tydt quam vol te worden / soude t'Houwelyck gantsch uyt en te nieten zijn / ghelyck het eer langhen tyt gheschiede. Eynlinghe / alsoo de Weduwe van Pieter Koeck ten lesten woonde te Brussel / werdt hy te vrijen haer dochter die als verhaelt is / hy dickwils op den arem had gedraghen / en is met haer ghetrouwt: doch besprack de Moeder / dat Brueghel Antwerpen verlatende most comen wonen te Brussel / op dat hy mocht verlaten en vergheten dat voorighe Meysken / het welck alsoo gheschiede. Hy was een seer stille en gheschickt Man / niet veel van woorden / dan wel bootsigh in 't gheselschap / doende den luyden oft oock zijn eyghen knechten / 't somtijt verschricken met eenigh ghespoock / oft gherammel / dat hy te weghe bracht. Eenighe zijner besonderste wercken zijn althans by den Keyser / te weten een groot stuck / wesende eenen toren van Babel / daer veel fraey werck in comt / oock van boven in sien. Noch een der selver Historie / cleen oft minder wesende: oock twee stucken Cruys-dragingen / seer natuerlijck om sien / met altyt eenighe drollen daer onder. Voorts een Kinderdoodinghe / daer veel wercklycke dinghen zijn te sien / waer van ick elder hebbe verhaelt / hoe dat daer een gantsch gheslacht soecken te verbidden een Boerigh kindt / dat een der moordighe kryghs-luyden ghevat heeft om te dooden / den rouwe en t'versterven der Moeders / en andere werckingen wel naghemen wesende. Voorts een Bekeeringhe Pauli, met seer aerdige Clippen. T'waer qualyck te verhalen wat hy al gemaect heeft / van tooveryen / Hellen boerige geschiedenissen / en anders. Hy heeft gemaect een temptatie Christi, daer men van boven / als in de Alpes, neder siet Steden en Landen /overspreyt met wolcken / daer men te som plaetsen door siet: oock een dulle Griet, die een roof voor de Helle doet / die seer verbystert siet / en vreemt op zijn schots toeghemaect is: ick acht dees en ander stucken oock in s' Keyzers' Hof zijn. Daer is oock t' Amsterdam tot den Const-liefdigen Sr Herman Pilgrims, een Boeren Bruyloft van Oly-verwe / die seer aerdigh is / alwaer men siet der Boeren tronien en naeckten / gheel en bruyt / als van de Son verbrandt / en leelyck van huydt wesende / den Steeluyden niet ghelijckende. Hy heeft oock ghemaect een stuck / daer den Vasten teghen den Vasten-avondt strijdt: een ander / daer alle de remedien worden ghebruyckt teghen de doot: een ander / van allerley spelen der kinderen / en meer ontallycke sinnekens. Daer zijn oock te sien twee doecken van Water-verwe / by den Constliefdighen Heer Willem Jacobsz. By de nieu Kerck 't Amsterdam / wesende een Boeren Kermis / en Bruyloft daer veel drollighe bootsen in zijn te sien en t'rechte wesen der Boeren: onder ander / daer sy de Bruydt begiften / is eenen ouden Boer / hebbende d'buydelcken aen den hals / en is doende

met in zijn handt t'gheldt te passen / en zijn seer uytnemende stucken. De Heeren van Brussel hadden hem een weynigh voor zyn doot aenbesteedt te maken eenighe stucken van het delven van de Brusselsche vaert nae Antwerpen / dan is door zijn sterven achter weghe bleven. Veel vreemde versieringhen van sinnekens sietmen van zijn drollen in Print: maer hadder noch seer veel net en suyver geteyckent met eenighe schriften by / welcke ten deele al te seer bijtich oft schimpich wesende / hy in zijn dood-sieckte door zijn Huysvrouw liet verbranden / door leetwesen oft vreesende sy daer door in lijden quam / oft yet te verantwoorden mocht hebben. Hy liet zijn Vrouwe in Testament een stuck met een Exter op de galgh / meenende met d'Exter de clappighe tongen/ die hy de galgh toe eygende: hadde verder gemaect / daer de waeheyte doorbreekt: dit soude (nae zijn seggen) t'beste zijn / dat van hem ghedaen was. Hy liet nae twee sonen/ die mede goede Schilders zijn/ den eenen Pieter geheeten/ leerde by Gillis van Conincxloo, en is een conterfeyter nae t'leven. Ian by zyn Groot-moeder/ de weduwe van Pieter van Aelst/ hier van Water-verwe hebbende gheleert/ quam en leerde Oly-verwe bye enen Pieter Goekindt, daer veel fraey dinghen waren in huys. Hy reysde voort nae Colen /en soo in Italien/ en is in seer groot achten ghecomen/ met te maken Landtschapkens/ en seer cleen beeldekens / daer hy een uytnemende fraey handelingh van heeft. Lampsonius spreeckt op desen sin tot Brueghel, vraghende:

Wie is doch desen Bos? Jeroon van nieuws ghecoomen
Ter Weerelt, die ons bootst zijns Meesters cloecke droomen,
Ervaren met t'Pinceel, en stijl so abel daet,
Dat hy hem ondertuschen nochtans te boven gaet?
Neemt Petre toe in moet, soo ghy in Const doet vruchtigh,
In dyn oudt Meesters wijs, van schild'ren bootsen cluchtigh,
Wel lacchens weerd, ghy doch verdient te zijn eenpaer
Heerlijck gheloofft, niet min als eenigh Constenaer".

Van Mander begint zijn tekst met te stellen dat 'De natuer' haar man wonderwel heeft gevonden en getroffen en weder van hem getroffen werd. Het is kenmerkend dat hij zijn betoog aanvangt met de natuurgetrouwheid van Bruegels voorstellingen. De natuurimitatie speelt een grote rol bij de karakterisering van diens werk waarmee Van Mander aansluit bij Ortelius. Hij vervolgt zijn betoog met een opsomming van informatie van verschillende aard; naast Bruegels vermeende afkomst,¹⁷³ woonplaats en enkele karakteristieke anekdotes beschrijft hij een aantal schilderijen. Bijkomend typeert hij Bruegels werk in het algemeen als vermakelijk en lachwekkend ("Oock siet men weynich stucken van hem / die een aenschouwer wijslijck sonder lacchen can

¹⁷³ Voor Bruegels afkomst, zie hoofdstuk 1.

aensien / jae hoe stuer wijnbrouwich en statigh hy oock is / hy moet ten minsten meese-muylen oft grinnicken”).) Van Manders typering van Bruegels werk als kluchtig of humoristisch (in de zin dat de toeschouwer een glimlach zelden kan onderdrukken) is kenmerkend voor een aanzienlijk deel van zijn oeuvre. In de allegorische prenten en encyclopedische werken is een kwinkslag nooit veraf en een picturale scherpzinnigheid steeds aanwezig. Ondanks Lampsonius’ en Van Manders niet mis te verstane karakterisering werd dit aspect geruime tijd verwaarloosd.¹⁷⁴ Een ander belangrijk element in Van Manders biografie heeft betrekking op Bruegels weergave van boerentaferelen; overigens een genre dat de auteur zelf had beoefend.¹⁷⁵ Van Manders eigen beeld over het boerengenie bepaalde logischerwijze hoe hij over Bruegel en het genre schreef; deze was gekleurd door zijn eigen afkomst als zoon van de lokale baljuw in een familie van grootgrondbezitters.¹⁷⁶ De auteur beschrijft hoe Bruegel, samen met zijn vriend Hans Franckert, er vaak verkleed op uitrok naar het platteland om een kermis of bruiloft bij te wonen. De bezigheden van de boeren wist Bruegel dan op een kluchtige en aardige wijze met verf na te bootsen. Volgens Van Mander kon hij het karakter van de boeren op een kenschetsende wijze weergeven. Voorts handelde hij zeer zuiver en aardig met de pen en vervaardigde hij vele ‘ghesichtkens nae t’leven’. Hoewel dit gedeelte steevast wordt aangehaald om Bruegels interesse in het plattelandsleven aan te tonen, illustreert het evenzeer Bruegels bijzondere belangstelling in het landschap alsook hoe hij zich tijdens dergelijke dagtochten bekwaamde in de weergave van dat landschap. Daarnaast getuigt het ook van de gangbare praktijk van het tekenen naar het leven (cf. infra). Een volgende verwijzing naar deze werkwijze vinden we in de vaak geciteerde passage met betrekking tot Bruegels Italiëreis en zijn tocht door de Alpen: “In zijn reysen heeft hy veel ghesichten nae ’t leven gheconterfeyt / soo datter gheseyt wordt / dat hy in d’ Alpes wesende / al die berghen en rotsen had in gheswolghen / en t’huys ghecomen op doecken en Penneelen uytghespogen hadde / soo eyghentlijck con hy te desen en ander deelen de Natuere nae volghen.” Naast Bruegels werkwijze beschrijft Van Mander ook enkele landschappen bij de opsomming van werken zoals een *Bekering van Paulus* met een zeer aardig berglandschap (“Bekeeringhe Pauli, met seer aerdige Clippen) en een *Verzoeking van Christus* waar men van boven, zoals in de Alpen, neerkijkt op steden en landen bedekt met wolken waar men op sommige plaatsen doorheen kijkt (Hy heeft gemaect een temptatie Christi, daer men van boven / als in de Alpes, neder siet Steden en Landen / overspreyt met wolken / daer men te som plaetsen

¹⁷⁴ Walter Gibson leverde een fundamentele bijdrage op dit gebied, zie: W.S Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley – Los Angeles – Londen.

¹⁷⁵ Zie Van Mander, ed. Miedema 1996-1999, vol. 2, p. 107,112, 130, 131, 165.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 40-43; Miedema 1998, p. 312-313.

door siet”). Deze passages getuigen dus van Bruegels deskundigheid in de weergave van berglandschappen. Daarnaast verschaffen ze ons ook informatie over de compositorische opbouw van het landschap.¹⁷⁷ Bruegels bekwaamheid als ontwerper en schilder van landschappen komt verscheidene malen aan bod in *Den grondt der ddel vrij schilder-const.*

De *Grondt* is best op te vatten als een literair leerdicht, dit is een nuttig gedicht verwant aan het genre van Vergilius’ *Georgica*, met aanwijzingen over de landbouw, dat Van Mander in 1597 had vertaald.¹⁷⁸ Bovendien vertoont het een weloverwogen en evenwichtige opbouw; de symmetrische structuur van het eerste hoofdstuk (“Exhortatie, oft Vermaninghe, aen d’aencomende Schilder-jeucht”) reflecteert namelijk de opbouw van hoofdstuk twee tot en met twaalf (cf. infra). Hoewel de *Grondt* en de *Levens* vaak afzonderlijk behandeld worden, zijn deze duidelijk opgevat als een geheel;¹⁷⁹ verscheidene passages uit de kunstenaarsbiografieën ondersteunen het kunsttheoretische discours zoals geformuleerd in de *Grondt*.¹⁸⁰ Dit geldt niet in het minst voor Bruegel, wiens werk enkele malen tot exempel wordt gesteld in het leerdicht. De tekst is dus van uitzonderlijk belang voor een goed begrip van de kunst rond 1600 en bij uitbreiding ook van de decennia voordien. De *Grondt* richt zich nadrukkelijk tot de aankomende jonge schilderleerlingen: Van Mander wil de “grondt, aerdt, ghestalt en wesen” van de kunst aan de jeugd openbaren, door de “natuerlijcke leden” van de kunst te “ontdecken”, en dit door de “Ghewisse regulen en vaste Wetten” zoals de natuur deze heeft geopenbaard, voor te leggen aan de lezer.¹⁸¹ Daarnaast was het werk ook duidelijk bedoeld voor geïnteresseerde liefhebbers en verzamelaars. Het is dus een handleiding zonder dwingend karakter: “t’is al goet, wat wel staet”. Bij het lezen van zowel de levensbeschrijvingen als het leerdicht blijkt duidelijk dat wat “wel staet”, dit is er goed uitziet, wel degelijk te leren is.¹⁸² Het leerdicht is opgedeeld in veertien kapitels en het eerste hoofdstuk, de algemene exhortatio ofwel “Exhortatie, oft Vermaninghe, aen d’aencomende

¹⁷⁷ Dit aspect komt uitgebreid aan bod in hoofdstuk 4 van het proefschrift.

¹⁷⁸ Over de vraag of *Den grondt* is opgevat als een handleiding dan wel als een kunsttheoretische verhandeling verschillen de meningen. De vraag werd verscheidene keren door Miedema behandeld, zie onder andere: H. Miedema, ‘Karel van Mander: did He write Art Literature?’ *Simiolus* 22 (1993-1994), p. 58-64; *Idem*, ‘Karel van Mander comme théoricien de l’art des Pays-Bas’, in: M.-C. Heck et al. (eds.), *Théorie des arts et création artistique dans l’Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle* (Actes du colloque international organisé les 14 et 16 décembre 2000 à l’Université Charles-de-Gaulle, Lille 3), Rijsel 2002, p. 233-240; Miedema 2012.

¹⁷⁹ Het zijn wel twee verschillende literaire genres; terwijl de *Grondt* consequent gebruik maakt van meerduidige beelden, zijn de *Levens* ondubbelzinnig qua aard. De vereeuwiging van de faam van de kunstenaars in kwestie en het stellen van een exempel voor de jeugd had logischerwijze invloed op de keuzes van het feitenmateriaal.

¹⁸⁰ Zie bijvoorbeeld Melion 1991; B. Bakker, ‘Het landschap als kunst: Karel van Mander’, in: Bakker 2004, p. 228-261.

¹⁸¹ *Voorrede*, 3r-v, 4v13-14; *Grondt*, hoofdstuk 1, p. 83.

¹⁸² *Grondt*, hoofdstuk 2, 18d-e; hoofdstuk 5, 18b-c; hoofdstuk 12, 4a; hoofdstuk 14, 16 marge; *Levens*, fol. 262r, r. 29.

Schilder-jeught” is symmetrisch ingedeeld en suggereert een allegorische voorstelling van een moeilijk te beklimmen berg waarbij het bereiken van de top de eeuwige roem verschaft. Hoofdstukken twee tot en met twaalf sluiten aan bij deze symmetrische structuur terwijl de laatste twee hoofdstukken, dertien over het wezen en de theoretische aspecten van de kleur en veertien over de symboliek van kleuren, wellicht pas later werden toegevoegd. De nadruk ligt op de hoofdstukken twee, zeven en twaalf, waarin respectievelijk het tekenen, de lichtinval en het schilderen worden behandeld. Hoofdstukken drie tot zes zijn gewijd aan de belangrijkste inhoudelijke en structurele aspecten van het beeldende werk. Hoofdstuk zeven tot en met elf leiden tot het schilderen in hoofdstuk twaalf en behandelen na de lichtinval achtereenvolgens het landschap, de dieren, de draperie (wisselende plooiën en reflecties van stoffen) en de kleurschikking.

2.5.1 Van het Landschap

Van Mander is de eerste schrijver die het landschap als een afzonderlijke categorie behandelt en hij sluit hiermee aan bij de traditie waarin men het landschap als een belangrijk onderdeel van de Nederlandse schilderkunsttraditie beschouwde. Hoewel er discussie bestaat over de rol van het landschap in de auteur zijn betoog (cf. supra), bestaat er geen twijfel over het belang dat hij de uitbeelding ervan toedicht. De auteur vat het hoofdstuk aan met een goede raad gericht tot de jonge schilders.¹⁸³

“Schilder-jeught, die langh hebt verhaemt gheseten, verwert in de Conste met stadigh blocken, dat ghy staersichtich schier stomp hebt versleten sinnen, leerlustigh om meer te weten, Houdt op, t'is voor ditmael ghenoech ghetrocken den ploegh, van den arbeydt wilt u ontjocken in tijts, want rust hoeft oock den stercken Mannen, den bogh' en mach altijd niet zijn ghespannen.

De Schilder-jeught behoort sich ooc tot Lantschap te ghewennen, en daerom somtijts, alst gelegen is, vroech buyten der Stadt te gaen, om te sien de natuere, en met eenen hun te vermaken met wat te teyckenen...

En comt, laet ons al vroech met t'Poort ontsluyten, T'samen wat tijdt corten, om s'gheests verlichten, En gaen sien de schoonhey, die daer is buyten, Daer ghebeckte wilde Musijckers fluyten, Daer sullen wy bespieden veel ghesichten, Die

¹⁸³ De vertalingen zijn deels overgenomen van Miedema's editie, zie: Van Mander ed. Miedema 1973.

ons al dienen om Landtschap te stichten, Op vlas-waedt, oft Noorweeghsch' hard' eycke plancken, Comt, ghy sult (hop' ick) de reys' u bedancken.”¹⁸⁴

“Jonge schilders, die lang gekromd hebt gezeten, in de kunst verward met gestadig blokken, zodat je, [altijd] leergierig om meer te weten, je zinnen tot ongevoeligheid en afstomping hebt versleten, houd op, voor deze keer heb je de ploeg genoeg getrokken; leg het juk van de arbeid op tijd af, want rust is ook voor de sterke mannen nodig: de boog kan niet altijd gespannen zijn.

De jonge schilders behoren zich ook in het landschap te oefenen, en daartoe soms, als het gelegen komt, [’s ochtends] vroeg de stad uit te gaan, om de natuur te [gaan] zien, en zich meteen te vermaken met wat te tekenen...

En kom, laat ons vroeg, heel vroeg, met het opengaan van de poort, samen de tijd wat te korten, om de geest te verlichten, en gaan kijken naar de schoonheid die er buiten te zien is, waar gesnauwde muzikanten in het wild fluiten. Daar zullen we veel uitzichten bekijken, die ons allemaal dienen om een landschap tot stand te brengen op linnen of harde Noorse eiken planken. Kom je zult – naar ik vertrouw – tevreden zijn over de tocht.”¹⁸⁵

Volgend op zijn uitnodiging verhaalt Van Mander over het landschap dat men ziet tijdens de tocht en over de prachtige kleurschakeringen veroorzaakt door het natuurlijke licht. Verscheidene landschapselementen alsook de relatie tussen de onderdelen komen aan bod en Van Mander bespreekt hoe men het best het natuurlijke landschap correct kan weergeven. De weergave van het licht en een goede ruimtelijke opbouw (onder meer door verkorting, schaduwwerking en de toepassing van het atmosferisch perspectief) zijn daarbij essentieel. Bij de bespreking van de lichtwerking heeft Van Mander het ook over de weergave van steden: “Spaerlijck salmen somtijts hier oft daer tooghen, Als of de Sonne de wolcken doorstraelde, en voort soo op Steden, en Berghen daelde. Daer neffense salmen oock bedimsternissen, somtijtse gheheel, somtijts half maer de Steden beschaduwte van wolcken”. (“Met mate kan men het soms hier of daar zo voorstellen alsof de zon door de wolken heen schijnt en dan zo op steden en bergen neerdaalt. Daarnaast ook moet men soms de steden in hun geheel, soms maar half, verduisteren, beschaduwde door wolcken”).¹⁸⁶

Verder bespreekt hij de verschillende weersomstandigheden en hoe de schilder moet trachten om deze zo goed mogelijk weer te geven. Hij sluit het onderdeel af door op

¹⁸⁴ *Grondt*, fol. 34v.

¹⁸⁵ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 1, p. 202-205.

¹⁸⁶ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 1, p. 206, vers 11.

te merken dat al deze dingen nodig zijn om sombere winterse dagen uit te beelden, als het gezichtsvermogen soms -om torens en huizen in steden en dorpen te kunnen zien- niet verder reikt dan men een steen zou kunnen gooien.¹⁸⁷

Om de ruimtewerking te verbeteren, is het best om het landschap in te delen in drie of vier vlakken of plans. Van Mander stelt ook dat een contrastrijke voorgrond goed is om de andere plans te laten terugwijken en hij raadt ook aan om steeds iets groots aan te brengen op de voorgrond. Ter illustratie van dit beginsel haalt hij Bruegel als exemplaar aan: “Als Brueghel, en sulcke van grooter namen, die men van Landschap den pallem mach bieden: want in 't werck van dese weerdighe Lieden zijn veel voor aen gheweldighe boom-stammen / Laet ons om sulcx nae te volgen oock vlammen.” (“Evenals Brueghel, en soortgelijke [meesters] met een grote naam, die men op het stuk van landschapsschilderen de erepalm mag aanbieden; want in het werk van deze waardige mannen staan vaak machtige boomstammen op de voorgrond; laat ons er toch vurig naar streven, dat na te volgen.”)¹⁸⁸ Van Mander doelt duidelijk op Bruegels gebruik van een of meer bomen die dienst doen als repoussoir in de voorgrond, een motief dat zowel in zijn tekeningen, prenten als schilderijen voorkomt.¹⁸⁹ Mogelijk had Van Mander specifiek de reeks van de *Grote Landschappen* voor ogen waar de boomstam als repoussoir-element meerdere malen voorkomt. Ook andere elementen opgesomd door Van Mander worden goed geïllustreerd in de prentenreeks (cf. infra).¹⁹⁰ Voorts wijst Van Mander erop dat men de verscheidene plans goed met elkaar moet verbinden, zoals we in Neptunus' gebieden de golven allemaal in elkaar zien draaien, zo moet men de gronden ook slingerend laten verlopen, en niet de ene hoop achter de andere stapelen. Als we onze gronden zo hecht met elkaar verbinden en zo van de ene in de andere laten verglijden, zoals wanneer er kronkelende adders kropen, dan valt er op een goede ruimtewerking wel te vertrouwen, want de achtergronden gaan uit zichzelf sterk naar achteren wijken. De bedoeling is duidelijk: de gronden dienen te worden opgebouwd in vloeiende lijnen die als watergolven in elkaar overlopen. Daarnaast raadt hij af om huizen in de voorgrond te plaatsen, tenzij het uitgebeelde verhaal dit vereist. In

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 209, vers 14.

¹⁸⁸ *Ibidem*, vers 19.

¹⁸⁹ Zie bijvoorbeeld de tekeningen *Berglandschap met rivier en reizigers* (The British Museum, Londen, inv. nr. o.o 9-9) en het *Landschap met de heilige Hiëronymus* (National Gallery of Art, Washington, Ailsa Mellon Bruce Fund, inv. nr. 1972.47.1) en de prenten *heilige Hiëronymus in een landschap*, *De Belgische wagen*, *Landelijke bezorgdheid*, allen onderdeel van de reeks van de *Grote landschappen*. Zie: Sellink 2007, cat. nrs. 8, 10, 24, 28 en 29.

¹⁹⁰ In dat opzicht lijkt het eigenaardig dat Van Mander de reeks niet vermeldt. Miedema wijst er echter op dat Van Mander enkel prenten vermeldt bij gebrek aan beter; met name wanneer er geen schilderijen aanwezig zijn en het werk van de schilder in kwestie enkel aan de hand van prenten te karakteriseren valt. Zoals blijkt uit de levensbeschrijving bezat Van Mander voldoende kennis uit tweede hand over Bruegels schilderijen en is dit mogelijk een verklaring voor het ontbreken van de reeks in Van Manders betoog?

plaats daarvan adviseert hij om de gronden naar behoren, maar niet te overvloedig, te laten begroeien met wat mooie planten. De nadruk bij de keuze van de verschillende compositorische elementen ligt duidelijk op de verscheidenheid: “Veel verscheydenheyt/ soo van verw' als wesen / Sullen wy naervolghen/ wijs en bevroedich/ Want dat brengt een groote schoonheyt ghepresen: Doch moeten wy vermijden neffens desen/ In Steden/ Huysen/ Berghen/ onbehoedich/ Oft ander dinghen/ te zijn t'overvloedich/ Want al te veel/ neemt veel welstants ghenietens/ Al en ist maer oock al te veel verschietens.”¹⁹¹ (Veel verscheidenheid, zowel in kleur als in vormen, moeten we nastreven, wijs en verstandig, want dat brengt een grote, prijzenswaardige schoonheid teweeg. Maar daarnaast moeten we het vermijden, onbedacht al te overvloedig steden, huizen, bergen of andere dingen aan te brengen; want al te veel verhindert veelal het verkrijgen van welstandigheid, ook al is het maar al te veel verschiet.”) Van Mander waarschuwt dus tegelijkertijd voor overdaad door het veelvuldig aanbrengen van verschillende elementen. In vers 24 roemt hij de Italiaanse landschapsschilderkunst met als vaandeldragers Titiaan en Tintoretto waarna hij Bruegel voor een tweede maal vermeldt: “Neffens dese mocht ik noch rommen trotsich/ Op de welverwigh' en constighe stellingh/ Der stucken/ en printen van Brueghel bootsich/ Daer hy/ als in de hoornigh' Alpes rootsich/ Ons leert te maken, sonder groote quellingh/ Het diep afsien in een swijmende dellingh/ Steyle clippen, wolckcussende Pijnboomen/ Verre verschietens/ en ruyschende stroomen.” (“Naast deze zou ik nog als gold het een wedstrijd, kunnen roemen op de welgekleurde en kunstige compositie van de schilderijen en prenten van Brueghel, die er zo natuurlijk uitzien en waarin hij ons leert, zonder grote moeite uit te beelden, zoals [dat zich] in de hoekige, rotsachtige Alpen [voordoet], het diepe neerkijken in een duizelingwekkende vallei, steile rotsen, pijnbomen die wolken kussen, verre verschieten en ruisende stromen.”). Nadien behandelt hij onder meer de kleurwerking van berg en dal en de weergave van beken en rivieren. Voorts moet men rivieren met uitlopende bochten in moerassige landen laten kronkelen; daarbij moet men het water altijd de laagste plaats geven en daarnaast ook -om de kunst meer kracht te geven- zeesteden bouwen, die zich uitstrekken naar hoger gelegen gebieden, met kastelen op rotspunten die moeilijk kapot zijn te krijgen.¹⁹² Nadien volgt het hoger gelegen gebied waar men het uitgestrekte land in akkers moet verdelen. De akkers, velden en weilanden moeten elkaar afwisselen zodat de verschillende gewassen en begroeiing de kleurschakering van de compositie ten goede komen. Sloten, heggen en kronkelende wegen alsook “Wat seldtsamer cluchten Van Herders hutten/ en Boeren ghehuchten” (“bizarre grilligheden aan

¹⁹¹ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 1, p. 210, vers 23.

¹⁹² Voor een interpretatie van rivier- en havensteden in de zestiende-eeuwse landschapsschilderkunst, zie: hoofdstuk 3 in dit proefschrift.

herdershutten en boerengehuchten”)¹⁹³ zorgen voor verdere afwisseling in het landschap. Over de constructiematerialen adviseert Van Mander geen rode baksteen te gebruiken maar in plaats daarvan zoden van aarde, riet en stro, lappen en gaten die men grillig kan bepleisteren en met mos laten begroeien.¹⁹⁴ Nog verder verhaalt hij over de kleur en structuur van bossen, wolken, rotsen en bergen en behandelt hij de weergave van bomen en bladeren; een kunst die niet te leren valt want bladeren, haar, lucht en textiel: “Dat is al gheest/ en den gheest leert het maken” (“dat is een en al geest, en [alleen] de geest leert het voortbrengen.”).¹⁹⁵ Ook benadrukt hij het belang van een goede schikking van het landschap waarbij men bijvoorbeeld kleine figuren bij grote bomen moet plaatsen, andere kleine schepsels hier aan het ploegen, daar aan het maaien, ginder de vracht op de wagen laden en elders vissen, varen, vogels vangen en jagen. En nog: “lae maeckt u Landt/ Stadt/ en Water behandelt/ V Huysen bewoont/ u weghen bewandelt” (“Maak je land, je stad en je water vol bedrijvigheid, je huizen bewoond en je wegen bewandeld.”)¹⁹⁶ Van Mander hecht duidelijk groot belang aan de verscheidenheid en diversiteit in het landschap en hij haalt ter illustratie het voorbeeld van Ludius aan, een antieke schilder die zeer kunstig en goed schilderde: boerenhuizen, hofsteden, wijngaarden, landwegen, dichte bossen en hoge heuvels, vijvers, beken, rivieren, havens, stranden en wat men maar wilde maakten zijn bekwame handen. Hier zette hij mensen die om zich te vermeien liepen te kuieren en te wandelen; anderen die zich op het water ophielden voor hun plezier; in de landschappen zonder water zette hij beladen wagens en ezels in het land en op de paden, naast de huizen en de hoven van de boeren, en andere dingen die het landwerk betreffen. Ook in de volgende drie verzen haalt Van Mander verscheidene voorbeelden aan van motieven waarmee men het landschap kon opsmukken die door Ludius werden geschilderd. Hij eindigt het hoofdstuk met een de conclusie:

“lae eynd'lijck om te corten/ Hy wist op zijn werck over al te storten Thien duysent aerdichedekens van binnen/ Soo veel laet icker u nu oock besinnen. Eynde van het Landschap.” (“Enfin, om het kort te maken: hij wist overal binnen zijn werk tienduizend karakteristieke trekjes uit te strooien. Zoveel laat ik er jou nu ook verzinnen. Einde van het landschap.”)¹⁹⁷

¹⁹³ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 1, p. 213, vers 31.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 214, vers 32.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 215, vers 37.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 217, vers 41.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 218, vers 47.

2.5.2 Duiding van ‘Het Landschap’

De kernbegrippen in Van Manders beschouwing over het landschap zijn ontleend aan Italiaanse kunsttheoretische geschriften en antieke literatuur maar de beschrijving en waarneming van de natuur krijgen een geestelijke meerwaarde door het toevoegen van figuurlijk op te vatten verhalen. De auteur geeft aan hoe ‘Landschappen met Beeldekens te verciere[n]’ en de schilder moet van bij het begin een goed inzicht hebben in de gehele compositie, dit wil zeggen de afzonderlijke elementen waaruit het schilderij is opgebouwd en hun plaats en relatie ten opzichte van elkaar. De term ‘stoffacy’ komt verscheidene malen voor in Van Manders tekst en hoewel Van Mander deze volgens Miedema vooral gebruikt voor de grote repoussoirs die de zijkanten van de compositie als een weggetrokken gordijn vullen,¹⁹⁸ dekt het begrip een bredere lading. Het hedendaagse ‘stoffage’ of ‘staffage’ duidt in de eerste plaats op de figuurtjes die worden aangebracht ter verfraaiing van de compositie.¹⁹⁹ Bij Van Mander zijn landschap en figuren nauw met elkaar verbonden door het begrip “stoffacy”; in verscheidene hoofdstukken brengt hij steeds het ene naar aanleiding van het andere ter sprake: nu eens staan de figuren centraal en dient het landschap (met al haar verscheidene elementen) als decor, dan weer dienen figuren, gebouwen en andere elementen ter opsmuk van het landschap. Bij uitbreiding kunnen we Van Manders ‘stoffacy’ alsook het hedendaagse stoffage (of staffage) best gebruiken als verzamelnaam voor de verscheidene elementen die werden aangewend om een compositie evenwichtig en compleet te maken.²⁰⁰ Het omvat dus het standaardrepertoire van compositorische elementen waarover elke

¹⁹⁸ De term komt voor in Kiliaans *Etymologicum Teutonicae linguae*: “Stofférsel / veur-hanck. Peristromata, velaria, velamina, peripetasmata.” Volgens Miedema heeft het gebruik ervan zich uit de Nederlandse landschapstraditie ontwikkeld. Een andere oorsprong ligt in Italië waar Van Mander in de kring van Taddeo Zuccaro kennis maakte met de neiging om de voorgrondfiguren naar de zijkant te brengen. Zie: Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 2, p. 467-468. Dergelijke voorgronden met boommotieven werden voornamelijk populair in de kring rond de school van Frankenthal en vooral bij Gillis (II) van Coninxloo. Zie bijvoorbeeld de tekening *Berglandschap met een rivier*, in het Prentenkabinet van het Rijksmuseum, inv. nr. RP-T-1973-69 alsook een gravure van Nicolaas de Bruyn naar het ontwerp van Gillis van Coninxloo in hetzelfde museum, *Landschap met het oordeel van Paris*, inv. nr. RP-P-OB-16.113. Afgebeeld in: K. G. Boon, *Netherlandish Drawings of the 15th and 16th Centuries (Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam)*, 2 vols., Den Haag 1978, vol. 1, cat. nr. 139; vol. 2, p. 58, afb. 139; Hollstein Dutch and Flemish Engravings and Woodcuts ca. 1450 – 1700, vol. 4 (Brun – Coques), p. 20, cat. nr. 132. Landschappen met grote bomen als repoussoir komen ook voor in Van Manders vertaling van Vergilius’ *Bucolica* een *Georgica*, zie bv. Van Mander, ed. Miedema 1973, afb. 73.

¹⁹⁹ De literatuur over stoffage is niet exhaustief. Zie: J. Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape*, Baltimore – Londen 1978; S. Strahl-Grosse, *Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsform*, München 1991; B. Verschaffel, ‘Rome als stadslandschap, en zijn bewoners. De functie en betekenis van de *staffage* in de prenten van Giambattista Piranesi’, *De Witte Raaf* 152 (2011), p. 9-13.

²⁰⁰ Strahl-Grosse toont aan dat stoffage bij Van Mander een begrip met nieuwe inhoud werd: de stoffering verenigde hoofd- en bijwerk, *erga* en *parerga* tot een mooi geordend geheel. Van Manders afsluiting van hoofdstuk acht met zijn verwijzing naar de antieke schilder Ludius en de grote verscheidenheid aan dingen die deze kon schilderen, is in die zin illustratief. Zie: Strahl-Grosse 1991, p. 32 en verder.

kunstenaar beschikt en waaruit deze op het gepaste moment kon kiezen naar gelang het opzet van de beoogde compositie. Dit repertorium bestond uit elementen die uitgebreid aan bod komen bij Van Mander en waar men naar believen kon uit kiezen: planten, struiken, bomen, akkers, rivieren, bossen, dorpen, steden enzovoort. Het betreft dus alle landschapselementen die het stofferen of opsmukken van het landschap dienen; dit impliceert dat deze componenten in de eerste plaats een compositorische en dus esthetische functie vervullen.²⁰¹ Uit dit arsenaal kon de kunstenaar naar believen kiezen en combineren zolang men zich aan de regels van de kunst hield. In de eerste plaats vond deze selectie plaats vanuit een persoonlijke keuze (die tegelijkertijd bepaald werd door de heersende beeldtraditie alsook door een persoonlijke esthetische voorkeur) maar daarnaast diende men ook rekening te houden met een aantal factoren zoals beschreven door Van Mander. Doorslaggevend was dat het geheel moest getuigen van een overvloed en verscheidenheid, begrippen die geregeld terugkeren in zijn betoog over het landschap. Een rijke ‘copia et varietas’, naar analogie met de terminologie in de klassieke retorica- in de weergave van het landschap is een belangrijke constante in Van Manders algemene bespreking van het landschap.²⁰² Ook in hoofdstuk V noemt hij deze variatie of “verscheydenheyt” als een belangrijk pluspunt, op voorwaarde dat het los en ongedwongen geordineerd is en niet vervalt in overdadigheid.²⁰³

Specifiek met betrekking tot architectuur heeft Van Mander het naast dorpen en steden ook over“ghebouwen”: “heerlijcke aerdighe gebouwen”; of ook, en vaker voorkomend: “Metselrije(n)”, de laatste term soms in de combinatie “Metselrije en Prospectijven”, “Metselrijen en Perspectiven”, of nog: “daer hy ooc seer uytnemende in was, dat was in Metselrije, en te schilderen Tempelen, en Prospectiven”. Met dergelijke “perspectiven” of “prospectiven” doelt Van Mander ongetwijfeld op architectuurstukken zoals die van Hans Vredeman de Vries; in zijn levensbeschrijving stelt de auteur immers dat hij “teykende voor leroon Cock verscheydene ordinantien van Metselrijen, een van 14. Stucken, Perspectiven,

²⁰¹ Deze esthetisch / compositorische functie impliceert geenszins de uitsluiting van andere betekenissen van het element, zoals bijvoorbeeld een symbolische. Volgens verscheidene auteurs blijft het landschap gedurende de hele zestiende eeuw, zelfs als zogenaamd zelfstandig genre, steeds antropocentrisch en worden de figuren pas in de zeventiende echt stoffage. Het landschap staat dus steeds in functie van een iconografisch programma. Zie onder andere: Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 2, p. 538-539. Dit is mijns inziens niet steeds zo; bijvoorbeeld in de reeks van de *Grote landschappen* is het stoffage (en dan vooral de figuurtjes die het verhalende element bepalen) tot op zekere hoogte inwisselbaar. Zie ook de bespreking van de reeks door Manfred Sellink in: M. Sellink, M.P.J. Martens, *Pieter Bruegel ongezien! De verborgen Antwerpse collecties* (Tent. cat. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen 2012), Tielt 2012, p. 208-212, in het bijzonder p. 209-211.

²⁰² Over de begrippen *copia* en *varietas*, zie ook: Bakker 2004, p. 253-256; Sellink 2012, p. 72-75.

²⁰³ *Grondt*, hoofdstuk 5, r. 6-7, 20-23, 25, 26, 32-33, 39; *Levens*, fol. 200v, 12-16; 201v, 11-14; 212r, 15-16; 296v, 37.

Tempels, Hoven, Paleysen, en Salen.”²⁰⁴ Naast de toepassing van architectuur in de strikte zin heeft Van Mander het verscheidene malen, zowel in de *Grondt* als in de *Levens* over het voorkomen en de weergave van stadsgezichten in schilderijen. Over Cornelis Cornelisz. Van Haarlem schrijft Van Mander: “Noch ten huysen van zijn dochter *Aechtgen Cornelis*, een Vrouw althans van 72. laer, zijn te sien zijn en zijns tweedden Huysvrouwen Conterfeytselen, gelijkse buyten Koe-poort sitten in haren Hof, met in't verschieten een deel van der Stadt en de Koe-poort nae t'leven, wesende alles seer aerdigh ghecoloreert.” Naast dit voorbeeld van integratie van een stadsgezicht *naer het leven* heeft Van Mander het ook op andere plaatsen in het *Schilder-boeck* over stadsgezichten en -plattegronden, al dan niet *naer het leven* of *uyt den gheest*.²⁰⁵ Uit de veelvuldige vermelding van architectuur en stedelijk landschap blijkt dat deze beeldelementen dus tot het standaardrepertoire van de kunstenaar behoorden waar hij dan naar behoefte elementen uit koos om de compositie samen te stellen en op te luisteren. De term “compositie” komt overigens slechts drie keer voor in het hele leergedicht.²⁰⁶ Zowel afzonderlijke gebouwen als stadsgezichten behoorden dus tot het standaardrepertorium van compositorische elementen en het is significant dat Van Mander Bruegel verscheidene malen vernoemd als voorbeeld voor de uitbeelding van architectuur en stedelijk landschap (cf. supra).

2.5.3 Naer het leven

Het begrip ‘naer t'leven’, ‘nae t'leven’ of na t'leven’ treffen we regelmatig aan in het *Schilder-boeck*, zowel in de *Levens* als in de *Grondt*. Van Mander gebruikt de term ook verscheidene malen in Bruegels levensbeschrijving alsook wanneer hij de kunstenaar aanhaalt ter illustratie van het hoofdstuk over het landschap. Alvorens het begrip in de ruimere kunsthistorische traditie te plaatsen, gaan we na wat Van Mander specifiek bedoelt met “naer het leven conterfeyten”. Oefenen naar het leven is onderdeel van het leerproces waarbij de leerling oefent door te kopiëren; behalve het oefenen naar werken van meesters is het voor de leerling nodig om “ernstig te practiseren” “nae t'leven” waarbij hij het werk van anderen “steelt” en het zich eigen

²⁰⁴ *Levens*, fol. 266r, 21-26.

²⁰⁵ Onder andere in de *Levens*, fol. 194r, 36-44; fol. 195r, 07-11; fol. 205r, 41-43; fol. 206r, 31-33; fol. 218r, 46; fol. 218v, 02; fol. 233v, 25-26; fol. 258r, 25-29; fol. 260v, 21-24; fol. 262v, 26-27; fol. 267v, 44-45.

²⁰⁶ Van Mander heeft het ook over “byeenvoeginghen, oft ordinantien” en over “ordinanti in de compositie”. Zie: *Grondt*, hoofdstuk 5, 3-5, 10-13, 16-19, 24-25, 39; *Levens*, fol. 212r, 14; fol. 281r, 10, 14, 20. Het begrip houdt dus niet meer in dan het moderne ‘samenstelling’. Het schikken van de verscheidene onderdelen waaruit de voorstelling is samengesteld, komt in de schilderkunst neer op de ordening in het platte vlak; voor- en achtergrond worden dan hoger en lager. Zie ook: *Grondt*, hoofdstuk 5, 11-15, 34-36.

maakt. Hij oefent, “conterfeit”, “studeert” en “practiseert” naar prenten, naar gipsafgietsels van antieke beelden of naar schilderijen alsook naar het leven zelf.²⁰⁷ Wanneer hij zijn hand vaardig genoeg heeft gemaakt en in staat is om zelf “meesterlyck” werk te maken, dan kan de leerling het kopiëren vervangen door het geziene te onthouden, zodat hij uit zichzelf kan uitvinden of ‘inventeren’.²⁰⁸ Behalve “tronien, handen, voeten, alderley stoffen van laken, beesten, vruchten, fruyten, vleys, voghelen, visschen, en derghelijcke dinghen”, worden ook “landtschappen, huysen, vervallen casteelen, en steden” naar het leven bestudeerd.²⁰⁹ Van Mander karakteriseert dergelijke landschappen naar het leven ook wel als “natuerlijck t’leven ghelijckende”, “t’leven oft de Natuere te verghelijcken” of als “alle dinghen soo wel en ghelijck nae ghedaen”.²¹⁰ Het kopiëren of “conterfeyten”, zowel naar bestaande kunstwerken als naar het leven is nuttig om een goede manier van werken aan te leren en om een arsenaal van bruikbare details op te doen. Deze details worden best gememoriseerd zodat de kunstenaar er later op het gepaste moment naar kan teruggrijpen. Indien ze niet worden opgeslagen in het geheugen, dan zal de schilder zich later telkens moeten behelpen met op het moment zelf het nodige detail te “conterfeyten”.²¹¹ Overigens is het oefenen naar het leven meer dan andere methoden een proces dat permanent nodig blijft, ook voor de geoefende schilder.²¹² Zo richtte Van Mander samen met Hendrik Goltzius en Cornelis Cornelisz. in Haarlem een gezelschap op om “nae ’t leven te studeeren”.²¹³ Bij dit oefenen naar de zichtbare wereld is het de taak van de schilder om de schoonheid in de Natuur te herkennen en in zijn schilderijen weer te geven. De herkenning van de goede eigenschappen van de Natuur in de zichtbare wereld komt niet vanzelf. Omdat de Natuur door middel van ongeziene krachten werkt, is het in de eerste plaats “gheest”, en dus aanleg, die de schilder daartoe in staat stelt. Oefenen volstaat niet steeds; zo vereisen bladeren, haar, luchten en draperie “gheest” en zijn deze, in tegenstelling tot bijvoorbeeld anatomie, zonder “gheest” niet goed genoeg aan te leren. “Gheest” (*ingenium*) is niet te verwerven: het is aangeboren en wie er niet voldoende van heeft, doet er beter aan zich niet met de schilderkunst in te laten.²¹⁴ Het is in de eerste plaats de “gheest” die de kunstenaar in staat stelt, zich boven het kopiëren

²⁰⁷ *Grondt*, hoofdstuk 1, 6-13; *Levens*, fol. 245 v, 25-29; fol. 250 r, 21; fol. 271v, 18, 20; fol. 292v, 39.

²⁰⁸ *Levens*, fol. 222v, 06; fol. 223r, 33; fol. 244r, 25; fol. 271r, 17; fol. 292r, 40; Miedema 2012, p. 21.

²⁰⁹ *Levens*, fol. 211v, 31-32; fol. 180v, 4-5; fol. 238r, 30-31; fol. 255v, 1. De praktijk van het oefenen naar het leven kon vroeger evenwel tot problemen leiden, bijvoorbeeld wanneer men zich wou oefenen in de menselijke anatomie; lijken werden in anatomische theaters gedissecteed maar kunstenaars moesten zich vaak met materiaal uit tweede hand behelpen. Zie: H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn 1981, p. 124.

²¹⁰ *Levens*, fol. 205r, 4; fol. 294r, 6-7; fol. 294r, 44-45; fol. 258r, 28-29.

²¹¹ *Grondt*, hoofdstuk 2, 15-17.

²¹² Miedema 1981, p. 21.

²¹³ Miedema 2012, p. 18.

²¹⁴ *Grondt*, hoofdstuk 1, 4-7.

(zowel naar de zichtbare omgeving als naar andere meesters) te verheffen door zijn inventief vermogen in werking te stellen. In de tweede plaats blijkt “gheest” ook nodig bij het eigenlijke handwerk. Wie de nodige aanleg mist, is niet in staat om de aard van de verschillende oppervlakken te treffen en komt dus nooit tot een natuurlijke stofuitdrukking.²¹⁵ Hoewel de uitbeelding van het landschap dus vooral op waarneming is gebaseerd, kan het niet zonder verbeelding. Van Mander raadt de jonge schilders aan om ’s morgens vroeg naar buiten te gaan, de stad uit te trekken, daar de natuur te observeren en vast te leggen in tekeningen. Deze schetsen worden nadien gebruikt bij het vervaardigen van schilderijen op doek of paneel. Dus hoewel Van Mander de weergave van het landschap vooral aan de schilderpraktijk koppelt, begint de beheersing ervan door het tekenen. Het werken naar het leven was naast een belangrijk onderdeel van het oefenproces en als blijvende vorming ook een specialisme *an sich*; in die zin werd het leven eenvoudig gekopieerd of “geconterfeyt” om direct te worden toegepast. Verscheidene schilders legden zich toe op het “conterfeyten naer ’t leven” en maakten er hun specialisatie van. Ook in Bruegels levensbeschrijving heeft Van Mander het specifiek over “veel ghesichten nae ’t leven gheconterfeyt”, “makende veel ghesichtkens nae t’leven”, onder andere bij de bekende passage over de Alpen waarbij Bruegel de indrukken die hij tijdens zijn reis had opgedaan terug uitspuwde bij zijn thuiskomst (cf. supra). Naast Bruegel associeert Van Mander ook andere schilders met de praktijk van werken naar het leven; zo vermeldt hij hoe Joris Hoefnagel terug kwam van buitenlandse reizen met “veel vreemdicheyt, oock alderley gheconterfeytte vreemde Dieren, gheboomt, en anders mede brenghende” en Pieter Aertsen “heeft hem begheven te maken keuckens, met allerley goet en cost nae tleven”.²¹⁶ Over Jan van Scorels reis naar Jeruzalem zegt hij het volgende: “mede ghenomen hebbende alle Schilder ghereetschap, was te schepe ondertusschen doende, conterfeytende eenighe personnagien nae t’leven, teyckenende in een Boecxken zijn daghvaerden, oock onder weghe in Candien, Cipers, en elder, eenighe Landtschappen, ghesichten, Stedekens, Casteelen, en geberghten nae t’leven, seer aerdigh om sien.”²¹⁷ En verder: “oock op de lordaen, conterfeytende met der Pen nae t’leven t’Landtschap en de gheleghentheyte der selver: en maeckte, in Nederlandt gecomen wesende, nae dit betreck een schoon Schilderije van Oly-verwe, hoe *Iosua* de kinderen Israels daer droogh voets door leyde.”²¹⁸ Ook Lucas van Leyden specialiseerde zich in werken

²¹⁵ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 2, p. 556.

²¹⁶ *Levens*, fol. 262v, 27-29; fol. 243v, 34-35.

²¹⁷ *Levens*, fol. 235v, 7-10.

²¹⁸ *Levens*, fol. 235v, 14-17. Voor gelijkaardige passages, zie: *Levens*, fol. 250r, 37-47; fol. 256v, 11-19; fol. 257r, 7-8; fol. 260r, 4-6; fol. 262v, 16-22; fol. 299v, 8-9. Hoewel het werken naar het leven dus een gangbare praktijk was die tevens onderdeel van de opleiding alsook deel van de ‘permanent vorming’ van de schilder, stond het genre *an sich* volgens Miedema in laag aanzien. Nochtans blijkt uit

naar het leven. Over hem zegt Van Mander: “Nemmermeer en liet hy af van alle dinghen nae t’leven te conterfeyten, tronien, handen, voeten, huysen, Landtschappen, en alderley stoffen van laken, in welck hy sonderlingh behaghen hadde.”²¹⁹ Naast ervaren landschapsschilder was Jan van Amstel blijkbaar ook zeer bekwaam in de praktijk: “*Ian* den Hollander, gheboren t’Antwerpen: want ick hebbe genoegh vernomen, en verstaen, dat hy een seer uytnemende Meester is gheweest in Landtschap. Hy heeft al vroegh geleeft: want hy was geweest den Man van de Moeder van *Gillis van Conincx Loy*. Hy wrochte Oly en water-verwe: hy lagh dicwils en veeltijts ter venster, en sagh in de Locht, om alles nae t’leven te doen: veel had hy oock de manier, van al swadderende op de Penneelen oft doecken de gronden mede te laten spelen, het welck *Brueghel* seer eyghentlijck nae volghde.”²²⁰ Over de uit Mechelen afkomstige broers Marten en Lucas van Valckenborch vertelt Van Mander: “Doe trocken sy, met oock [Hans] de Vries, nae Aken en Luyck, alwaer sy doe veel nae t’leven deden, ghelijck langs de Maes en daer ontrent Luck veel fraey ghesichten van Landtschap zijn.”²²¹ Verder vernoemt Van Mander ook Pieter Balten als landschapsspecialist, die volgens de auteur in de manier van Bruegel tekende: “...is t’Antwerp in’t Schilders Gildt ghecomen *Pieter Balten*, een seer goet Schilder van Landtschap, volghende seer de manier van *Pieter Brueghel*, handelend’ oock fraey met der Pen: had oock verscheyden Landen besocht, en verscheyden ghesichten nae t’leven gedaen. Hy wrocht in Water en in Oly-verwe, op een schoon en veerdige maniere.”²²² Daarnaast vermeldt Van Mander dat Jacob Grimmer als landschapsschilder veel naar het leven-schetsen maakte in de omgeving van Antwerpen: “Hy dede veel ghesichten van Landtschappen nae t’leven, omtrent Antwerpen en elder, en is soo uytnemende gheweest in Landtschap, dat ick te som deelen geen beter en weet, soo levendigh en aerdigh was hy in zijn Lochten, de

de reeds aangehaalde citaten volgens mij niet perse een negatieve connotatie. Over deze kwestie, zie: Miedema 1981, p. 125-128.

²¹⁹ *Levens*, fol. 211v, 30-33.

²²⁰ *Levens*, fol. 215r, 10-18.

²²¹ *Levens*, fol. 260r, 4-6.

²²² *Levens*, fol. 257r, 4-9. Door Van Manders typering van Balten als navolger van Bruegel en door het gebrek aan geïdentificeerde werken is de kunstenaar onderbelicht en wordt hij in de vakliteratuur nog te vaak louter als Bruegelepigoon beschouwd. Uit het document van 1550-1551 dat getuigt van de samenwerking tussen Bruegel en Balten blijkt nochtans dat deze laatste het belangrijkste aandeel voor zijn rekening nam. Zie: Monballieu 1964. Het is zelfs mogelijk dat Bruegel na zijn leertijd bij Pieter Coecke van Aelst een tijd als Baltens assistent werkte, zie: S. Hautekeete, “‘Heeft oock verscheyden Landen besocht en verscheyden ghesichten nae t’leven gedaen’”. Drie nieuw ontdekte tekeningen van Peeter Baltens (Antwerpen 1527?-1584?)”, in: A. Balis et al., *Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15^{de}-17^{de} eeuw). Liber amicorum Carl van de Velde*, Brussel 2005, p. 185-205, in het bijzonder p. 185-186. Zie ook: G. Marlier, ‘Peeter Balten, copiste ou créateur?’; *BKMSKB* 14 (1965), p. 127-142; A. Monballieu, ‘De “Hand als teken op het kleed” bij Bruegel en Baltens’, *JKMSKA* (1979), p. 197-209; S.J. Kostyshyn, ‘*Door tsoecken men vindt’: A Reinroduction to the Life and Work of Peeter Baltens alias Custodis of Antwerp (1527-1584)* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Case Western University, Cleveland 1994). Voor de relatie tussen Bruegel en Balten in verband met de *Sint-Maartenswijn*, zie hoofdstuk 5 van dit proefschrift, p. 249, noot 1027.

schoonheyt der selver in't leven waernemende, en voorts in alle dinghen seer eyghentlijck het leven volghende, t'zy in huysen, verre Landtschap, oft voorgronden, en was seer veerdigh in zijn werck."²²³ Andere schilders van wie de auteur uitdrukkelijk zegt dat ze naar het leven tekenden, zijn Hendrick van Cleve en Lucas de Heere. Over deze laatste vertelt hij: "Hy heeft van jonghs aenghevanhen de Teycken-const by zijnen Vader, die een seer verstandigh Meester van beelden was..., waerop hy t'somtijden reysde nae Namen, en Dinant, Marmoren te halen, nemende den jonghen veel tijt mede, die verscheyden ghesichten op de Mase, vervallen Casteelen, en Steden over al conterfeytte nae t'leven, alles op een vaste, nette, en aerdighe maniere met der Pen."²²⁴ En voorts nog over Hendrick van Cleve: "*Hendrick* begaf hem tot Lantschap, en is ghereyst in Italiën, en ander Landen, veel dinghen en ghesichten nae t'leven doende, en conterfeytende, die hy naemaels dickwils in zijn wercken te pas bracht. Hy hadde doch al de plaetsen niet besocht, waer hy eenige Steden, Ruwijnen, en Antiquiteyten hadde in teyckeninghe, die ten deele in Print uyt come[n], maer hadde veel dinghen gehadt van een Oosterlingh, geheeten *Melchior Lorch*, die langen tijt te Constantinopel hadde gewoont. *Hendrick* hadde een seer aerdighe handelinghe, van dese dinghen na t'leven te doen, ghelijck hy oock uytnemende was met de verwe."²²⁵ Als laatste vermeldt Van Mander ook nog Abraham Bloemaert: "By den Const-beminders zijn oock van hem seer aerdighe Landtschappen, met eenighe aerdighe en drollighe Boeren huysen, Boerigh ghereetschap, boomen, en gronden, dinghen die daer om Wtrecht seer veek en verscheyden te sien, en van hem gheconterfeyt zijn: want hy seer veel nae t'leven doet, hebbende een seer aerdighe wijze van teyckenen, en handelinghe metter Pen, daer hy dan eenige sappighe verskens by voeght, tot sonderlinghen welstandt."

Deze citaten maken duidelijk dat het tekenen naar het leven een gangbare praktijk was en de hierboven vermelde kunstenaars worden door Van Mander stuk voor stuk als specialisten ter zake beschouwd. Daarnaast belichten de passages de verschillende gebruiken in deze praktijk; zo blijkt dat het landschap een geliefd onderwerp is voor dergelijke tekeningen naast bijvoorbeeld portretten of het kopiëren van andere meesters. In dit opzicht is het gedeelte over Hendrick (II) van Cleve kenschetsend; Van Mander stelt duidelijk dat hij niet alle plaatsen waarvan hij steden, ruïnes en antieke monumenten naar het leven bezat, zelf bezocht maar een groot deel baseerde op werk van Melchior Lorck. Daarnaast blijkt duidelijk dat architectuur in al haar verscheidenheid (waaronder huizen, kastelen en steden) een belangrijk onderdeel van het landschap naar het leven vormt. We kunnen dus ondubbelzinnig aannemen dat architecturale motieven werden geschetst naar het

²²³ *Levens*, fol. 256v, 10-16.

²²⁴ *Levens*, fol. 255r, 32-37.

²²⁵ *Levens*, fol. 230r, 26-31; fol. 230v, 1-7.

leven en onderdeel uitmaakten van het repertoire aan standaardmotieven waarover elke artiest beschikte. Een ander aspect dat aan bod komt is tekenen naar het leven tijdens binnen- of buitenlandse reizen. Van Manders levensbeschrijvingen over Scorel, Hoefnagel en Balten illustreren de praktijk van het schetsen van topografische sites tijdens dergelijke reizen. De schetsen werden dus ter plaatse, *in situ* vervaardigd en nadien terug meegenomen naar huis waarna, eens opgenomen in het standaardrepertoire van de kunstenaar, de schets kon worden geassimileerd in een tekening, prent of schilderij. Naar het leven-tekeningen dienden dus ter verrijking van het compositieregister van de kunstenaar waar deze uit putte voor de samenstelling van nieuwe composities. Ook het vaak aangehaalde citaat over Bruegels Alpenindrukken moeten we in diezelfde context interpreteren. Uiteraard hoefde men niet per se naar het buitenland te trekken om landschappen te tekenen; men kon ook inspiratie opdoen in de nabije omgeving. In dit opzicht illustreert de passage over Jacob Grimmer Van Manders goede raad om de stad uit te trekken en de natuur te observeren zoals geformuleerd aan het begin van het hoofdstuk over het landschap.

Naar het leven-tekeningen behoorden tot het basismateriaal waarmee de kunstenaar zijn eindproduct samenstelde, of dat nu een tekening, prent of een schilderij was. Op het eerste gezicht lijkt dit nochtans in schril contrast te staan met de weinige overgeleverde tekeningen. Deze schaarsheid aan tastbare bewijzen is te wijten aan de fragiliteit van het medium enerzijds en aan het ontbreken van een collectiewaarde van de objecten anderzijds; ze behoorden tot het repertoire van de kunstenaar en men beschouwde deze tekeningen niet als voldoende waardevol om ze bij te houden. Het is aannemelijk dat deze ontwerptekeningen wel circuleerden of werden doorgegeven van vader op zoon maar de kwetsbaarheid ervan zorgde er voor dat deze de tand des tijd niet overleefden. Naast afzonderlijke papieren bladen en (vaak rechthoekige, kleine) schetsboeken werden ook andere media gebruikt om op te tekenen. Zo stelt Ernst Van de Wetering dat de praktijk van het tekenen op herbruikbare en al dan niet uitwisbare tabletten of 'tafeletten' ook in de zestiende eeuw gangbaar was.²²⁶ Ook Van Mander bevestigt het gebruik van tabletten in zijn *Levens*, met name bij de passage over Dürers portret van Patinir en bij de levensbeschrijving van Goltzius heeft hij het over een 'tafelet':

²²⁶ E. Van de Wetering, 'Lost Drawings and the Use of Erasable Drawing Boards and 'Tafeletten' ', in : *Idem, Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam 1997, p. 37-74, in het bijzonder p. 48, 60, 65-69. Meder vermeldde reeds het bestaan van dergelijke houten 'tafeletten' hoewel het niet duidelijk is of deze uitwisbaar zijn. Zie: J. Meder, *Die Handzeichnung ihre Technik und Entwicklung*, Wenen 1923, p. 164-168.

“Ten tijde doe Albert Durer t’Antwerpen was, hebbende groot behaghen in de handelinghe van *Patenier*, conterfeytte hy hem op een leye, oft misschien een tafelet, met een coperen stift, seer uytnemende ghedaen.”²²⁷

“Eens was hy ontboden by Duytsche jonge Edelluyden, daer eenigh was, die gheconterfeyt begeerde wesen op tafelet, om dan te snijden, ...”²²⁸

Het ligt voor de hand dat naar het leven-tekeningen (los van het type drager) een fundamentele bron zijn voor de studie van stads- en architectuuruitbeeldingen, zeker omdat deze vaak een topografisch opzet beoogden. Een essentiële methodologische overweging is de vraag hoe we een dergelijke werkelijkheidsgetrouw en dus topografisch opzet kunnen onderscheiden van een kunstmatige constructie? Het is evident dat het realistische of naturalistische karakter van een tekening of een schilderij in dit opzicht geen garantie is. Er zijn evenwel bepaalde criteria aan dewelke we een landschap kunnen toetsen. Eerst en vooral is de keuze voor het medium in combinatie met de aangewende techniek en stijl bepalend.²²⁹ Zo leent het medium van de tekenkunst zich nu eenmaal beter voor een snelle weergave van een landschap *in situ* dan een schilderij. De schetsmatige en vlotte stijl alsook het ontbreken van subtiele toonschakeringen en atmosferische effecten zijn bijkomende indicaties dat de tekening naar het leven werd gemaakt.²³⁰ Het topografische karakter is in bepaalde gevallen ook af te leiden van het opschrift; zo onthult een precieze datering en verwijzing naar een bepaalde locatie een documentaire interesse die aansluit bij het topografisch opzet.²³¹ De integratie in het landschap van een tekenende figuur heeft een gelijkaardige functie. Het motief van de kunstenaar die in een schetsboek tekent, wint aan belang vanaf de tweede helft van de

²²⁷ *Levens*, fol. 219r.

²²⁸ *Levens*, fol. 286v.

²²⁹ Over de invloed van persoonlijke stijl en de mentale schema's waarover elke kunstenaar beschikt op het eindproduct, zie de fundamentele bijdragen van Gombrich: E. Gombrich, 'Truth and Stereotype', in: Gombrich 1977, p. 55-78.

²³⁰ In het algemeen wordt het schetsmatige en onafgewerkte karakter van een tekening beschouwd als een indicatie dat deze *in situ* werd vervaardigd en een gedetailleerd en uitgebalanceerd karakter als criterium voor tekeningen die in het atelier ontstonden. Dit onderscheid is evenwel niet strikt omdat sommige tekeningen in verschillende fasen ontstonden; zo kon de kunstenaar de oorspronkelijke tekening ter plaatse vervaardigen en deze in latere fasen bijwerken in de studio.

²³¹ Ook bij het hanteren van dit criterium is voorzichtigheid geboden omdat dergelijke opschriften niet steeds impliceren dat de tekening rechtstreeks *in situ* ontstond. Hoewel het opschrift van talrijke bladen uit de tweede helft van de zestiende eeuw naar Romeinse sites verwijst, ontstonden verscheidene ervan los van de uitgebeelde site. De praktijk waarbij men zich baseerde op voorbeelden van tijdgenoten die de plaats in kwestie wel hadden bezocht, was veel voorkomend. Zie bijvoorbeeld: S. Van Ooteghem, 'There we will see many views that will inspire us to create landscapes'. The Use of Sixteenth-century Netherlandish Artists' Roman 'Vedute' as Historical Sources', in: K. Lichtert et al. 2014, p. 173-184, in het bijzonder p. 179-184. Daarnaast speelde de circulatie van talrijke prenten met topografische sites ook een belangrijke rol. In dit opzicht waren de reeksen met ruïnes van de Romeinse Oudheid uitgegeven door Cock rond het midden van de zestiende eeuw van fundamenteel belang. Zie: Van Grieken et al. 2013, cat. nrs. 9-12, 19.

zestiende eeuw en het gebruik is wijdverspreid in de zeventiende eeuw.²³² Daarnaast verraadt het algemeen compositorisch opzet vaak of we al dan niet met een aan de werkelijkheid ontleend landschap te maken hebben. Wanneer het een perfect uitgebalanceerde schikking van motieven betreft, is de compositie wellicht gebaseerd op een beschikbaar model of een combinatie van verscheidene schetsen. Zo een compositorisch opzet is vaak te herkennen aan conventionele elementen eigen aan de beeldtraditie. Zo zijn de landschappen in traditie van het wereldlandschap geijkt op eenzelfde formule waarbij steeds dezelfde standaardelementen (al zij het in wisselende constellatie) aanwezig zijn: een meanderende rivier, een stadsgezicht in de verte aan het water, een dorp, gehucht of enkele vernaculaire gebouwen op een vlakte, een heuvel- of berglandschap een kasteel of burcht op een van de toppen, enzovoort. Een ander kenmerk van deze landschappen is de opdeling in meerdere plans in verschillende kleurvlakken. Andere aanwijzingen voor het kunstmatig opzet van het landschap zijn een heuvelrug die op onconventionele wijze (meestal diagonaal) de compositie doorkruist of een hoger gelegen platform rechts of links vooraan in het beeld, vanwaar we uitkijken op de lageregelegen niveaus van het landschap. Ook boommotieven op de voorgrond of andere repoussoirs zijn duidelijke indicaties dat het om een samengestelde compositie gaat. In dit opzicht zijn Van Manders raadgevingen over het landschap in de *Grondt* zeer waardevol gezien het stuk voor stuk indicaties zijn voor een gekunstelde opzet van het landschap. Moeilijker ligt het bij het duiden van afzonderlijke motieven in een afgewerkt product. Hoe kunnen we met zekerheid bepalen of een stadsgezicht of afzonderlijke architecturale elementen gebaseerd zijn op schetsen naar het leven? Wanneer bezitten deze motieven een topografische waarde? Voor het stadsgezicht beschikken we ook over verscheidene criteria om deze vraag te beantwoorden; wanneer het een gegeneraliseerde weergave met weinig 'landmarks' betreft dan is de kans klein dat de kunstenaar zich baseerde op een schets ontleend aan de toenmalige werkelijkheid. Hoe meer geïndividualiseerde elementen, hoe groter de kans dat het om een identificeerbaar en dus aan de werkelijkheid ontleend motief gaat. Een ideale casus is wanneer het stadsbeeld zo uitgesproken is getypeerd (bijvoorbeeld door geïndividualiseerde 'landmarks') dat we het kunnen identificeren.

²³² B. Weber, 'Die Figur des Zeichners in der Landschaft', *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 34 (1977), p. 44-82; M. Winner, 'Vedute in Flemish landscape drawings of the 16th century', in: G. Cavalli-Björkman (ed.), *Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*, Uddevalla 1985, p. 85-96, in het bijzonder p. 85-87; M. Royalton-Kisch, *Het licht van de natuur: het landschap in tekening en aquarel door Van Dyck en tijdgenoten / The light of nature: landscape drawings and watercolours by Van Dyck and his contemporaries* (Tent. cat. Rubenshuis, Antwerpen / British Museum, Londen 1999), Doornik 1999, p. 42, 59, noot 108; B. Van den Boogert, 'Leren tekenen naar de natuur', in: *Idem, Buiten tekenen in Rembrandts tijd* (Tent. cat. Rembrandtshuis, Amsterdam 1998), Amsterdam 1998, p. 19-25; H.T. Schulze Altcapenberg, M. Thimann, *Disegno: Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit* (Tent. cat. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett 2007), Berlin 2007.

Eens geïdentificeerd, kan het stadsgezicht aan de hand van bouwhistorische documenten, archeologische artefacten en iconografisch vergelijkingsmateriaal onderzocht worden. Voor afzonderlijke architecturale motieven is de zaak nog complexer. Een mogelijke aanwijzing voor ontlening aan een naar het leven-tekening is wanneer we een bepaald motief meer dan eens aantreffen; ofwel in verscheidene composities van eenzelfde kunstenaar (of atelier), ofwel in het oeuvre van verschillende meesters.

2.5.4 Kunsthistorische traditie van architectuur en landschap ‘naar het leven gheconterfeyt’

Het is moeilijk te bepalen wanneer het gebruik van tekenen naar het leven precies ingang vond.²³³ Omwille van de lange traditie van naturalistische achtergrondlandschappen in de Nederlanden is het waarschijnlijk dat men reeds vanaf de eerste decennia van de vijftiende eeuw (of vroeger?) praktiseerde naar het leven voor de weergave van architectuur. We weten niet in hoever deze praktijk gebruikelijk was maar bij een beschouwing van de stedelijke landschappen in het oeuvre van de gebroeders Van Eyck is het ondenkbaar dat deze louter uit den geest tot stand kwamen. Het kan niet anders dan dat talrijke schetsen en composities model stonden voor de complexe en realistisch ogende panorama's zoals bijvoorbeeld op het middenpaneel van het *Lam Gods* of de *Madonna en kanselier Rolin*. Deze haast ononderbroken traditie om landschappen zo werkelijkheidsgetrouw mogelijk weer te geven, start aan het begin van de vijftiende eeuw met het werk van de gebroeders van Limburg en culmineert in de zeventiende-eeuwse landschappen uit de Noordelijke Nederlanden. Hoewel de traditie als typisch Oudnederlands wordt beschouwd, is een gelijkaardige evolutie te volgen in Italië met onder meer Domenico Campagnola, Titiaan en Girolamo Muziano als belangrijke vertegenwoordigers voor de zestiende eeuw.²³⁴ Het lijkt dan ook geen toeval dat Bruegel net door deze kunstenaars werd beïnvloed in zijn vroege

²³³ Algemeen wordt aangenomen dat vóór het einde van de zestiende eeuw slechts zelden rechtstreeks naar de natuur werd getekend. Dit geldt ook voor landschapsschilderijen die voordien eerder de uitzondering dan de regel waren. Dit gaat echter niet op voor topografische gezichten en tekeningen van monumenten, zie: Royalton-Kisch 1999, p. 31-33. De traditie wordt in het algemeen als typisch voor de Nederlanden beschouwd. Zo werd een zeer hoog percentage van topografische tekeningen doorheen Europa in de tweede helft van de zestiende en aan het begin van de zeventiende eeuw vervaardigd door kunstenaars die oorspronkelijk uit de Nederlanden en meer bepaald uit Vlaanderen of Brabant kwamen. Zie: J. Spicer, 'Topographical Drawings of Central Europe by Artists from the Netherlands: The Case of Peeter Houck', *Master Drawings* 26:4 (1988), p. 351-422. Over de praktijk van het tekenen naar het leven, zie ook: Weber 1977, p. 44-82; Winner 1985, p. 85-96; Van Ooteghem 2014, p. 173-185.

²³⁴ De belangstelling die sommige Italiaanse kunstenaars uit de jaren zestig van de vijftiende eeuw aan de dag legden, doet overigens de invloed van Vlaamse kunstenaars vermoeden.

landschapstekeningen.²³⁵ Voor de vijftiende-eeuwse Nederlanden is ons geen enkele schets in openlucht bekend,²³⁶ en hoewel het landschap in de eerste decennia van de zestiende eeuw opmerkelijk aan populariteit won, is de situatie in die periode amper beter. Van de belangrijkste kunstenaars die mee de ontwikkeling van het landschap bepaalden zoals Joachim Patinir, Matthijs Cock, Cornelis Massys en Lucas Gassel is geen enkele tekening naar het leven bewaard. Nochtans moeten deze ongetwijfeld hebben bestaan, getuige de detailrijkdom en natuurgetrouwheid van hun werk. Het is pas vanaf de jaren dertig en veertig van de zestiende eeuw dat de praktijk van het tekenen naar het leven tastbaar wordt. Twee essentiële en aan elkaar verwante getuigenissen zijn het *Errera-schetsboek* en het *Berlijnse schetsboek*, respectievelijk bewaard in het museum van Brussel en in het Kupferstichkabinett te Berlijn.²³⁷ De schetsboeken zijn verzamelingen van tekeningen met allerlei landschappelijke en architecturale motieven en beide worden in het Antwerpse milieu gesitueerd. Het Errera-schetsboek sluit stilistisch aan bij het werk van Cornelis Massys en Matthijs Cock en het Berlijnse schetsboek ontstond wellicht in het atelier van Herri met de Bles.²³⁸ In beide compilaties zien we verschillende motieven die we terugvinden in het werk van voorgenoemde landschapsspecialisten en ook in het oeuvre van de Meester van de Vrouwelijke Halffiguren, Lucas van Valckenborch en Pieter Balten. Het is een combinatie van tekeningen naar het leven, kopieën naar bestaande composities en in het atelier verzonden constructies. Qua opzet nauw verwant aan deze bundels zijn een groep tekeningen toegeschreven aan de Meester van de Kleine Landschappen. Deze vredige gezichten op het Brabantse land hebben een lage en vlakke horizon en dit horizontale effect wordt genuanceerd door het invoegen van staffage: allerlei figuurtjes die verschillende activiteiten uitoefenen of rusten, dieren, architectuur en een afwisselend natuurlijk landschap

²³⁵ In Italië werd de belangrijkste stijlform in het landschapsteken ontwikkeld door Campagnola en Titiaan, zie: Royaltou-Kisch 1999, p. 35-40.

²³⁶ Voor een overzicht van tekeningen naar het leven ca. 1500, zie: Royaltou-Kisch 1999, p. 33-37.

²³⁷ Het Errera-schetsboek telt 84 bladen, papier, pen in bruin en zwart, zwart krijt, gedeeltelijk gewassen, 135 x 210 mm. Brussel, KMSKB, inv. nr. 4630. Het Berlijns schetsboek telde oorspronkelijk 147 bladen waarvan er nu nog 101 bewaard zijn. Papier, pen in bruin en zwart, zwart krijt, gedeeltelijk gewassen, 191 x 263 mm. Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. nr. 79C2. Zie: A. Zwollo, 'De landschapstekeningen van Cornelis Massys', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 16 (1965), p. 43-65; H.G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 vols., Graz 1969, vol. 1, p. 74-77; H. Mielke in: *Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, Berlijn 1975, cat. nrs. 180, 181; H. Bevers, 'The Antwerp Sketchbook in the Berlin Kupferstichkabinett', in: N. E. Muller et al (eds.), *Herri met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, Turnhout 1998, p. 39-50; S. Hautekeete, 'Van Stad en Land: het beeld van Brabant in de vroege topografische tekenkunst', in: *Met passer en penseel. Brussel en het oude hertogdom Brabant in beeld* (Tent.cat. KMSKB, Brussel 2000), p. 47-66, in het bijzonder p. 49. Door de afbeelding van de oude stadsmuur op enkele gezichten op Antwerpen wordt deze groep in het Berlijnse 1543 gedateerd. De schetsboeken zijn evenwel een compilatie van verscheidene groepen dus is een algemene datering ca. 1535-1540 meer gepast.

²³⁸ Voor de circulatie van verschillende modellen, zie bv.: M.P.J. Martens, P. van den Brink (eds.), *Extravagant! Een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt / 1500-1530* (Tent. cat. KMSK, Antwerpen – Bonnefantenmuseum, Maastricht 2005-2006), Schoten 2005, p. 77-83.

benadrukken het bucolische aspect van het Brabantse hinterland. Het zijn geen authentieke naar het leven-tekeningen maar compositiemodellen en dus afgewerkte bladen gebaseerd op schetsen.²³⁹ Ze zijn evenwel gebaseerd op spontane plaatsopnames; buiten de bekende monumenten blijken de anonieme landwegen en boerderijen ook weergegeven naar bestaande plaatsen.²⁴⁰ Doorheen de jaren werden tevergeefs verschillende pogingen ondernomen om deze meester te identificeren; onder meer Hans Bol, Matthijs Cock, Cornelis Cort, Cornelis van Dalem, Joos van Liere, Cornelis Massys en Pieter Bruegel passeerden de revue. Vandaag de dag opperen verscheidene vakspecialisten dat het om verschillende handen zou gaan.²⁴¹ De bladen werden in 1559 uitgegeven door Hiëronymus Cock in een reeks van achttien prenten geëtst door de gebroeders Joannes en Lucas van Doetecum. De uitgave was blijkbaar een succes aangezien Cock twee jaar later een tweede reeks publiceerde met zesentwintig gezichten.²⁴² Het opschrift van de reeks luidt als volgt: “Vele ende seer fraeye ghe-/ leghentheden van diverssche Dorpshuysinghen, Hoe-/ ven, Velden, Straten, ende dier ghlycken, met/ alderhande Beestkens verciert. Al te samen ghe-/ conterfeyt naer dleven, ende meest rontom/ Antwerpen ghelegghen sijnde.” De reeks is uniek omdat het de eerste uitgave van dergelijke gezichten naar het leven betreft,²⁴³ en hoewel het duidelijk om afgewerkte composities gaat, getuigt ze van de ontwikkeling en het belang van het topografische landschap. De opkomst van dit type landschap vond plaats in een periode van algemene interesse voor het suburbane gebied; veel welgestelde burgers kochten een villa buiten de stad, de zogenaamde *villa suburbana*.²⁴⁴ Daar trokken ze naartoe

²³⁹ Hautekeete 2000, p. 46-57; W.S. Gibson, *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, Berkeley - Los Angeles 2000, p. 1-16, Orenstein 2001, cat. nrs. 135-144.

²⁴⁰ Liess ontdekte dat op meerdere bladen dezelfde gebouwen uit verschillende gezichtspunten zijn getekend. Zie: R. Liess, ‘Die kleinen Landschaften Pieter Bruegels d. Ä. im Lichte seines Gesamtwerks’, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 15/16 (1979-1980), p. 1-116; *Idem*, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 17 (1981), p. 35-150, 18 (1982), p. 79-164.

²⁴¹ Liess 1979-1980; Liess 1981; Liess 1982; Tent. cat. Berlijn 1975, p. 139-144; E. Haverkamp-Begemann, ‘Joos van Liere’, in: O.G. von Simson, M. Winner (eds.), *Pieter Bruegel und seine Welt: Ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischer Institut der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz am 13. Und 14. November 1975*, Berlijn 1979; Orenstein 2001, p. 296-299.

²⁴² H. Nalis, *The New Hollstein: The Van Doetecum Family*, 4 vols., Ouderkerk aan den IJssel 1998, vol. 1, p. 94-109, cat. nrs. 118-161; A. Onuf, *Local terrains. The ‘Small Landscape’ Prints and the Depiction of the Countryside in Early Modern Antwerp* (ongepubliceerde doctoraatsverhandeling Columbia University, New York 2006).

²⁴³ De reeks staat daarmee aan het begin van een lange traditie en bleek essentieel voor de ontwikkeling van het ‘vernaculaire’ of rurale landschap. Zie bijvoorbeeld: B. Bakker, H. Leeflang, *Nederland naar ‘t leven. Landschapsprenten uit de Gouden Eeuw* (Tent. cat. Museum het Rembrandthuis, Amsterdam 1993-1994), Zwolle 1993; Gibson 2000, p. 1-26; A. Onuf, ‘Small landscapes in seventeenth-century Antwerp’, *BM* 150 (2008), p. 190-193.

²⁴⁴ R. Baetens, ‘La “villa rustica”, phénomène italien dans le paysage brabançon au 16ième siècle’, in: *Aspetti della vita economica medievale* (1985), p. 171-191; *Idem*, ‘La “belezza” et la “magnificenza”. Symboles du pouvoir de la villa rustica dans la région anversoise aux temps modernes’, in: R. Baetens, B. Blondé (eds.), *Nouvelles approches concernant la culture de l’habitat*, Turnhout 1991, p. 159-179; *Idem*, ‘Culture and Power. Italian local Influences on the “villa rustica” in the Antwerp Region

in hun vrije tijd om de drukte van de stad te ontvluchten en te genieten van de rust op het platteland.²⁴⁵ De nabije omgeving van de stad werd ook verheerlijkt in de eigentijdse literatuur als *locus amoenus* en de recreatieve zijde werd uitvoerig behandeld in handleidingen. Daarnaast uitte deze interesse zich ook in de schilderkunst; een passend voorbeeld is Bruegels reeks van *De maanden* geschilderd in opdracht van Nicolaes Jonghelinck voor diens villa in het domein Ter Beke.²⁴⁶

2.5.5 Bruegel naar het leven: hij ‘conterfeyte veel ghesichtkens naer het leven’

De naar het leven-gezichten van de Meester van de Kleine Landschappen zijn dus geen geïsoleerd gegeven; de reeks sluit aan bij parallelle ontwikkelingen die eenzelfde culturele context delen. Ook in de daaropvolgende decennia kenden de ontwerpen herhaaldelijk succes, getuige de uitgaven door Filips Galle in 1601 en door Claes Jansz. Visscher in Amsterdam in 1612 (fig. 14).²⁴⁷ Visscher vermeldt Pieter Bruegel als ontwerper op het titelblad en hoewel de toeschrijving wellicht gebeurde uit commerciële overwegingen werd deze gedurende decennia door vakspecialisten aanvaard.²⁴⁸ Dit hoeft niet te verwonderen gezien Bruegels reputatie als specialist in het tekenen naar het leven. Naast Van Mander droegen ook Lampsonius' en Ortelius' citaten bij tot Bruegels faam als natuurimitator. Het was overigens niet de laatste keer dat Bruegels naam verkeerdelijk met naar het leven-tekeningen werd verbonden. Een eerste cluster omvat een groep tekeningen die specifieke lokaliteiten in het Alpeengebied uitbeelden (fig. 15).²⁴⁹ Deze worden sinds de publicaties van Hans Mielke niet meer als eigenhandig beschouwd en

(16th – 18th Century)', *Antwerp Design Sciences Cahiers* 3: 1/2 (2001), p. 23-30; K. De Jonge, 'Onbekende beelden van buitenverblijven in de rand van Brussel, 16^{de} – 18^{de} eeuw. Landelijke woningen en buitenhuizen', in: A. Deknop (ed.), *Van 't stadt en schoone buytens. Een kijk op Brussel en omgeving in de 18^{de} eeuw. Tekeningen en schilderijen van F. J. Derons en A. Martin* (Tent. cat. Brussel, Musea van de Stad Brussel), Brussel 2007, p. 19-23; L. Heyrman, *De 'villa rustica' en de verkavelingen rond Antwerpen midden 16^e eeuw* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent 2007); Muylle 2009, p. 115-134. Baetens en Muylle werken momenteel aan een overzichtswerk over de *villa suburbana* in het Antwerpse hinterland.

²⁴⁵ Over de aantrekking van het suburbane gebied op de stadsbewoners, zie: hoofdstuk 1, p. 23-26.

²⁴⁶ Voor de reeks van *De maanden*, zie: Buchanan 1990, p. 541-550.

²⁴⁷ C. Schuckman, *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, vol. 38, Roosendaal 1991, p. 144-148, cat. nrs. 292-317; Onuf 2006, p. 250-263.

²⁴⁸ Van Bastelaer publiceerde de prenten als eigenhandig werk en werd hierin gevolgd door Romdahl en Friedländer, zie: Van Bastelaer 1908; A.L. Romdahl, 'Pieter Bruegel d. Ä. und sein Kunstschaffen', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1904-1905), p. 85-170, in het bijzonder p. 154-156, 166; M.J. Friedländer, *Pieter Bruegel*, Berlijn 1921; Liess 1979; *Idem* 1980; *Idem* 1982. Voor een overzicht van de toeschrijvingen, zie: Orenstein 2001, p. 296-299.

²⁴⁹ Over deze groep, zie ook hoofdstuk 4, p. 162-163.

toegeschreven aan de Meester van de Berglandschappen.²⁵⁰ Een tweede groep die lang aan Bruegel werd toegeschreven, zijn een vijftientigtal nauw aan elkaar verwante pentekeningen met heuvel- en berglandschappen met versterkingen en dorpen (fig. 16). Hoewel men sinds de jaren twintig van de vorige eeuw sporadisch aan de toeschrijving twijfelde, werden ze pas in de jaren tachtig verwijderd uit het Bruegel-oeuvre. Tegenwoordig schrijven vakspecialisten ze toe aan Jacob Savery (ca. 1565-1603).²⁵¹ Savery ondertekende de landschappen met Bruegels naam en voegde data variërend van 1559 tot 1562 toe. Het is waarschijnlijk dat hij de tekeningen opzettelijk vervalste en als echte 'Bruegels' wou laten doorgaan. Een derde cluster die lange tijd met Bruegel werd geassocieerd, zijn de zogenaamde naar het leven-tekeningen, een tachtigtal figuurstudies die doorgaans geen relatie met elkaar hebben (zie bijvoorbeeld fig. 17).²⁵² Het zijn over het algemeen eenvoudige mensen: boeren, bedelaars, marktkooplui en houthakkers. De schetsen zijn aangevuld met korte notities in het Middelnederlands die belangrijke informatie bevatten over de kleur en het materiaal van de kledij. De tekeningen ontleen hun naam aan een vlot onderschrift in de vorm van een handtekening waarvan de spelling een duidelijke ontwikkeling toont van 'nartleven' naar 'nardthetleven'.²⁵³ In het begin van de jaren 1970 werd de groep integraal aan Roelant Savery (1576-1639) toegeschreven en de deattributie zorgde voor nogal wat ophef.²⁵⁴ De tekeningen werden namelijk beschouwd als kernwerken van Bruegels oeuvre en door de deattributie diende men het beeld van Bruegels artistieke persoonlijkheid grondig bij te stellen. Deze visie zag Bruegel als 'boerenbruegel' en als belangrijke exponent en voorloper van de naar het leven-traditie. De tekeningen werden dus niet, zoals lang gedacht, vervaardigd naar het leven in Brabant rond 1560 maar ontstonden naar modellen in centraal Europa na 1603.²⁵⁵ Sinds de toeschrijving van

²⁵⁰ H. Mielke, 'Pieter Bruegel d. Ä.: Probleme seines zeichnerischen Oeuvres', *Jahrbuch der Berliner Museen* 33 (1991), p. 129-34; *Idem*, 'Noch einmal zum Problem von Pieter Bruegels Landschaftszeichnungen: Eigene Studien oder Ableitungen?', *Münchner Jahrbuch der bildende Kunst* 42 (1991), p. 137-47; *Idem* 1996, p. 74 en verder; Orenstein 2001, cat. nrs. 120-125.

²⁵¹ Mielke 1996, cat. nrs. A21-A45; Orenstein 2001, cat. nrs. 126-129.

²⁵² F. Grossmann, 'The Drawings of Pieter Bruegel the Elder in the Museum Boymans and Some Problems of Attribution', *Bulletin Museum Boymans Rotterdam* 5 (1954), p. 41-63, 76-85; J.G. Van Gelder, 'Pieter Bruegel na(e)rt het leven' of 'naar het leven', *BKMSKB* 1-2 (1960), p. 29 en verder; F. Van Leeuwen, 'Figuurstudies van 'P. Bruegel' ', *Simiolus* 5 (1971), p. 139-149.

²⁵³ F. Van Leeuwen, 'Iets over het handschrift van de 'naar het leven'-tekenaar', *Oud Holland* 85 (1970), p. 25-32.

²⁵⁴ K.G. Boon, 'Roelant Savery te Praag', *Bulletin Rijksmuseum Amsterdam* 4 (1961), p. 145-148; J.A. Spicer, 'The 'Naer het Leven' Drawings: By Pieter Bruegel or Roelandt Savery', *Master Drawings* 8 (1970), p. 3-30; J. Spicer-Durham, *The Drawings of Roelandt Savery*, 2 vols. (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Yale University, New Haven 1979), p. 196-245. Voor een overzicht, zie: H. Miedema, 'De kwestie van de 'naer het leven'-tekeningen: vakmensen gevraagd', *De Gids* 136 (1973), p. 1-9; M. Sellink in: Orenstein 2001, p. 284-286.

²⁵⁵ Savery werkte een tijd aan het hof in Praag en het is daar dat hij de tekeningen maakte. Er zijn overigens verscheidene visuele parallellen in Savery's geschilderde werk die erop wijzen dat hij de tekeningen gebruikte als model voor bepaalde figuren. Zie: Sellink in: Orenstein 2001, p. 285-286.

deze groep aan Roelant Savery kennen we slechts drie getekende figuurstudies in het Bruegel-oeuvre: *De doedelzakspeler* in Washington, *De ganzenhoeder* en *Vier mannen in gesprek*, respectievelijk in Dresden en Parijs.²⁵⁶ Het ligt voor de hand dat dit povere aantal slechts een fractie is van het reële aantal figuurschetsen dat Bruegel oorspronkelijk maakte. Latere schilderijen waarin monumentale figuren met verschillende posen en expressies de compositie domineren, zijn ondenkbaar zonder voorbereidende schetsen en composiettekeningen.²⁵⁷ Hoewel we geen enkel van de figuurstudies terugvinden in Bruegels oeuvre, treffen we de figuur van *De ganzenhoeder* wel aan in een compositie van Pieter Brueghel de Jonge, namelijk een van de reeksen kleine *tondi* met *Spreekwoorden*.²⁵⁸ De figuur duikt later terug op in de *Aanbidding van de herders* door Jan Brueghel de Oude waarvan we varianten terugvinden in Wenen en Londen.²⁵⁹ Naast de drie figuurstudies zijn er nog enkele groepen die we in verband kunnen brengen met al dan niet verdwenen schetsen naar het leven. Een eerste cluster zijn Bruegels vroege landschapstekeningen. Het merendeel van deze composities ontstond in de context van zijn reis naar Italië en komt uitgebreid aan bod in hoofdstuk 4.²⁶⁰ Een andere groep zijn de zogenaamde rivierlandschappen: het *Riviergezicht met aanlegplaats* op de achterzijde van het *Landschap met beren*, het *Gezicht op de Schelde nabij Baasrode* (fig. 18), het *Riviergezicht met dorp aan de oever* en het *Riviergezicht met boten en een visser aan de oever*.²⁶¹ Deze vormen een coherente groep en de schetsmatigheid van laatstgenoemd landschap en het *Riviergezicht met aanlegplaats* wijst er mogelijk op dat de schetsen *in situ* ontstonden. Een andere mogelijkheid is dat Bruegel hier verscheidene composities uitprobeerde die gebaseerd waren op schetsen naar het leven. In dit opzicht verschillen ze sterk van het *Gezicht op de Schelde nabij Baasrode* en het *Riviergezicht met dorp aan de oever* die beide als

²⁵⁶ Het zijn evenwel geen schetsen naar het leven in de strikte zin maar composiettekeningen waarvoor Bruegel zich mogelijk baseerde op schetsen naar het leven: *De ganzenhoeder*, pen en geelbruine inkt, ca. 1565, 248 x 149 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinet, inv. nr. C2128; *De doedelzakspeler*, pen en bruine inkt, ca. 1565, 205 x 145 mm, Ian Woodner Collection, langdurige bruikleen aan the National Gallery, Washington; *Vier mannen in gesprek*, pen en bruine inkt, ca. 1565, 212 x 152 mm., Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Parijs, inv. nr. 19.740. Zie: Mielke 1996, cat. nrs. 57, 58, 59.

²⁵⁷ Goede voorbeelden zijn *De Bruiloftsdans* in Detroit of *De boerenkermis* in Wenen. Zie Sellink 2007, cat. nrs. 151 en 162.

²⁵⁸ Sellink 2007, p. 216-217.

²⁵⁹ E. Vandamme et al., *Catalogus schilderkunst Oude Meesters* (Mus. cat. KMSK, Antwerpen), Antwerpen 1988, cat. nr. 66.

²⁶⁰ Het naar het leven-aspect en de vraag welke van deze tekeningen mogelijk *in situ* ontstonden komt uitgebreid aan bod in het hoofdstuk over Bruegels Italiëreis.

²⁶¹ *Riviergezicht met aanlegplaats*, 1554, pen en bruine inkt, 273 x 410 mm, Národní Galerie, Praag; *Gezicht op de Schelde nabij Baasrode*, ca. 1556, pen en bruine inkt, 249 x 421 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinet, inv. nr. KdZ 5763; *Riviergezicht met dorp aan de oever*, ca. 1556, pen en bruine inkt, 202 x 286 mm, Musée du Louvre, Paris E. de Rothschildcollectie, inv. nr. 3513 dR; *Riviergezicht met boten en een visser aan de oever*, 1556, pen en bruine inkt, 150 x 266 mm, Musée du Louvre, Parijs, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 19.757. Zie: Mielke 1996, cat. nrs. 22, 27, 28, 29.

composiettekeningen zijn opgevat.²⁶² Uit het gezichtspunt kunnen we afleiden dat Bruegel de schetsen vervaardigde in een bootje vanop het water.²⁶³ De tekening met gezicht op Baasrode is te identificeren aan de hand van het opschrift 'Basrode' dat samen met de signatuur later werd toegevoegd. De auteur is waarschijnlijk Jan Brueghel de Oude die overigens een exacte kopie vervaardigde.²⁶⁴ Het model is de enige tekening in Bruegels oeuvre waarbij een geïdentificeerde topografische lokaliteit zijn praktijk naar het leven illustreert zoals beschreven door Van Mander. Nochtans ligt het voor de hand dat Bruegel talrijke excursies maakte in de omgeving van Antwerpen en later in het Brusselse om studiemateriaal te vergaren. Hoewel het *Gezicht op de Schelde nabij Baasrode* dus de enige tekening is die Van Manders verhaal illustreert, vinden we wel aanwijzingen voor het bestaan van dergelijke schetsen in het geschilderde werk. Een eerste getuige is het Berlijnse schilderij de *Twee aapjes* (fig. 11) met een panoramisch gezicht op Antwerpen in de achtergrond.²⁶⁵ Hoewel enkel de 'landmarks' en het algemeen uitzicht getypeerd zijn, past het achtergrondlandschap duidelijk in een traditie waarbij de stad vanaf het zuidwesten werd weergegeven. Het is moeilijk te bepalen in hoeverre het identificeerbare stadsgezicht een symbolische lezing toelaat, zeker zolang we de juiste functie en ontstaanscontext van het paneeltje niet kennen.²⁶⁶ Het is niet uitgesloten dat het gezicht op de Antwerpse haven eenvoudigweg refereert naar de contemporaine context waarin Bruegel deze zeldzame aapjes moet gezien hebben. Daarnaast is het aannemelijk dat Bruegel voor het stadsgezicht beroep deed op schetsen of modellen, al dan niet door hemzelf vervaardigd. Het *Stadsgezicht met storm* of het *Gezicht op Antwerpen met storm op de Schelde* (fig. 19) van ca. 1562-63 wijst er alleszins op dat hij verscheidene schetsen en composiettekeningen maakte in deze periode.²⁶⁷

Bijkomend zijn er nog enkele schilderijen die getuigen van de praktijk naar het leven. Uit de beeldanalyse blijkt namelijk dat Bruegel bepaalde gebouwen meer dan eens voorstelde in zijn geschilderde landschappen. Bij mijn weten werden deze gelijkenissen nog niet opgemerkt in de vakliteratuur en demonstreren ze het gebruik van modellen die Bruegel naar het leven registreerde. Een eerste casus is de

²⁶² Sellink 2007, p. 82-83.

²⁶³ Sellink suggereert dat het *Gezicht op Baasrode* omwille van de lager gelegen horizon mogelijk werd getekend vanaf de plecht van een boot, zie: M. Sellink in: Tent. cat. Antwerpen 2004, p. 136.

²⁶⁴ Mielke 1996, p. 46.

²⁶⁵ De *Twee aapjes*, 1562, olieverf op paneel, 20 x 23 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. 2077.

²⁶⁶ Voor een grondige bespreking van *De twee aapjes*, zie hoofdstuk 3, p. 115-118.

²⁶⁷ *Gezicht op Antwerpen met storm op de Schelde*, ca. 1562-63, pen en bruine inkt, sporen van zwart krijt, 202 x 209 mm, Courtauld Institute of Art, Londen, Collection Count Antoine Seilern, inv. nr. 11. Zie: Marijnissen 1988, p. 158; Sellink 2007, cat. nr. 79, met verdere literatuurverwijzingen.

centrale boerenhoeve in Bruegels *Volkstelling* (fig. 20).²⁶⁸ Op een tekening in het Louvre zien we exact hetzelfde gebouw voorgesteld (fig. 21).²⁶⁹ Links onderaan lezen we het opschrift 'Te Wijnegem' en in een artikel van 2009 meent Jan Muylle dat de tekening wordt toegeschreven aan Bruegel.²⁷⁰ Het pand kan geïdentificeerd worden en het gebouw in kwestie bestaat nog steeds, zij het dat het uitzicht in de loop der eeuwen sterk veranderde. De huidige hoeve was eertijds een brouwerij en herberg, getiteld 'De Zwaan' en is gelegen langs de Turnhoutsebaan tegenover de kerk, naast de ingangsdreef van het Wijnegemhof. De beschilderde bakstenen hoeve in L-vorm (in zijn huidige vorm te dateren ca. 1860) bezit nog steeds een oudere kern.²⁷¹ Een tekening van de hand van Hendrik Hondius, bewaard in het Rijksprentenkabinet, is een exacte kopie van de tekening in het Louvre.²⁷² Het huis 'De Zwaan' lag op het goed Ter Borch nabij een omwaterd kasteel dat was opgetrokken door Sebastiaan Vleminck, burgemeester van Limburg aan de Vesder.²⁷³ Zijn zoon Jan was gehuwd met Isabella, dochter van Gaspar Schetz, heer van Wijnegem in 1567-68. Diezelfde Sebastiaan Vleminck schreef enkele Latijnse gedichten die gepubliceerd werden door Johannes Goropius Becanus. In een van de introducties op Vlemincks gedichten brengt deze uitgever hulde aan zijn toen reeds overleden vriend en verhaalt hoe zij samen van het platteland genoten op weg naar de hoeve in Wijnegem.²⁷⁴ Jan en Aert Vleminck onderhielden net als Gaspar Schetz contacten met Jacques Jongelinck, de bekende beeldhouwer en broer van Bruegels mecenas Nicolaes Jonghelick.²⁷⁵ Door dit verband tussen 'De Zwaan' en Bruegel veronderstelt Muylle dat Bruegel, toen hij nog in Antwerpen werkzaam was, het landgoed van Vleminck bezocht en aldaar het huis 'De Zwaan' naar het leven schetste. Bijgevolg dateert Muylle het ontstaan van de tekening tussen 1555 en

²⁶⁸ Olieverf op paneel, 1566, 115,3 x 164,5 cm, KMSKB, Brussel, inv. nr. 3637. Voor de typologie van hoeven in de Nederlanden, zie: R.C. Hekker, 'De ontwikkeling van de boerderijvormen in Nederland', in: S.J. Fockema Andreae, R.C. Hekker en E.H. ter Kuile, *Duizend jaar bouwen in Nederland*, 2 vols., Amsterdam 1957-1958.

²⁶⁹ Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. nr. 21003.

²⁷⁰ Muylle 2009, p. 120. Muylle laat wel na te verwijzen naar de ateur die het blad aan Bruegel toeschreef. In de catalogus van het Louvre staat te lezen dat de toeschrijving aan Bruegel teruggaat op S. Gerlach, zie: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/105588-Maison-a-Wijnegem>

²⁷¹ Voor een volledige beschrijving van het bouwwerk, zie: G. Plomteux, R. Steyaert, L. Wylleman, *Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen, 10N3: Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Provincie Antwerpen, arrondissement Antwerpen*, Brussel – Gent 1985, zie ook: <https://inventaris.onroerendergoed.be/dibe/relict/14287>

²⁷² Hendrik Hondius, *Boerenhoeve te Wijnegem*, pen en penseel in grijs, rood krijt, 1640, Rijksprentenkabinet Amsterdam, inv. nr. RP-T-1905-74. Zie ook: M. Schapelhouman, *Nederlandse tekeningen omstreeks 1600. Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet*, 3 vols., 's Gravenhage 1987, vol. 3, p. 54, cat. nr. 34.

²⁷³ W. Couvreur, 'Antwerpse laat-achttiende-eeuwse stadsgezichten van Hendrik de Cort', *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 25 (1979-1980), p. 237, fig. 26.

²⁷⁴ J.C. Becanus, *Opera Joan. Goropii Becani, hactenus in lucem non edita, nempe Hermathena, Hieroglyphica, Vertumnus, Gallica, Francica, Hispanica*, Antwerpen 1580. Voor een vertaling van de tekst, zie: Muylle 2009, p. 121.

²⁷⁵ Muylle 2009, p. 121-22.

1562. Jammer genoeg is er in de catalogus van het Louvre geen enkele referentie naar Bruegel te vinden en het ontstaan van de tekening wordt zelf aan het einde van de zestiende eeuw gesitueerd.²⁷⁶ Dit belet natuurlijk niet dat Bruegel mogelijk studies naar het leven vervaardigde op het landgoed van Vleminck en dat de tekening in kwestie een kopie is naar een verloren origineel.²⁷⁷ Een andere blad verwant aan het Parijse bevindt zich in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam en wordt toegeschreven aan Jacob Grimmer (fig. 22).²⁷⁸ Op de voorgrond zien we een Samaritaan met gewonde man op een paard die bij een herberg toekomt; hij vertrouwt de zorg van de gewonde toe aan een koppel. Erachter staat een man in de deuropening van een herberg, te herkennen aan het uithangbord met zwaan. De herberg wordt geflankeerd door een boerderij en in de verte zien we het silhouet van Antwerpen.²⁷⁹ De herberg toont opvallende overeenkomsten met het rechterdeel van de hoeve in Bruegels volkstelling en de naamgeving alsook de associatie met Antwerpen versterkt het verband met het gebouw te Wijnegem. Mogelijk baseerde Grimmer zijn landschap op een verloren tekening van het hof (van Bruegels hand of van een andere kunstenaar)?

Een tweede casus is een hoeve in de *Aanbidding van de Wijzen in de sneeuw* (1563, fig. 23).²⁸⁰ Het gebouw met wolfsdak heeft een overkragende verdieping. Een ander uitgesproken kenmerk is het raampje in de noklijn.²⁸¹ Het gebouw komt ook voor in de rechterzijde van *De Sint-Maartenswijn* (fig. 24), geschilderd door Bruegel in 1566-67.²⁸² Daarnaast duikt de hoeve ook op in *De parabel der blinden* (fig. 25 en 26) tussen de derde en vierde blinde.²⁸³ Een grondige vergelijking toont aan dat het pand

²⁷⁶ 'Anonyme flamand, fin XVI^e siècle'. Zie: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/105588-Maison-a-Wijnegem>

²⁷⁷ Een andere mogelijkheid is dat de tekening in het Louvre naar het geschilderde model in *De Volkstelling* werd vervaardigd. Een argument dat er evenwel voor pleit dat het gebouw in Bruegels *Volkstelling* gebaseerd is op een tekening van de herberg *De Zwaan*, vinden we in de ondertekening van het paneel. Recent onderzoek wees namelijk uit dat de algemene compositie is uitgelijnd en dat bepaalde details, zoals het gebouw in kwestie en het uithangbord 'In de zwaan', gedetailleerd zijn weergegeven in de voorbereidende ondertekening. Zie: Currie, Allart 2012, vol. 1, p. 107-117, vooral p. 107-111 en figuren 22a, 22b en 22c.

²⁷⁸ Jacob Grimmer, *Landschap met de barmhartige Samaritaan*, pen in bruin, penseel in verschillende kleuren, ca. 1580, Rijksprentenkabinet, Amsterdam, inv. nr. RP-T-1908-17.

²⁷⁹ Delen 1930, cat. nr. 116; Tent. cat. Berlijn 1975, cat. nr. 166, fig. 180.

²⁸⁰ Olieverf op paneel, 1563, 35 x 35 cm, Sammlung Oskar Reinhart 'am Römerholz', Winterthur. Zie: Sellink 2007, cat. nr. 126.

²⁸¹ Een wolfsdak is een zadeldak met twee afgeschuinde vlakken (wolfseinden of wolfeinden) aan de korte zijden. 'Afwolven' duidt dus op het afschuinen van het einde van een zadeldak.

²⁸² *De Sint-Maartenswijn*, 1566-67, tempera op doek, 148 x 270,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. P 8040.

²⁸³ *De parabel der blinden*, 1568, tempera op doek, 86 x 156 cm, Napels, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. nr. 84.490.

in de drie gevallen op precies dezelfde wijze is weergegeven. Daarnaast vinden we het ook in de Weense *Dorpskermis*.²⁸⁴

Een derde casus is het kerkje in *De parabel der blinden* (fig. 27). Hoewel het door sommige specialisten werd herkend,²⁸⁵ staan vele auteurs sceptisch tegenover de identificatie van het gebouw met de Sint-Annakapel in Sint-Anna-Pede, Dilbeek (fig. 28).²⁸⁶ De resultaten van de beeldanalyse laten er nochtans geen twijfel over bestaan dat het door Bruegel afgebeelde gebouw inderdaad het kerkje van Pede is. Het bestaan van de kapel van Sint-Anna-Pede gaat ten minste terug tot de dertiende eeuw.²⁸⁷ Het was een van de negen dochterkerken van Sint-Pieters-Leeuw gelegen in de parochie van Itterbeek. Sint-Anna-Pede strekt zich uit over de twee oevers van de Pede, een zijrivier van de Zenne die van Sint-Martens-Lennik naar Sint-Gertrudis-Pede, Sint-Anna-Pede en Neerpede loopt, om voorbij Veeweide (Anderlecht) in de Zenne uit te monden. Daarnaast is de oude nederzetting gelegen op de grote weg Halle-Leeuw-Asse aan de overgang van de Pede.²⁸⁸ De oudste vermelding van Pede dateert uit de eerste helft van de twaalfde eeuw en het bestaan van de kapel gaat ten minste terug tot de dertiende eeuw.²⁸⁹ De Sint-Annakapel is een georiënteerde kerk met pseudo-basilicale aanleg waarvan het romaanse koor, het oudste deel, wellicht werd gebouwd in de loop van de dertiende eeuw.²⁹⁰ De overige delen zijn opgetrokken in laatgotische stijl. Het koor en de westertoren zijn volledig opgetrokken

²⁸⁴ *De dorpskermis*, ca. 1567, olieverf op paneel, 114 x 164 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1059. Het gaat om het derde gebouw aan de linkerzijde met een klein verschil: het raampje uiterst rechts van het centrale venster vlak onder de nok van het dak ontbreekt. Voor de rest is de hoeve nagenoeg hetzelfde voorgesteld als in voorgenoemde drie schilderijen.

²⁸⁵ Marijnissen 1988, p. 365; Bakker 2004, p. 205; H. Devisscher, G. Denhaene, *Bruegel*, Oostkamp 2006, cat. nr. 38; H. Van De Perre, *Ziener voor alle tijden*, Leuven 2007, p. 11-12; Sellink 2007, p. 253.

²⁸⁶ Sint-Anna-Pede is een gehucht in Itterbeek, een deelgemeente van Dilbeek.

²⁸⁷ In de literatuur wordt meestal gesproken over de 'Sint-Annakerk' terwijl deze het kerkrechtelijk statuut heeft van een kapel. De auteurs van *Bouwen door de eeuwen heen* dateren het oudste gedeelte, het koor van de huidige kapel aan het einde van de 13^{de} of het begin van de 14^{de} eeuw. Aan de hand van een oorkonde uit 1259 wordt deze datering betwist door Verbesselt die het ontstaan van de kapel vroeger situeert. Zie: *Bouwen door de Eeuwen heen. 2n Vlaams Brabant*, p. 301; J. Verbesselt, *Het parochiewezen in Brabant tot het einde van de 13^e eeuw. Deel XXI. De dekenij Halle III. De moederparochie Leeuw (Koninklijk Geschied- en Oudheidkundig Genootschap van Vlaams-Brabant, 3)*, Brussel 1988, p. 240.

²⁸⁸ Verbesselt, 1988, p. 75-78.

²⁸⁹ Over de geschiedenis van Sint-Anna-Pede en de parochie, zie: A. Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles ou description historique des localités qui formaient autrefois l'ammannie de cette ville*, 2 vols., Brussel 1971 (heruitgave ed. 1855), vol. 2, p. 40-41; M. De Waha, 'Exploitation du sol anderlechtsois', *Cahiers Bruxellois* 11 (1967), p. 40-42; Verbesselt 1988, p. 75-78, 229-266.

²⁹⁰ Een grondige bouwgeschiedkundige studie van de kapel ontbreekt. Het overzicht is gebaseerd op de bestaande (zij het verouderde) literatuur: J. Rombaux, 'La restauration de la chapelle de Pede-Saint-Anne', *Brabant* 5 (1966), p. 26-31; Wauters 1971, vol 2, p. 40-41; Verbesselt 1988, 229-266; O. Vandeputte (ed.), *Erfgoedbibliotheek van de Belgische gemeenten. Vlaams Brabant*, Tielt 2007, p. 90-91.

uit kalkzandsteen.²⁹¹ De sokkel van het schip tot aan de druiplijst van de vensterafzaten is ook opgetrokken uit zandsteen en de zijmuren bestaan uit baksteen met zandstenen banden. In de zuidgevel begint dit patroon pas hoger bij de eerste twee traveeën. De toren heeft vier geledingen met op de hoeken getrapte steunberen onder een ingesnoerde naaldspits. Het gebouw is gesitueerd ten westen van de oorspronkelijke dorpsdries en beschermd sinds 1948. Rondom de kerk was vroeger een begraafplaats, nog zichtbaar op de Ferrariskaart (1770-1778).²⁹² Bij een eerste vergelijking van Bruegels kerkje met de huidige kapel vallen naast de opvallende overeenkomsten ook enkele verschillen op. In *De parabel* heeft het koor nog zijn romaanse vorm en niet de laatgotische spitsboogvensters. Het koor is ook kleiner afgebeeld dan het vandaag de dag oogt en de nok van het schip komt hoger dan deze van het koor. Daarnaast is de nu verdwenen kruisbeuk nog aanwezig. Een latere vergroting van het koor wordt niet vermeld in de literatuur.²⁹³ In 1575 werd de zuidelijke sacristie haaks op het koor gebouwd en in 1639 werden de midden- en zijbeuken overwelfd met kruisribgewelven. Op twee figuratieve kaarten van het begin van de achttiende eeuw staat de kerk nagenoeg afgebeeld zoals ze er vandaag uitziet.²⁹⁴ Enkel de sacristie heeft een groot venster in plaats van het kleine rechthoekige venster dat we vandaag zien. Verder lijkt ook de nokhoogte van het koor lager te liggen dan deze van het schip, wat ook het geval is in Bruegels doek. Vandaag lijken de nokhoogtes van het schip en het koor ongeveer even hoog te liggen. Hoewel de identificatie van het kerkje in de *Parabel der blinden* door Bruegelspecialisten vaak met de nodige scepsis werd aanschouwd, tonen de resultaten van de beeldanalyse duidelijk aan dat het wel degelijk om de Sint-Annakapel gaat; zij het wel in haar uitzicht van de jaren 1560, wat overigens niet bijster verschilt met de huidige toestand. Het is verwonderlijk dat een degelijk wetenschappelijk gefundeerd dossier tot op heden ontbrak in de vakliteratuur. Bovendien is er nog een ander element dat pleit voor een identificatie van Bruegels kerkje met het Sint-Annakerkje. Uit onderzoek blijkt dat er een hospitaal stond op het grondgebied van de parochie. Een bulle van paus Bonifacius van 24 oktober 1300 in het parochiaal archief van Itterbeek vermeldt de oprichting van het Gasthuis van Pede. In de bulle, getiteld *Hospitale sancti Elysabeth de Pede sancte Anne*, geven verscheidene bisschoppen toestemming tot het verlenen van een aflaat van veertig

²⁹¹ Deze kalkzandsteen werd gewonnen uit de kalkrijke zandsteengroeven in Dilbeek. Het bouwmetaal was populair vanaf de vroege middeleeuwen en talrijke religieuze en seculiere bouwwerken in en rond Brussel getuigen van deze traditie. Bekende voorbeelden opgetrokken in dit 'steenwerc van Dyelbeke' zijn de Sint-Michiels en Sint-Goedelekathedraal, het Brusselse stadhuis en de parochiekerken van Dilbeek en Itterbeek.

²⁹² J. De Ferraris, *De grote atlas van Ferraris: de eerste atlas van België. 1777: Kabinetskaart van de Oostenrijkse Nederlanden en het prinsbisdom Luik* (heruitgave door de Koninklijke Bibliotheek van België en het Nationaal Geografisch Instituut), Tielt 2009.

²⁹³ Verder bouwhistorisch onderzoek zou hierover uitsluitsel kunnen bieden.

²⁹⁴ <https://inventaris.onroerendergoed.be/dibe/relict/38985>

dagen aan de bezoekers van het gasthuis op feestdagen, aan priesters die er de mis zullen lezen, aan diegenen die giften doen voor het licht en het onderhoud van de ornamenten en andere gebreken of die zou bidden voor de zielenrust van de stichter, Johannes de Allodio, clericus.²⁹⁵ Voortgaand op de patroonheilige kunnen we veronderstellen dat het een gasthuis was voor arme pelgrims. Hoewel de exacte locatie niet gekend is, werd gesuggereerd dat het in de buurt van het knooppunt van de grote weg van 'Geetsberghe naer Brussel' en de 'Halleweg' lag.²⁹⁶ Deze locatie lijkt aannemelijk gezien hier de meeste passanten langs kwamen.²⁹⁷ Een andere indicatie dat Bruegel zich op het landschap rondom het kerkje van Sint-Anna-Pede inspireerde, is het beekje waarin de eerste blinde is gevallen en waar de overige blinden ook noodlottig dreigen in te sukkelen. Lokale heemkundigen herkennen hierin de Pedebeek (deze beek bevindt zich nog steeds ongeveer op hetzelfde punt ten opzichte van de Sint-Annakapel als in Bruegels doek, hoewel overwelfd).²⁹⁸ Het lijkt mij waarschijnlijk dat Bruegel het landschap van de dorpskern van Sint-Anna-Pede vrij waarheidsgetrouw weergaf. Net zoals bij de *Twee aapjes* kan men de vraag stellen of de topografische elementen symbolisch moeten geduid worden. Jammer genoeg is ook in dit geval amper iets gekend over de ontstaanscontext van het werk waardoor symbolische interpretaties louter speculatief zijn. Het is dus niet geweten of Bruegels kerkje een mogelijke referentie is naar de mogelijke opdrachtgever van het doek, noch of de kunstenaar alludeerde op eigentijdse gebeurtenissen of personen door de integratie van het gebouw in de parabel. Mijns inziens lijkt het realistischer dat Bruegel de kapel en het omringende landschap schetste en hij het ontwerp later (als onderdeel van zijn repertoire van standaardmotieven) uitkoos omdat hij het geschikt achtte voor deze compositie. Het is echter niet uit te sluiten dat de aanwezigheid van het gebouw verwijst naar de toenmalige religieuze troebelen.²⁹⁹ In deze context is het belangrijker dat de identificatie van het kerkje als de Sint-Anna-Pedekapel illustreert dat Bruegel vele 'ghesichtkens naer t'leven' maakte en deze nadien integreerde in zijn schilderijen. Dit wordt overigens bevestigd door de hoeve die we ook tegenkomen in *De aanbidding*, *De Sint-Maartenswijn* en *De dorpskermis*.

²⁹⁵ Gepubliceerd door E. Reusens in: *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique* XV (1878), p. 478-480.

²⁹⁶ Verbesselt 1988, p. 255-256.

²⁹⁷ A. Querido, *Godshuizen en gasthuizen: een geschiedenis van de ziekenverpleging in West-Europa*, Amsterdam 1960; E. Cuypers, *Financiële en sociale aspecten van de Brabantse armen: gasthuizen in de vijftiende eeuw, met de nadruk op het Sint-Elisabethgasthuis te Antwerpen, 1426-1499* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling, UGent 1980).

²⁹⁸ J. Van Linthoudt, *Bruegel en het Pajottenland*, Lennik 1990, p. 6.

²⁹⁹ Zie onder andere: Grossmann 1955, p. 204; H. Sedelmayr, 'Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse', *Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 2, München 1957, p. 1-48, herdruk in: *Idem, Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, I, Wenen-München 1959, p. 319-356; M. Trudzinski, 'Von Holbein zu Bruegel', *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 23 (1984); Marijnissen 1988, p. 365-368; Sellink 2007, cat. nr. 165.

Een andere aanwijzing die de praktijk illustreert, is de precisie waarmee Bruegel de oogziekten van de blinden weergaf; een dergelijke nauwgezetheid kon enkel bereikt worden door het werken naar eigen schetsen of bestaande modellen.³⁰⁰

Naast talrijke kerkjes treffen we in Bruegels achtergrondlandschappen verscheidene water- en windmolens aan, zowel in de getekende landschappen van de vroege jaren 1550 als in zijn monumentale schilderkunst van de jaren 1564-68. Voorbeelden zijn de tekeningen *Heuvelandschap met kerk en watermolen* in Berlijn (1554), *Pastoraal landschap met hoeve en windmolen* te Washington (ca. 1554), *Landschap met beek en watermolen* (ca. 1554) in de Koninklijke Bibliotheek van België alsook volwassen werken zoals *De kruisdraging* (1564), *De seizoenen* (1565), *De misantroop* (1568) en *De ekster bij de galg* (1568).³⁰¹ Hoewel water- en windmolens in de middeleeuwen tot het standaardmeubilair van de meeste dorpen behoorde, zijn er slechts weinig bewaard.³⁰² In onze contreien werden watermolens voor het eerst gebouwd rond de jaren 800 en aan het begin van de elfde eeuw ontstaan de windmolens.³⁰³ Een groot aantal ervan waren zogenaamde banmolens; molens van de landsheer waarbij de lokale boerenbevolking werd verplicht om hun oogst te malen in de molen van de heer. De vermaling vond dan plaats voor een vergoeding die vaak bestond uit een deel van de graanoogst.³⁰⁴ Een typologische vergelijking van de door Bruegel afgebeelde molens leert ons dat het vaak om gestandaardiseerde componenten gaat; hun aanwezigheid in het landschap is belangrijk vanuit compositorisch oogpunt en om het landelijke en bucolische karakter van het landschap in kwestie te benadrukken. In dergelijke gevallen zijn de individuele kenmerken van de gebouwen dus niet uitgewerkt en primeert het algemene uitzicht van de molen (of beter gezegd 'een molen'). Uit de beeldanalyse

³⁰⁰ T. Torrillon, 'Brueghel était-il médecine?', *Connaissance des arts* 80 (1958), p. 68-77.

³⁰¹ Voor de uitbeelding van molens in de Nederlanden, zie onder andere: J.S. Pierce, 'Memling's Mills', *Studies in Medieval Cultures* 2 (1966), p. 111-19; *Idem*, 'The Windmill on the Road to Calvary', *The New Lugano Review* 11-12 (1976), p. 48-55; A. Bennett, 'The Windmill Psalter: the historiated letter E. of Psalm One', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), p. 52-67; W.S. Gibson, 'Bosch's Boy with a Whirligig: Some Iconographical Speculations', *Simiolus* 8 (1975/1976), p. 9-15; A. McNeil Kettering, 'Landscape with Sails: the Windmill in Netherlandish Prints', *Simiolus* 33:1-2 (2007/2008), p. 67-88.

³⁰² Hoewel molens vandaag de dag vooral als rurale landschapselementen worden beschouwd, waren ze tijdens de late middeleeuwen en vroegmoderne periode ook belangrijke elementen in het stedelijke en suburbane landschap. Zo plaatste men windmolens vaak op de stadsvestingen, meestal een per bastion. Zie: F. Stokhuyzen, *The Dutch Windmill*, New York 1963, p. 48. Afbeeldingen van molens aan de stadsrand vinden we bijvoorbeeld in het Schetsboek van Berlijn, Staatliche Museum zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. nr. 79C2.

³⁰³ Over het molenwezen in de Zuidelijke Nederlanden in het algemeen, zie: M.A. Duwaerts et al., *De molens in Brabant*, Brussel 1961; P. Bouters, *Kracht van wind en water: molens in Vlaanderen*, Leuven 1989; P. Bouters, G. Pouw, *Van zadelsteen tot zetelkruier: tweeduizend jaar molens in Vlaanderen*, 3 vols, Gent 1998-2002.

³⁰⁴ Hoewel de meeste molens dienden om graan te malen, vervulden sommigen andere functies zoals het malen van eikenschors voor leerlooierijen, volmolens voor het vervaardigen van textiel, enzoverder.

blijkt dat bepaalde molens in Bruegels werk wel gedetailleerd zijn weergegeven zoals de watermolens in *De terugkeer van de kudde* (1565, fig. 29)³⁰⁵ *De ekster op de galg* (1568, fig. 13, 30).³⁰⁶ In beide gevallen baseerde Bruegel de molens op hetzelfde prototype; ze zijn tot in de details gelijk, al zij het wel in spiegelbeeld. De resultaten van de beeldanalyse leidden ons verder tot een mogelijke identificatie van Bruegels molen met de nog bestaande molen van Sint-Gertrudis-Pede in Schepdaal, een deelgemeente van Dilbeek (fig. 31a, 31b). Het vroegste document dat deze molen vermeldt, dateert van 1392. Het is een verkoopakte waarin staat dat “Sweder van Abcoude, heer van Gaasbeek, op 9 oktober 1392, de bezittingen van Arnoul, zoon van Gielielmus van Pede, te Sint-Gertrudis-Pede afkocht: een heuvel met woningen op de top en aan de voet een watermolen. Zo werd de molen de vijfde banmolen van het land van Gaasbeek.³⁰⁷ De molen van Pede is een graanmolen aangedreven door een bovenslagrad waarbij de waterstroom bovenaan op het rad valt. Bij een bovenslagmolen wordt het vermogen in hoofdzaak geleverd door de zwaartekracht en bijgevolg bepaald door het hoogteverschil tussen het opgestuwde beekpeil en het peil van de beek stroomafwaarts, de Pedebeek. In de gevelankers van de huidige molen zien we de datum 1774 en boven de deuromlijsting het jaartal 1763; de data refereren naar een restauratiecampagne nadat een deel van de molen werd verwoest door een brand in de tweede helft van de zeventiende eeuw.³⁰⁸ ³⁰⁹ Het huidige bouwwerk bestaat uit het molenhuis met rad, het woonhuis, de stal en een schuur. Bij een vergelijking van het gebouw in *De terugkeer van de kudde* en *De ekster op de galg* met het huidige molengebouw van Pede blijkt het algemene uitzicht overeen te komen. Zo kloppen ook het aantal vensters maar bevindt de spil van het rad van Bruegels molengebouw zich onder het middelste raam terwijl het rad van de Pedemolen zich meer naar rechts bevindt. Waarschijnlijk werd het rad tijdens de restauratiecampagne verplaatst; de huidige structuur van de molen dateert immers van 1763 en tussen het tweede en het derde venster (van rechts geteld) zien we een uitgebeitelde steen in de vorm van een brug waarin de as draaide. Deze wijst dus op de oorspronkelijke plaats van het rad. De plaats van het onderste gedeelte is dichtgemetseld met bakstenen en de spil van het rad ligt nu in het onderste gedeelte

³⁰⁵ Olieverf op paneel, 117 x 159 cm, 1565, Wenen, Kunsthistorisch Museum, inv. nr. 1018.

³⁰⁶ Olieverf op paneel, 45,9 x 50,8 cm, 1568, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. GK 165.

³⁰⁷ J.-F. Vinckx, ‘De molens van het Pajottenland’, *Eigen Schoon en de Brabander* 13 (1931), p. 193-204, 299-310; F. Vennekens, *La Seigneurie de Gaesbeek*, Hekelgem 1935, p. 90; P. Lindemans, ‘Huurvoorwaarden van een banmolen’, *Eigen Schoon en de Brabander* 1961, p. 401-403.

³⁰⁸ F. Schoonjans, ‘De watermolen van Sint-Getrudis-Pede (Schepdaal)’, *Eigen Schoon en de Brabander* 51 (1968), p. 88-89. Voor het restauratiedossier, zie: <http://www.molenechos.org/molen.php?AdvSearch=991>.

³⁰⁹ Eerst gesuggereerd door Van Linthoudt, zie: Van Linthoudt 1990, p. 3. Zie ook de Openmonumentenmap ‘De watermolen’, Dilbeek 1991; Herman Holemans, ‘Kadastergegevens: 1835-1985. Brabantse wind- en watermolens, vol. 3: Arrondissement Halle-Vilvoorde (M-Z)’, *Kinrooi. Studiekring Ons Molenheem* (1992).

dat men verplaatst heeft. Daarnaast merken we ook dat het linker gedeelte van het dak exact hetzelfde is als in Bruegels voorstelling. Mogelijk zag het rechterdeel eruit zoals voorgesteld door de kunstenaar. Daarnaast is er geen loopplank of verhoog voor het rad te zien maar kan men zich wel voorstellen dat de oorspronkelijke deur zich ongeveer op dezelfde plaats bevond als in Bruegels molengebouw, onder het vierde raam van links. Gebaseerd op de resultaten van de beeldanalyse en uitgaande van de beschikbare informatie over de restauratie lijkt het mij duidelijk dat Bruegel zich baseerde op de watermolen van Sint-Gertrudis-Pede zoals die bestond in de jaren 1563-65. De molen ligt overigens op wandelafstand van de kapel van Sint-Anna-Pede. Zowel Sint-Anna-Pede als Sint-Gertrudis-Pede zijn slechts een tiental kilometer verwijderd van Bruegels huis in de Hoogstraat,³¹⁰ wat beide identificaties kracht bijzet. Evenwel belangrijker dan het benoemen van deze lokaliteiten is dat beide casussen Bruegels werkwijze illustreren. Ze werpen licht op een fundamenteel aspect van zijn oeuvre dat verloren is gegaan, namelijk de talrijke schetsen naar het leven en de composietekeningen op dewelke hij zijn geschilderde werk baseerde.³¹¹ Daarnaast onderbouwen de casussen Van Manders citaat waarin hij verhaalt over Bruegel die gehuchten en dorpen bezocht waar hij “handelde seer suyver en aerdigh met de Pen, makende veel ghesichtkens nae t’leven”.

³¹⁰ Het is niet honderd procent zeker dat Bruegel effectief in het ‘Bruegelhuis’ in de Hoogstraat resideerde; het is evenwel zo dat hij in de Kapellewijk (de huidige Marollen) woonde gezien hij in de parochiekerk trouwde en begraven werd. Overigens was Pieter Bruegel niet de enige persoon met die naam in het zestiende-eeuwse Brussel. Zie bijvoorbeeld: Wauters 1887-1888; De Ridder 1981; Bastiaensen 2013, p. 26-27.

³¹¹ In hun recente studie over het werkproces van Pieter Bruegel de Oude en Pieter Brueghel de Jonge bevestigen Allart en Curie dat Bruegel zijn grote picturale composities baseerde op gedetailleerde voorbereidende tekeningen, naar alle waarschijnlijkheid kleinschalige *modelli*. Deze werden voorafgegaan door talrijke schetsen waaronder schetsen naar het leven. Zie: Currie, Allart 2012.

Hoofdstuk 3: Bruegels uitbeeldingen van stedelijk landschap in perspectief

3.1 Inleiding

Bij de start van het onderzoek werden Bruegels uitbeeldingen van de stad vanuit typologisch oogpunt opgedeeld in verschillende categorieën. We onderscheiden volgende types: de stad in de verte (vergezichten aan de horizon), de stad van buitenaf (vanaf de stadsrand) en de stad *intra muros* (de stad als onmiddellijk decor). Dit hoofdstuk vertrekt vanuit deze typologische opdeling en plaatst Bruegels stadsgezichten in een brede kunsthistorische context. Elk stadsgezicht wordt afzonderlijk behandeld en uitvoerig vergeleken met iconografisch beeldmateriaal. Zo krijgen we een grondig inzicht in de conceptie en het creatieproces van Bruegels landschappen. Daarenboven wordt duidelijk welke plaats de stadsgezichten innemen in de Oudnederlandse landschapstraditie. De nadruk ligt op de eerste twee categorieën: vergezichten en uitbeeldingen van de stad vanaf de stadsrand. De derde cluster staat centraal in hoofdstuk 5. Het merendeel van de stadsrepresentaties die aan bod komen zijn rivier- en havengezichten, gaande van algemene weergaven van de stad achteraan de horizon tot nauwkeurige voorstellingen van havensteden zoals in Bruegels *Toren van Babel*. Naast deze haven- en riviergezichten neemt ook de voorstelling van Jeruzalem in Bruegels *Kruisdraging* een belangrijke plaats in het overzicht in. Aan de hand van vergelijkingen met vroegere voorstellingen van Jeruzalem blijkt door welke beeldformules Bruegel werd beïnvloed en hoe hij deze assimileerde en omvormde tot het landschap in *De kruisdraging*.

We herkennen verschillende tendensen wat betreft Bruegels beïnvloeding voor de weergave van de stad. Voor vele stadsgezichten liet hij zich inspireren door de Antwerpse landschapsschilderkunst van de eerste helft van de zestiende eeuw en meer bepaald door de formule van het wereldlandschap. Dit komt voornamelijk naar voren in de haven- en riviergezichten en in de voorstelling van Jeruzalem. We schenken dan ook uitgebreid aandacht aan het ontstaan van enkele specifieke stadsrepresentaties in deze traditie. Daarnaast stellen we ook opmerkelijke parallellen vast met de miniatuurkunst en vooral het werk van Simon Bening is in dit opzicht betekenisvol. Omwille van de grote invloed van de Antwerpse landschapsschilderkunst op Bruegels voorstellingen van de stad start het hoofdstuk met een kort overzicht van de ontwikkeling van deze traditie.

3.2 De Antwerpse landschapschilderkunst in het eerste derde van de zestiende eeuw en het ontstaan van het wereldlandschap

Vanaf het laatste kwart van de vijftiende eeuw leidden verschillende structurele factoren zoals het veranderende internationale handelslandschap en een verminderde toegankelijkheid van de Brugse haven ertoe dat Brugge haar plaats als centrum van de Europese handel geleidelijk verloor aan Antwerpen.³¹² De Scheldestad speelde behendig in op de structurele veranderingen en groeide in een relatief korte periode uit tot het belangrijkste handelscentrum van de Nederlanden.³¹³ Deze verschuiving was bepalend voor de verdere ontwikkeling van de kunsten; eerder waren de belangrijkste kunstproducties gesitueerd in Brugge, Gent en Brussel maar vanaf het begin van de zestiende eeuw werd Antwerpen het belangrijkste kunstencentrum.³¹⁴ In zijn *Schilder-boeck* schreef Van Mander dat “*de kunst samen met de rijkdom in Antwerpen aangekomen was*”.³¹⁵ Door wijzigingen in het productieproces (product- en procesinnovatie) en in de kunstmarkt (verbreding van de markt) ontstond er een diversificatie en toenemende specialisatie in de kunstenaarsateliers.³¹⁶ Een bijkomend gevolg was de standaardisatie en de

³¹² H. van der Wee, *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy*, 3 vols., Den Haag 1966, vol. 2, p. 3-28; J.A. van Houtte, ‘The Rise and Decline of the Market of Bruges’, *Economic History Review*, 2nd series, 19 (1966), p. 29-47; W. Brulez, ‘Brugge en Antwerpen in de 15e en 16e eeuw: een tegenstelling?’, *TvG* 83 (1970), p. 15-37; J.A. van Houtte, *De geschiedenis van Brugge, Tielt – Bussum* 1982, p. 163-192; R. van Uytven, ‘Stages of Economic Decline: Late Medieval Bruges’, in: J.-M. Duvosquel, E. Thoen, *Peasants and Townspeople in Medieval Europe. Studia in honorem Adriaan Verhulst*, Gent 1995, p. 259-270; J.L. Bolton, G. Bruscoli, ‘When did Antwerp replace Bruges as the Economic and Financial Centre of North-West Europe?’, *Economic History Review*, 2nd series, 61 (2008), p. 360-379. Naast structurele veranderingen speelde de heersende politieke crisis ook een beslissende rol in de economische achteruitgang van Brugge en de opkomst van Antwerpen als handelsmetropool. Zie: J. Dumolyn, ‘‘Our land is only Founded on Trade and Industry.’ Economic Discourses in Fifteenth-Century Bruges’, *Journal of Medieval History* 36:4 (2010), p. 374-389.

³¹³ H. De Smedt et al., ‘Zilt success. Functieverhuizingen van een stedelijke economie’, in: I. Bertels et al. (eds.), *Antwerpen. Biografie van een stad*, Antwerpen 2010, p. 109-144, in het bijzonder p. 111-116.

³¹⁴ Het is bijvoorbeeld kenmerkend dat Gerard David, die het grootste deel van zijn leven in Brugge werkzaam was, zich in 1515 inschreef in het Antwerpse Sint-Lucasgilde. De opkomst van de zogenaamde ‘Antwerpse schilderschool’ valt grotendeels samen met deze economische verschuiving in de beginjaren van de zestiende eeuw. Het is dan ook significant dat de school oorspronkelijk vooral bestond uit ingeweken kunstenaars die hun geluk kwamen beproeven in dit economisch gunstige klimaat. Voor de Antwerpse schilderkunst in het algemeen, zie: F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen 1883; C. van de Velde, ‘De schilderkunst’ in: *Antwerpen in de XVle eeuw*, Antwerpen 1975, p. 419-447.

³¹⁵ Van Mander 1604, fol. 219r: “De vermaerde heerlijcke stadt Antwerpen, door de Coopmanscap in voorspoet wesende, heeft over al tot haer gewenct d’ uytmenenste onser Consten, die veel hun tot haer oock begeven hebben, om dat de Const geern is by den rijkdom.”

³¹⁶ B. Dubbe, W.H. Vroom, ‘Mecenaat en kunstmarkt in de Nederlanden gedurende de zestiende eeuw’, in: *Kunst voor de beeldenstorm* (Tent. cat. Rijksmuseum, Amsterdam 1986), Den Haag 1986, p. 13-28; J.M. Montias, ‘Socio-Economic Aspects of the Netherlandish Art from the Fifteenth to the Seventeenth Century: A Survey’, *AB* 72:3 (1990), p. 358-373; A. Balis, ‘De nieuwe genres van het burgerlijke mecenaat’, in: Jan van der Stock (ed.), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787* (Tent. cat. Galerij van het Gemeentekrediet Brussel, 1991), Brussel 1991; F. Vermeylen, ‘Exporting Art Across the Globe: The Antwerp Art Market in the Sixteenth Century’, *NKJ* 50 (1999), p.

introdactie van nieuwe genres. Vertrouwde vormen als altaarstukken, devotiepanelen en portretten werden aangevuld met een grote variatie aan verschillende onderwerpen waarbinnen het landschap in toenemende mate een belangrijke rol vervulde. Een cruciale ontwikkeling in deze periode is dat de achtergrondlandschappen in religieuze taferelen geleidelijk aan een groter aandeel krijgen in de compositie. Een van de sleutelfiguren in deze zogenaamde 'emancipatie van het landschap' is Joachim Patinir (ca. 1480/1485-1524), algemeen beschouwd als de eerste echte landschapsschilder in onze contreien. Het ligt voor de hand dat Patinir niet de eerste was die zich bekwaamde in het genre maar het is wel zijn verdienste om het landschap een doorslaggevende rol toe te kennen, zowel compositorisch als betekenismatig. Zijn schilderijen zijn een compendium van geografische elementen en worden traditioneel aangeduid als 'Weltlandschaft' of 'wereldlandschap', verwijzend naar de grote rijkdom en variatie aan motieven.³¹⁷ In dit landschap worden verschillende facetten van de zichtbare wereld gecombineerd die men normaal niet in een blik kan vatten. Een algemeen kenmerk is de compositorische opdeling in twee verschillende gebieden; aan de ene zijde zien we een onherbergzaam deel met heuvels en hoog gebergte en aan de andere zijde een lager gelegen landschap met steden, dorpen en landerijen. De afzonderlijke elementen verhouden zich in een soort van 'democratische gelijkheid' tot elkaar:³¹⁸ elk element is evenwaardig in de compositie. Patinir wendde een vast schema aan dat in verschillende variaties werd toegepast; hij putte uit een repertoire met standaardelementen die hij naar believen combineerde. Deze omvatten heuvels, rotsen, rivieren, akkers, bossen (zogenaamde natuurlijke landschapselementen), hoeves, molens, duiventorens, steden en stedelijke infrastructuur (architecturale en infrastructurele landschapselementen), dieren en figuren (figuratieve invullingen van het landschap). Een representatief voorbeeld van een typisch patinirische wereldlandschap is het *Landschap met de heilige Hiëronymus* in het Prado (fig. 32).³¹⁹ De stad vormde dus een vast onderdeel van de kunstenaars standaardrepertoire. De aanwezigheid van stad en architectuur moet in de eerste plaats dan ook in dit licht bekeken worden: het zijn standaardonderdelen van de compositie van het wereldlandschap. Een gevolg hiervan is dat het morfologische

3-29; *Idem, Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age* (SEUH, 2), Turnhout 2003.

³¹⁷ De term werd in 1905 door E. von Bodenhausen geïntroduceerd in een monografie over Gerard David en werd sindsdien gangbaar en vooral gebruikt voor het oeuvre van Patinir, zie: E.F. von Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule*, München 1905. Voor een kritische evaluatie van de term, zie: R. Falkenburg, *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, Nijmegen 1985, p. 85-86.

³¹⁸ De term is ontleend aan Walter Gibson die het heeft over 'democratic equality', zie: Gibson 1989, p. 8.

³¹⁹ *Landschap met heilige Hiëronymus*, ca. 1516-1517, Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. nr. P1614.

uitzicht van de stad vaak hetzelfde is. De verschillende types worden overgenomen door navolgers van Patinir en in bepaalde gevallen gealterneerd. Kunstenaarscollega's zoals Herri met de Bles, de Brunswijk Monogrammist en Jan van Amstel³²⁰ experimenteerden ermee en pasten deze aan door bepaalde toevoegingen, omissies of modificaties. Zo leefde Patinirs formule door in de volgende generaties en ook in Bruegels werk schemert de invloed van het wereldlandschap duidelijk door. Vanuit typologisch oogpunt zijn er twee hoofdcategorieën: enerzijds de haven- en riviersteden, en anderzijds de voorstellingen van Jeruzalem. Ook in Bruegels oeuvre vinden we beide types terug en deze zijn duidelijk verankerd in de Oudnederlandse traditie. De invloed van de Antwerpse landschapsschilderkunst tijdens de eerste helft van de zestiende eeuw en het wereldlandschap in het bijzonder is onmiskenbaar.

3.3 Rivier- en havensteden: kunsthistorische traditie

Een aanzienlijk deel van de stadsuitbeeldingen in de Antwerpse landschapsschilderkunst zijn rivier- en havensteden. Samen met voorstellingen van Jeruzalem komen ze het vaakst voor in de landschappen van de eerste helft van de zestiende eeuw. De aanwezigheid ervan is opvallend in vergelijking met de vijftiende-eeuw waar deze voorstellingen eerder zeldzaam zijn.³²¹ Een van de eerste Antwerpse meesters die dergelijke stadsgezichten in zijn werk integreerde, was Quinten Massijs (1456-1530). Een vroeg voorbeeld zien we in de *Heilige Christophorus* (KMSKA, ca. 1490, fig. 33).³²² Links achteraan tussen Christoffels arm en de rots ligt een stad geflankeerd door een rotspartij. De stadsmuur is duidelijk zichtbaar en *intra muros* wordt het stadsbeeld gedomineerd door torens. Aan de andere zijde van de heilige zien we een riviergezicht met achteraan een rots met torens waarvoor enkele bootjes in het water drijven. Jean De Bosschère meent dat

³²⁰ Voor de identificatieproblematiek van de Brunswijk Monogrammist en de gelijkstelling aan Jan van Amstel cf. infra.

³²¹ De Rock 2011, p. 96, grafiek 11. Aan de hand van de *Iconclass Indexes* en Friedländers *Early Netherlandish Painting* kwantificeerde Jelle De Rock het voorkomen van havens ('harbour') en kranen ('dock crane') in de schilderkunst van Van Eyck tot en met de Antwerpse maniëristen. Daaruit blijkt dat de deze motieven opvallend meer voorkomen in de zestiende-eeuwse schilderkunst en met name in Antwerpen. Hoewel de onderzoeksmethode niet waterdicht is (een precieze definitie van de gebruikte zoektermen ontbreekt en bovendien worden havengezichten in de originele *Iconclass* specifiek opgesplitst in verschillende categorieën, zie: H. van de Waal, *Iconclass. An Iconographic Classification System*, ed. Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 18 vols., Amsterdam 1973-1985, zie ook *Iconclass* online op de site van het RKD: <http://www.iconclass.org/rkd/46C223/>) is De Rocks grafiek representatief. Door middel van de integratie van een havenstad in het landschap (vooral in de Antwerpse schilderkunst) benadrukte men het mercantiele aspect van de rivierstad. Hoewel de populariteit van het motief niet eenduidig te verklaren is, vervullen de mercantiele ontwikkelingen in deze periode hier een significante rol.

³²² Antwerpen, KMSK, inv. nr. 29.

het een voorstelling van Antwerpen is.³²³ Delen neemt deze identificatie over en stelt dat we te maken hebben met een gezicht op de rede van Antwerpen.³²⁴ Hoewel men de populariteit van haven- en riviersteden in de Antwerpse schilderkunst tot op zekere hoogte kan associëren met de commerciële expansie van de metropool en de rol van de haven in deze groei (cf. infra), gaat het hier duidelijk om een imaginaire constructie en is een identificatie van het stadsgezicht met Antwerpen niet op zijn plaats.³²⁵ In latere schilderijen herwerkte Massijs dit type tot een gedetailleerd stadsgezicht in de verte. Een goed voorbeeld is het vergezicht in het rechter paneel van het drieluik *Christus aan het kruis met stichterspaar* (Museum Mayer van den Bergh, ca. 1520, fig. 34).³²⁶ De stad bestaat uit een massieve omwalling en torengebouwen met aan de aanlegplaats verscheidene bootjes. Gelijkaardige havengezichten vinden we veelvuldig terug in het oeuvre van Massijs' tijdgenoten in het eerste derde van de zestiende eeuw. Onder meer Patinir, Bles en Van Cleve integreerden dergelijke stadsgezichten in hun werk als een vast onderdeel van het wereldlandschap.³²⁷ Patinir was een van de eerste kunstenaars die het motief systematisch integreerde in zijn composities (zie bijvoorbeeld fig. 35).³²⁸ In een groot deel van deze riviersteden zien we effectief een haven en commerciële bedrijvigheid (fig. 36).³²⁹ De stadsgezichten worden gekenmerkt door de aanwezigheid van een aanlegplaats of kade, verschillende schepen, een kraan, handelsgoederen en sociale activiteit. Doordat rivier- en havensteden een vast onderdeel waren van het wereldlandschap lag Patinir mee aan de basis voor de popularisering ervan. Deze vergezichten komen ook veelvuldig voor in het oeuvre van de Antwerpse maniëristen. Kenmerkend is de aanwezigheid van een versterkte stad met aanlegplaats. Een typevoorbeeld is het stadsgezicht in het rechterluik van Jan de Beers *Triptiek met Aanbidding door herders* (Keulen, fig. 37).³³⁰ In het achtergrondlandschap zien we de aankomst van de heilige Ursula te Keulen. Vanuit typologisch oogpunt vertoont het landschap een opmerkelijke affiniteit met de havengezichten in het wereldlandschap. Omwille van dit verband dateerde

³²³ J. De Bosschère, *Quentin Metsys*, Brussel 1907, p. 94.

³²⁴ Delen 1930, p. 68, cat. nr. 6.

³²⁵ Het is zeker niet uitgesloten dat Massijs zich gedeeltelijk liet inspireren door het Antwerpse stedelijke weefsel maar het stadsgezicht heeft zelfs in dit geval niets te zien met een topografische weergave van Antwerpen.

³²⁶ Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, inv. nr. 27.

³²⁷ Voor voorbeelden van havengezichten in het oeuvre van Bles en omgeving, zie: Tent. cat. Namen 2000, p. 18, 24, 42, 175, 177, 179, 181, 185, 193, 215-225, 227. Voorbeelden in Van Cleve's oeuvre zijn te vinden in: J.O. Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, Londen 2004, p. 39, fig. 31, 42, fig. 34., cat. nrs. 12, 35, 37, 40, 48, 56.

³²⁸ Joachim Patinir, *Landschap met de Tenhemelopneming van Maria*, ca. 1517-18, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, inv. nr. 1917.

³²⁹ Joachim Patinir, *Landschap met het martelaarschap van de heilige Catharina*, detail, ca. 1515, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv. nr. 1002. Zie bijvoorbeeld ook: Tent. cat. Madrid 2007, cat. nrs. 4, 13, 17, 19, 20, 23, 24.

³³⁰ Keulen, Walraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, inv. nr. 480.

Friedländer het ontstaan ervan ca. 1520.³³¹ Ewing daarentegen meent dat deze aspecten eerder geïnspireerd zijn door de landschappen van Bosch en David en dateert het op grond daarvan vóór 1510.³³² De bevindingen van Friedländer en Ewing illustreren de complexiteit van de ontwikkeling en verspreiding van verscheidene landschapstypes en de recyclage van bepaalde motieven in Antwerpen in deze periode. We vinden gelijkaardige vergezichten terug in het oeuvre van talrijke kunstenaars en het is een delicate kwestie om aan te wijzen waar en wanneer een bepaald motief precies ontstond. Het staat alleszins vast dat de Antwerpse landschapsschilders in het eerste derde van de zestiende eeuw elkaar onderling beïnvloedden en dat ze bepaalde motieven van elkaar overnamen. Dit geldt zowel voor algemene composities als voor afzonderlijke details. We zien het motief van het havengezicht ook opduiken in de Brugse schilderkunst, bijvoorbeeld in het centrale paneel van Isenbrandts *Triptiek met de Tenhemelopneming van Maria* (ca. 1520-1530, privécollectie, fig. 38).³³³ Het achtergrondlandschap is duidelijk geïnspireerd door de Antwerpse schilderkunst; niet enkel de compositie is ontleend aan Antwerpse modellen, ook het feit dat het landschap over drie panelen doorloopt, is een typisch kenmerk van de Antwerpse schilderkunst in deze periode. Zie bijvoorbeeld de *Triptiek met Kruisiging en stichterspaar* (Museum Mayer van den Bergh) van Massijs of Patinirs *Triptiek met de Boetedoening van de heilige Hiëronymus, het Doopsel van Christus en de Temptatie van de heilige Antonius* (ca. 1518, New York, The Metropolitan Museum of Art).³³⁴ Het algemene opzet en de afzonderlijke details van Isenbrandts compositie doen sterk denken aan het werk van Massijs, Patinir en Van Cleve. Dit verband zien we ook in het maritieme landschap. In dit opzicht wijst Till-Holger Borchert op de medewerking van een Antwerpse artiest, mogelijk de Meester van Frankfurt of een Antwerpse maniërist.³³⁵ Deze samenwerking is een eventuele verklaring voor de aansluiting bij de Antwerpse schilderkunst. Een andere mogelijkheid is het circuleren van Antwerpse composities in het Brugse milieu; zo wees materieel-technisch onderzoek van ondertekeningen in het landschap bij Isenbrandt uit dat hij gebruik maakte van een ponsief. Dat kan wijzen op de aanwezigheid van landschapsmodellen in Brugse ateliers gebaseerd op Antwerpse documenten of van ontwerpen die onmiddellijk uit de Scheldestad werden

³³¹ Friedländer 1974, p. 17.

³³² D. Ewing, *The Paintings and Drawings of Jan de Beer* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, University of Michigan 1978), vol. 1, p. 74, 91 noot 1. Momenteel gaat men uit van een datering ca. 1510-1515.

³³³ Het werk was te zien in 1998 tijdens de tentoonstelling *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus* in het Oud Sint-Janshospitaal te Brugge. Zie: M.P.J. Martens, *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus* (Tent. cat. Memlingmuseum - Oud Sint-Janshospitaal, Brugge 1998), Gent 1998, cat. nr. 41.

³³⁴ New York, The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, inv. nr. 1936 (36.14a-c).

³³⁵ T. Holger-Borchert in: M.P.J. Martens (ed.), *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Essays* (Tent. cat. Memlingmuseum – Oud Sint-Janshospitaal, Brugge 1998), Gent 1998, p. 72-73.

geïmporteerd.³³⁶ Er bestonden ook rechtstreekse artistieke connecties tussen Brugge en Antwerpen; verscheidene meesters die in Brugge resideerden, waren ook ingeschreven in de Antwerpse Sint-Lucasgilde.

De (wederzijdse) beïnvloeding op het vlak van de landschappen beperkte zich niet enkel tot de schilderkunst, ook in de Gent-Brugse miniatuurkunst vinden we talrijke voorbeelden die een duidelijk verband vertonen met de Antwerpse landschapsschilderkunst in deze periode. In dit opzicht zijn de talrijke rivier- en havensteden in de landschappen van Simon Bening (1483-1561) betekenisvol.³³⁷ In Benings omvangrijke oeuvre vinden we vele variaties; zo zien we in het achtergrondlandschap van *Februari* in het *Da Costa getijdenboek* (The Morgan Library, New York, ca. 1515, fig. 39)³³⁸ een stad met prominente omwalling aan het water. Het stedelijke weefsel *intra muros* wordt bepaald door enkele torens en daken en voor de stadsmuur liggen enkele bootjes in het water. Bening situeerde het stadsgezicht achteraan een steile rots waarop enkele gebouwen hoog uittorenen. Rechts achter dit riviergezicht aan de andere zijde van de waterloop ligt een ander stadje, ook aan de voet van een steile rots bekroond met burcht of ander gebouw van enige omvang. Ook de integratie van steile rotsformaties en rotsburchten is een typisch kenmerk van het wereldlandschap. Het motief werd onder meer door Patinir en Massijs gepopulariseerd en ook in Bruegels landschappen is het een vast onderdeel. Een ander type in het *Da Costa getijdenboek* vinden we in de *Marteldood van de heilige Ursula en de elfduizend Maagden* (fol. 338v) waarbij Ursula en de

³³⁶ Von Bodenhausen 1905, p. 214; T. Holger-Borchert in: Martens (ed.) 1994, p. 63-64.

³³⁷ Het zogenaamde onderscheid tussen schilderkunst en miniatuurkunst moet hier niet in strikte wijze worden opgevat. Verscheidene kunstenaars die vandaag vooral als verluchter bekend zijn, waagden zich ook aan de paneelschilderkunst. Dit geldt evengoed voor de Oudnederlandse schilders van wie we in meerdere gevallen met zekerheid kunnen stellen dat ze ook miniaturen vervaardigden. Zo weten we dat Bening, die nochtans vandaag vooral bekend is als verluchter, ook paneelschilderingen maakte. Zie hiervoor: M.W. Ainsworth, T. Kren, 'Illuminators and Painters: Artistic Exchanges and Interrelationships', in: T. Kren, S. McKendrick (eds.), *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe* (Tent. cat. The Getty Museum, Los Angeles, The Royal Academy of Arts, Londen 2003), Los Angeles 2003, p. 35-58. Voor Benings praktijk als paneelschilder, zie: M.W. Ainsworth, 'Was Simon Bening a Panel Painter?', in: B. Cardon et al. (eds.), *'Als ich Can': Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers (Corpus of Illuminated Manuscripts, 11)*, Leuven 2002, p. 1-25; Kren, McKendrick 2003, p. 43-44, 447-487, in het bijzonder p. 453-454, cat. nr. 142.

³³⁸ Simon Bening, *Da Costa getijdenboek*, fol. 3v, ca. 1515, The Morgan Library and Museum, New York, inv. nr. MS M.399, fol. 3v. Zie ook: G.T. Clark, *Das Da Costa-Stundenbuch, Vollständige Faksimile-Ausgabe der Handschrift MS M.399 aus The Morgan Library & Museum, New York*, Graz 2010. Thomas Kren schrijft een deel van het manuscript toe aan een onbekende meester uit de omgeving van de Meester van de Gebedenboeken van ca. 1500. Zie: Kren, McKendrick 2003, cat. nr. 140. Tegenwoordig wordt de meester die meewerkte aan het getijdenboek met een ander eponiem aangeduid: De Meester van het Baudeloo missaal, zie: Clark 2010; L. De Kesel, *The Master of the Prayer Books of around 1500 in the spotlight. An Investigation of the Artist(s), the Oeuvre, their Colleagues and their Patrons*, 2 vols. (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Universiteit Gent 2013), vol. 1, p. 402-408. Voor de relatie tussen Bening en de Meester van de Gebedenboeken van ca. 1500, zie: De Kesel 2013, vol. 1, p. 372-376.

maagden zijn voorgesteld in drie boten net voor ze aan wal willen gaan in Keulen.³³⁹ De stad is op een eerder generaliserende wijze weergegeven; hoewel we duidelijk de omwalling, stadspoort en enkele torens onderscheiden, is het geen topografische weergave van het toenmalige Keulen. Zeker in later miniaturen van Bening vinden we verscheidene riviersteden en havengezichten geïntegreerd in het landschap, bijvoorbeeld in het *München-Monserrat getijdenboek* van ca. 1535-1540 (het volledige manuscript is verdeeld over het klooster van Monserrat, de Bayerische Staatsbibliothek te München en het Getty Museum in Los Angeles, fig. 40).³⁴⁰ Benings uitbeeldingen van haven- en riviersteden sluiten nauw aan bij de stadsgezichten van Patinir, Joos van Cleve en andere Antwerpse schilders zoals Herri met de Bles die vanaf de jaren 1530 de traditie van het wereldlandschap verder zetten. Uit zijn werk (niet enkel uit de landschappen) blijkt een uitgebreide kennis van zowel David en Patinir als van oudere meester zoals Van Eyck, Van der Weyden, Bouts en Martin Schongauer.³⁴¹ Net zoals Bruegel assimileerde Bening deze invloeden en alterneerde hij de beeldtraditie door nieuwe elementen aan de vaste formules toe te voegen. In dit opzicht is hij een van de meest authentieke voorlopers van Bruegels landschappen. Het motief van de rivier- of havenstad kwam overigens al vóór het begin van de zestiende eeuw voor in het Gent-Brugse schildersmilieu. Lieve van Lathem (1420-1493), een succesvolle verluchter die zowel in Gent, Brugge als Antwerpen actief was, stelde het meerdere malen voor.³⁴² Een mooi voorbeeld is het achtergrondlandschap in de miniatuur uit het *Getijdenboek* van Karel de Stoute: *Christus verschijnt aan Jakobus de Meerdere* (1469, Getty Museum, fig. 41).³⁴³ Het is een imaginair stadsgezicht met een massieve omwalling waarachter we verscheidene torens en daken zien. De stadspoort is ook prominent weergegeven en daarachter de werf met kranen. Ook in andere miniaturen van het *getijdenboek* vinden we gelijkaardige landschappen terug.³⁴⁴ Het is echter pas in de eerste

³³⁹ Afbeelding in: Kren 2003, p. 450.

³⁴⁰ Ca. 1535-1540, Monastir de Monserrat, Ms 53; Bayerische Staatsbibliothek, München, Ms Lat. 23638; J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms.3 (84.ML.83). Een passend voorbeeld is Benings voorstelling *Februari* in het *getijdenboek*, München, fols. 3v-4: fig. 40. Kren duidde er trouwens terecht op dat Bening met zijn landschapscomposities in het *Monserrat-München getijdenboek* een rechtstreekse voorloper is van Bruegels landschappen. Zie: Kren 2003, p. 473-474.

³⁴¹ Zie hiervoor: J.A. Testa, *The Beatty Rosarium. A Manuscript with Miniatures by Simon Bening*, 2 vols., Doornspijk 1986, vol. 1, hoofdstuk 6.

³⁴² Lieve van Lathem werd geboren in Gent, ca. 1430 en hij werkte vooral in opdracht van het Bourgondische hof. Hij was zowel lid van de Gentse als de Antwerpse schildersgilde en was ook werkzaam in Brugge. Vanaf 1463 vestigde hij zich in Antwerpen waar hij stierf in 1493. Waarschijnlijk waren vele kunstenaars actief in de grote kunstensteden van die tijd wat een gedeeltelijke verklaring vormt voor het veelvuldig voorkomen van bepaalde motieven in verschillende centra. Voor Lieve van Lathem, zie: J. Duverger, 'Hofschilder Lieve van Lathem (ca. 1430-1493)', *JKMSKA* (1969), p. 97-104; M. Smeyers, *Vlaamse Miniaturen van de achtste tot het midden van de zestiende eeuw*, Leuven 1998, p. 392-393.

³⁴³ *Christus verschijnt aan Jakobus de Meerdere*, 1469, The Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. 37, fol. 22, inv. nr. 89.ML.35.25.

³⁴⁴ Zie bijvoorbeeld Ms 37, fol. 21.

decennia van de zestiende eeuw dat het motief een standaardelement wordt in bepaalde landschapscomposities.

Ondanks de populariteit van haven- en riviersteden in de Antwerpse landschapsschilderkunst van de eerste helft van de zestiende eeuw, was het dus allerm minst een uitvinding van Patinir en zijn opvolgers. Ook Bosch (ca. 1450-1516) integreerde reeds vóór de bloeiperiode van het motief verscheidene riviersteden met aanlegplaats in zijn landschappen. Een karakteristiek voorbeeld vinden we in het rechterluik van de *Aanbidding der Wijzen* (het vermeende *Bronchorst-Boschuysedrieluik* – thans *Scheyfe-de Gramme*, ca. 1495, fig. 42) in Madrid.³⁴⁵ Het stadsgezicht is een rechtstreekse voorloper voor de talrijke riviersteden die we enkele jaren later in grote getale terugvinden in de Antwerpse schilderkunst en het is opgebouwd uit verscheidene gebouwen waarvan de massieve rechthoekige toren in het midden het meeste in het oog springt. Aan de aanlegplaats liggen talrijke bootjes in het water. Een gelijkaardige rivierstad zien we bijvoorbeeld op de binnenzijde van Bosch' *Johannes de evangelist op Patmos* te Berlijn (ca. 1490-1495).³⁴⁶ Hier is het stedelijke weefsel minder gedetailleerd uitgewerkt en wordt het silhouet bepaald door een grote gotische toren en een robuustere romaanse toren bekroond met een kegelvormige of klokvormige spits, geflankeerd door kleinere elementen. Daarnaast vinden we ook een ander type stad aan het water in Bosch' oeuvre zoals in het rechterluik van de *Verzoeking van de heilige Antonius* te Lissabon (ca. 1500, fig. 43).³⁴⁷ De stad neemt een beduidend grotere plaats in en het geheel is gedetailleerder weergegeven dan bij voorgenoemde werken. Aan de waterkant zien we twee grote fantasierijke, bosschiaanse gebouwen met brug en koepelvormige bekroningen. Daarachter een plein waaraan verscheidene gebouwen grenzen. Het plein is ook bevolkt met figuurtjes en figurengroepen. Het geheel is een combinatie van de typisch bosschiaanse imaginaire architectuur en een parafrase van het toenmalige stedelijke weefsel, weliswaar in een vage indruk weergegeven. Deze elementen die men doorgaans als karakteristiek voor de formule van het wereldlandschap beschouwt, vinden we dus tegelijkertijd terug in andere centra van de Zuidelijke Nederlanden en in verschillende media. Dit illustreert wederom hoe complex kwesties over het ontstaan, de uitwisseling en de overname van bepaalde motieven kunnen zijn. Dit geldt zeker voor de landschapskunst tijdens de eerste helft van de zestiende eeuw.

³⁴⁵ Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. 2048, zie: R.H. Marijnissen, P. Ruyffelaere, *Hiëronymus Bosch. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 2007, p. 234 en verder.

³⁴⁶ Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. nr. 1647A, zie: Marijnissen, Ruyffelaere 2007, p. 284 en verder.

³⁴⁷ Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. nr. 1498 Pint zie: *Idem*, p. 154 en verder.

3.4 Rivier- en havengezichten in context: duiding van het motief

De populariteit van haven- en riviergezichten in deze periode wordt door sommige auteurs verbonden aan de bloei van de Antwerpse metropolis en de rol die het havenbedrijf in deze commerciële expansie vervulde. Hoewel we de populariteit van deze motieven gedeeltelijk op deze wijze kunnen duiden, is de talrijke aanwezigheid ervan niet eenduidig te verklaren. Ze zijn een vast onderdeel van het wereldlandschap en vinden we het motief ook in vroegere voorbeelden terug. In dit licht is het handig om terug te grijpen naar Van Manders *Den grondt der edel vry schilder-const*. In het tweede hoofdstuk van dit proefschrift gingen we uitgebreid in op dit leerdicht en Van Mander heeft het herhaaldelijk over de weergave van steden en afzonderlijke gebouwen als standaardonderdeel van het landschap. De integratie van deze motieven droeg bij tot de verscheidenheid van de compositie, een essentiële eigenschap van een mooi en geslaagd landschap. In verband met de uitbeelding van riviersteden is volgende passage betekenisvol:

*‘Vloedt-stroomen met hun uytloopende hoecken salmen in dees meersschen oock laten swerven, doende t’water altijd de leeghte soecken, daer beneven bouwend’ (om Const vercloecken) see steden, streckende naer hoogher erven, met sloten op clippen, quaet om bederven*³⁴⁸

Hoewel Van Manders leerdicht pas in 1604 verscheen, werd in het tweede hoofdstuk herhaaldelijk gewezen op de significante parallellen tussen zijn richtlijnen over de vormgeving van een goed landschap en de zestiende-eeuwse kunstenaarspraktijken. Stadsgezichten in de verte, en in dit geval riviergezichten, maakten dus sowieso deel uit van het standaardrepertoire van de kunstenaar waar die naar believen uit putte voor de vormgeving van het landschap. De opname van het motief stond net als de opdeling van de compositie in drie of vier vlakken en de verbinding van de verschillende beeldvlakken door waterwegen in functie van een uitgebalanceerde compositorische opbouw van het landschap. Daarnaast zorgde de samenvoeging van deze verschillende landschapselementen voor de gewenste diversiteit en variatie in de compositie. Natuurlijk is het wel zo dat rivier- en havengezichten erg populair waren in Antwerpen tijdens het eerste derde van de zestiende eeuw en dat een verklaring aan de hand van louter esthetisch-functionele compositorische criteria niet volledig tevreden stelt. Wat betreft het wereldlandschap is er een bijkomende verklaring voor de aanwezigheid van het motief alsook een iconologische duiding van

³⁴⁸ *Grondt*, hoofdstuk 8, fol. 36v. Vrij hertaald: “Rivieren met hun uitlopende bochten moet men in deze moerassige landen ook laten kronkelen; daarbij moeten we het water altijd de laagste plaats doen zoeken en daarnaast –om de kunst meer kracht te geven- zeesteden bouwen, die zich uitstrekken naar hoger gelegen gebieden, met kastelen op rotspunten, moeilijk kapot te krijgen”. Zie: Van Mander ed. Miedema 1973, vol. 1, p. 212-213.

de betekenis. Deze geldt bij uitbreiding ook voor landschappen die schatplichtig waren aan de formule van het wereldlandschap. Sinds de publicatie van Falkenburgs proefschrift in 1985 vond zijn these over de betekenis van het wereldlandschap ingang in de vakliteratuur.³⁴⁹ Falkenburgs iconologische interpretatie gaat uit van de duiding van antithetische details en hij beschouwt Patinirs landschappen als allegorische voorstellingen van de levenspelgrimage. Het wereldlandschap bestaat uit twee verschillende geografische gebieden; aan de ene zijde is er een gecultiveerd gebied en aan de andere zijde een onherbergzaam gedeelte. De keuze van de toeschouwer voor het juiste pad staat centraal en symbool voor de juiste levensweg.³⁵⁰ In de zogenaamde gecultiveerde zijde zien we tal van figuurtjes, activiteiten en bijhorende landschapselementen die Falkenburg rekent tot de wereldlijke of profane bezigheden van de mens. Ook het scheepsverkeer op de rivier, het havenbedrijf en de wind- en watermolens behoren tot deze categorie. Deze zijde is volgens Falkenburg een voorstelling van de *Civitas terrena* of het aardse leven (in tegenstelling tot de *Civitas Dei*) dat gelijk wordt gesteld aan de zondige wereld waar men enkel oog heeft voor het vergaren van materieel bezit. Volgens deze iconologische lezing hebben de rivier- en havengezichten dus een duidelijke negatieve functie.³⁵¹ De auteur ziet gelijkaardige antithetische structuren in het werk van Jan Vam Amstel, Herri met de Bles, Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer. Hoewel Falkenburgs these van bij het begin kritiek oogstte, is deze antithetische lezing mijns inziens tot op zekere hoogte nuttig voor de landschappen in kwestie.³⁵²

Andere auteurs brachten de populariteit van haven- en riviergezichten in de Antwerpse schilderkunst in verband met de commerciële expansie van de metropool. De haven vervulde vanzelfsprekend een essentiële rol in de economische bloei van

³⁴⁹ Falkenburg 1985. Een Engelse vertaling verscheen in 1988.

³⁵⁰ R. Falkenburg, 'Iconographical Connections between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces, 1500-1580', *Oud Holland* 102 (1988), p. 114-126.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 118.

³⁵² De kritiek die Falkenburg oogstte is nauw verwant aan die op Panofsky's 'disguised symbolism' en deze richt zich in de eerste plaats op de methodologische vraag hoe ver men kan of mag gaan bij dergelijke iconologische lezingen. Zie bijvoorbeeld: E. Buijsen, 'Review: R.L. Falkenburg, 'Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life'', *Simiolus* 19 (1989), p. 209-215; L.O. Goedde, 'Review R.L. Falkenburg, 'Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life', *AB* 72 (1990), p. 655-657; L. Hendrikman, 'Joachim Patinir, heilige of handelaar?', *Akt* 67 (1995), p. 4-13. Andere auteurs zien het wereldlandschap als een compendium van geografische en figuratieve motieven waarbij de detailrijkdom de toeschouwer stimuleerde om een ontdekkingsreis te maken doorheen het landschap, het zogenaamde reizen vanuit de leunstoel. Deze interpretatie wordt kracht bijgezet door het verhaal van 'de kakker', een klein figuurtje dat steeds verstopt zit in Patinirs composities. Een gelijkaardig verhaal is gekend bij Herri met de Bles, waar de kakker plaats maakt voor een uil. Zie bijvoorbeeld: Gibson 1989, p. 48 en verder. Later nuanceerde Falkenburg zijn antithetische lezing van het landschap, rekening houdend met andere plausibele interpretaties, zie: R. Falkenburg, 'The Devil is in the Detail: Ways of Seeing Joachim Patinir's "World Landscapes"', in: A. Vergara (ed.), *Patinir. Essays and Critical Catalogue* (Tent. cat. Museo Nacional del Prado, Madrid 2007), Madrid 2007, p. 61-79.

de stad.³⁵³ Voorstellingen van het scheepsbedrijf en van vaartuigen kunnen dan ook functioneren als een *pars pro toto* voor de haven en het succesverhaal van de Antwerpse metropool. Ewing is bij mijn weten de eerste auteur die de Antwerpse haven- en riviergezichten classificeert als onderdeel van de zogenaamde handelsiconografie bij de Antwerpse maniëristen.³⁵⁴ In de achtergrondlandschappen van vele voorstellingen van de *Aanbidding der koningen* vinden we verschillende commerciële activiteiten zoals het verhandelen en vervoeren van koopwaar. Deze motieven ('cargo-carrying motifs') zijn bijvoorbeeld talrijk aanwezig in het middenluik van de triptiek met *De Aanbidding*, geschilderd door een anonieme kunstenaar met de passende noodnaam 'Meester van de Antwerpse Aanbidding' (KMSK, Antwerpen, fig. 44).³⁵⁵ Net zoals het centrale thema van de *Aanbidding* zijn de scènes in de achtergrond hier een rechtstreekse referentie naar de buitenlandse handel en het reizen. Met deze specifieke handelsiconografie speelden de Antwerpse schilders handig in op de markt van buitenlandse kooplieden die massaal aanwezig waren in de Scheldestad.³⁵⁶ Deze voorstellingen passen in een algemene tendens waarbij Antwerpse kunstenaars het thema van de handel centraal stelden en wat door Filip Vermeylen wordt omschreven als 'the commercialization of subject matter in Antwerp painting'.³⁵⁷ Vanuit deze optiek zijn de haven- en riviergezichten een rechtstreekse verwijzing naar de thuishaven van de kunstenaars. Het motief dient ook als een soort eigendomskenmerk of handtekening van de Antwerpse landschapsschilders, net zoals de naam van een kunstenaar of een bepaald motief een bewuste verwijzing is naar de maker(s) van het kunstwerk.³⁵⁸ In bepaalde gevallen (zoals bijvoorbeeld bij de Antwerpse maniëristen en tot op zekere hoogte in het wereldlandschap) verwijst de gedetailleerde weergave van haven met scheepsbedrijf duidelijk naar de contemporaine context en dus ook naar de Antwerpse metropool en de rol van de handel. De commerciële expansie van Antwerpen en de rol van het havenbedrijf hebben de veelvuldige voorstelling van het motief ongetwijfeld getriggerd maar daarnaast past deze voorstelling ook in een lange beeldtraditie. Het is dus niet wenselijk om elke voorstelling van een rivier met schepen of haven vanuit deze

³⁵³ W. Brulez, 'Scheepvaart in de Zuidelijke Nederlanden', in: *Algemene geschiedenis van de Nederlanden*, 15 vols., Bussum 1979, vol. 6, p. 123-128; K. Van Isacker et al., *Antwerpen. Twaalf eeuwen geschiedenis en cultuur*, Antwerpen 1986, p. 84; G. Asaert, 'Antwerpen en de zee', in: J. Van der Stock (ed.) 1993, p. 33; H. Van der Wee, J. Materné, 'De Antwerpse wereldmarkt tijdens de zestiende en zeventiende eeuw', in: *Idem*, p. 19-31.

³⁵⁴ D. Ewing, 'Magi and Merchants: The Force behind the Antwerp Mannerist's Adoration Pictures', *JKMSKA* (2004-2005), p. 275-300, in het bijzonder p. 285-286.

³⁵⁵ Meester van de Antwerpse Aanbidding, *Triptiek met de Aanbidding der Koningen*, KMSK, Antwerpen, inv. nr. 208-210. Zie ook: Tent. cat. Antwerpen – Maastricht 2005/2006, cat. nr. 68.

³⁵⁶ Eerst gesuggereerd door Ewing tijdens het congres *Art in Antwerp* in Northampton (Mass.), Smith College, 12 november 1994. Zie ook: Ewing 2004-2005.

³⁵⁷ Vermeylen 2003, p. 161.

³⁵⁸ Niet enkel handtekeningen in de letterlijke zin van het woord, ook de reeds vermelde figuurtjes van 'de kakker' of de uil bij Patinir en Bles moet men in deze context als 'signaturen' lezen.

optiek te verklaren. Zoals zal blijken uit de analyse van Bruegels rivier- en havengezichten is het dan ook raadzaam om casus per casus te behandelen en de verschillende interpretatiemogelijkheden af te toetsen.

3. 5 Rivier- en havengezichten in Bruegels oeuvre

3.5.1 Inleiding

Uit de classificatie van de verschillende typologieën van stadsrepresentaties in Bruegels oeuvre blijkt dat de cluster haven- en riviersteden percentueel de grootste groep is. De groep bestaat uit verschillende types gaande van generaliserende vergezichten aan de horizon tot geïndividualiseerde en gedetailleerde voorstellingen van de stad centraal in de compositie. Ondanks het verschillend voorkomen en de inherente functionele en betekenismatige differentiatie worden de haven- en riviergezichten hier als een groep behandeld. We onderscheiden volgende types:

- Rivier- en havengezichten in het kielzog van de Antwerpse landschapsschilderkunst en het wereldlandschap.
- De havenstad Babylon? Voorstellingen van stedelijk landschap in de *Toren van Babel*
- Havengezichten met topografisch opzet? De reeks met *De zeilschepen*, *De twee aapjes* en *Storm met stadsgezicht*

3.5.2 Bruegel en de traditie van de Antwerpse landschapsschilderkunst en het wereldlandschap

Deze cluster bestaat uit panoramische landschappen waarvan de algemene compositie schatplichtig is aan de formule van het wereldlandschap. Kenmerkend is de opdeling in verschillende plans met bijhorend kleurenschema (bruinachtige tinten in de voorgrond, groen voor het middenplan en blauw-grijs voor het achterste plan), alsook de aanwezigheid van een heuvel- of berglandschap (al dan niet met steile rotsformaties) en van een meanderende rivier die de compositie diagonaal doorkruist. De waterloop reikt tot aan de horizon en wordt aan de rechter- of linkerzijde begrensd door een stad. Net zoals voorgenoemde landschapselementen is het stadsgezicht in deze werken dus een vast compositorisch onderdeel. Het landschap wordt verder opgesmukt met verscheidene gebouwen en figuurtjes die fungeren als stoffage in functie van het verhalende element.

Het eerste voorbeeld is *De parabel van de zaaier* (fig. 8), geschilderd in 1557.³⁵⁹ Bruegel schilderde het werk in 1557. De compositie is panoramisch opgevat en Bruegel gebruikt het kleurenschema voor de verschillende plans waarin het landschap is onderverdeeld. De voorgrond met de zaaier links is in bruine tinten gekleurd, het middenvlak groenblauw en naar de achtergrond toe gaan de blauwe tinten over in grijs. De ranke bomen rechts en de boomstronk vooraan in het midden functioneren als repoussoir om de toeschouwers blik verder de diepte in te leiden, langs de meanderende rivier richting horizon. Rechts aan de kust zien we een grijsbruin getint stedelijk landschap onderaan de voet van een bergketen. Deze doet denken aan de bergen die Bruegel moet gezien hebben tijdens zijn Italiëreis. Mogelijk baseerde hij zich op schetsen die hij tijdens zijn reis maakte maar het kan evengoed om een imaginaire constructie gaan. Ook berg- en heuvellandschappen waren immers een compositorisch standaardelement in het wereldlandschap. Het stadsgezicht is niet gedetailleerd weergegeven maar we herkennen duidelijk een stadsmuur, stadspoort en *intra muros* enkele torengebouwen. Aan de kust dobberen verscheidene bootjes en rechts voor de stad zien we een menigte verzameld op de kust. De scène is een voorstelling van Christus die de parabel vertelt aan de menigte en verwijst dus rechtstreeks naar het tafereel met de zaaier links. De algemene compositie en het stadsgezicht vertonen duidelijke overeenkomsten met de wereldlandschappen van Patinir en zijn tijdgenoten. Bruegel nam het compositieschema niet letterlijk over maar ontleende er bepaalde elementen aan en herwerkte het tot een formule die bepalend bleef voor de panoramische landschappen doorheen zijn hele oeuvre. Het geheel van het hoge gezichtspunt, de opdeling in verschillende plans, de diagonale doorkruising van de rivier en het gebruik van repoussoirs zorgen voor een graduele ruimtelijke recessie. Ondanks deze suggestieve dieptecreatie ontbreekt de overtuigingskracht die kenmerkend is voor latere panoramische landschappen (cf. infra). Het is duidelijk dat Bruegel nog zocht naar de juiste compositorische verhoudingen. Dit kunnen we gemakkelijk verklaren doordat het medium van de schilderkunst voor hem een nieuw gegeven was.³⁶⁰

De diagonale doorkruising van de rivier door het landschap is een centraal element in Bruegels panoramische landschapsformule. Vaak is deze langs de ene zijde geflankeerd met een heuvel- of berglandschap en langs de andere zijde met een lager gelegen gebied waarin Bruegel verschillende landschapselementen aanbracht zoals hoeves, kerken, verschillende soorten vegetatie en hier en daar een figuurtje of dier. De stadsrepresentaties in dit compositieschema zijn doorgaans vergezichten

³⁵⁹ Timken Art Gallery, San Diego, inv. nr. 1957:002.

³⁶⁰ Zie hiervoor het overzicht van Bruegel als landschapskunstenaar in hoofdstuk 2.

aan de horizon. Voorbeelden vinden we in *De heilige Hiëronymus in de wildernis* (fig. 5), *Solicitud Rustica* en *De Emmaüsgangers* (fig. 7), allen onderdeel van de prentenreeks *De grote landschappen*.³⁶¹ Hetzelfde compositieschema zien we ook in *De hazenjacht* (fig. 9), de enige tekening die hij zelf in een ets omzette.³⁶² Zowel het hoger gelegen deel vooraan met repoussoir, de meanderende rivier als het stadsgezicht aan de horizon zijn aanwezig. Het vergezicht is slechts op schetsmatige wijze weergegeven;³⁶³ we herkennen enkele torens alsook een stadsmuur met verschillende torens en aanlegplaats. Voor de stad liggen enkele bootjes en deze zien we ook verspreid over de rivier die diagonaal door het landschap stroomt. Net zoals in de prenten uit de reeks van *De grote landschappen* bracht Bruegel hier in vergelijking met *De parabel van de zaaier* wel beduidend meer details aan in het landschap: verscheidene hoeves, kerkjes, bomen, boomstronken en figuren smukken het landschap op. Bovenop de steile rots plaatste hij een rotsburcht, een standaardelement in deze formule. In zekere zin geldt de reeks van *De grote landschappen* als typevoorbeeld van Bruegels herwerking van het wereldlandschap; hij nam de formule ten dele over maar alterneerde deze door er nieuwe elementen aan toe te voegen en de algemene lay-out een eigen uitzicht te geven.

Een van de mooiste voorbeelden waarin hij dit type verder ontwikkelde is *De vlucht naar Egypte* (1563, fig. 45).³⁶⁴ De voorstelling van Jozef en Maria is ingebed in een weids panoramisch landschap. Alle compositorische standaardelementen zijn aanwezig: de meanderende rivier, links vooraan enkele steile rotsformaties en achteraan een gelijkaardig berglandschap met oprijzende pieken.³⁶⁵ Aan de rechterzijde van de rivier ligt een lager gelegen vlak gebied met enkele architecturale

³⁶¹ Voor de reeks, zie: Orenstein 2006, p. 119-137, cat. nrs. 49-60. Voor de invloed van Patinirs formule op de reeks, zie: Gibson 1989, p. 64-67. Zie ook: Marijnissen 1988, p. 73-78; Orenstein 2001, p. 23-43; Sellink 2007, p. 64-79.

³⁶² Mielke 1996, cat. nr. 53; Orenstein 2006, p. 4-5, cat. nr. 1.

³⁶³ Tijdens het etsen bracht Bruegel verschillende aanpassingen aan ten opzichte van het model. De opvallendste veranderingen zien we in de grote boomstam en de kleinere bomen net erachter. Ook werkte hij het stadsgezicht in de prent beduidend meer uit dan in de tekening. Dit impliceert opnieuw dat dergelijke stadsrepresentaties louter als stoffage dienden; het specifieke voorkomen en de details van het algemene uitzicht resulteerden uit de inspiratie van dat moment. Logischerwijze maakte Bruegel gebruik van de meest voor de hand liggende kenmerken die een stad definieerden: de omwalling met stadspoorten en enkele torens *intra muros*.

³⁶⁴ Courtauld Institute, Londen, Seilern Collection, inv. nr. P.1978.PG.47. Het paneeltje was waarschijnlijk in het bezit van Granvelle. Mogelijk bevond het zich in de collecties van Rubens en nadien Peter Steevens, zie: Grossman 1955, p. 60-62; Sellink 2007, p. 123. De voorstelling van *de vlucht naar Egypte* was zeer populair in de Oudnederlandse schilderkunst, zie: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien, 2. Iconographie de la Bible: Nouveau Testament*, Parijs 1957, vol. 2, p. 277-281; S. Schwartz, 'The Iconography of the Rest on the Flight into Egypt (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, New York University 1975), in het bijzonder p. 85-149; M.-L. Dufey-Haeck, 'Le thème du repos pendant la fuite en Égypte dans la peinture flamande de la seconde moitié du XVIe au milieu du XVIIe siècle', *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* (1979), p. 45-76.

³⁶⁵ Gibson merkt op dat Bruegel zich voor het landschap vooral door Bles liet inspireren en niet zozeer door Patinir. Bles' invloed schemert vooral door in de subtiele weergave van de rotspartijen en de atmosferische overgangen in het achtergrondlandschap. Zie: Gibson 1989, p. 66-67.

elementen en achteraan de horizon een rotsachtig eiland. Vooraan op de heuvel waar Maria en Jozef zich bevinden, zien we een repoussoir in de vorm van een ranke boom. In tegenstelling tot *de parabel van de zaaier* vertoont het landschap een grote coherentie die vooral te danken is aan de subtiele nuanceringen in kleurgebruik en lichtwerking. Het stadsgezicht ligt in de linkerzijde van de compositie te midden van de rivier. Het stadje bestaat uit verschillende gebouwen, vooral huizen en een kerk. Rechts vooraan zijn een aanlegplaats en verscheidene bootjes weergegeven. Omwille van de relatief kleine afmetingen van het paneel is de samenstelling van de stad enkel duidelijk zichtbaar op een detailopname. De leesbaarheid van het stedelijke landschap en bij uitbreiding van bepaalde details in het landschap wordt daarnaast ook beïnvloed door de keuze van het medium; in geschilderde panoramische landschappen als de *Parabel van de zaaier* is het uitzicht van de stad minder gedetailleerd dan de vergezichten in de prentenreeks van *De grote landschappen*. Door het generische uitzicht van de rivierstad in *De vlucht van Egypte* lijkt het duidelijk dat de aanwezigheid van het motief louter op functionele compositorische overwegingen rust. Soms verwijst het stadsgezicht of een bepaald gebouw evenwel naar een specifieke plaats die een rol vervult in het uitgebeelde thema. Dit is bijvoorbeeld het geval in verscheidene voorstellingen van *De vlucht naar Egypte* van Patinir waar de stad Heliopolis is voorgesteld.³⁶⁶ Dit is echter niet het geval in Bruegels *Vlucht naar Egypte*.

³⁶⁶ Falkenburg 1985, p. 142-144; Zie bijvoorbeeld: Tent. cat Madrid 2007, cat. nr. 5.

3.5.3 Bruegels grote *Toren van Babel*

Centraal in Bruegels *Grote toren van Babel* (1563, fig. 46) zien we de opbouw van de toren en links ervan een dicht bebouwd stedelijk weefsel dat naar de horizon toe overgaat in een plattelandsgebied.³⁶⁷ Rechts achter de toren zijn de gebouwen begrensd door een aanlegplaats waar veel bedrijvigheid heerst. Schepen van verschillende grootte meren aan en de bemanning is druk in de weer met het lossen en verplaatsen van bouw materiaal. Het verhaal is wel gekend en wordt beschreven in het Bijbelboek Genesis (hoofdstuk 11, vers 1-9). De nakomelingen van Noah wilden een stad stichten en ze vatten het plan op om een toren te bouwen die tot aan de hemel zou reiken. Deze hovaardige onderneming werd door God gedwarsboemd door de Babylonische spraakverwarring waarbij hij hun taal troebleerde. Het volk verspreidde zich over de hele aarde en de stad en toren bleven onafgewerkt. Vanaf dat moment werd de stad Babel of Babylon genoemd, afkomstig van het Hebreeuwse woord voor verwarring *balal*. In het boek van de Openbaring staat de vernieling van de stad beschreven als straf voor de zonden van het volk. Vaak worden beide verhalen samen weergegeven en staan volgende thema's centraal: het groots opgevatte plan en de wil van het volk om de toren te bouwen in combinatie met de mislukking en bestraffing achteraf. In Bruegels Weense versie ligt de nadruk op de eerste fase, de opbouw. Vooraan zien we koning Nimrud en zijn gevolg die de werf bezoeken. Deze scène wordt niet vermeld in het Bijbelverhaal maar wel in de versie van Josephus Flavius' *Antiquitates Iudaica* (1,4),³⁶⁸ waarbij Nimrud als opdrachtgever van de bouw wordt vernoemd. Meer nog dan de Bijbelse vertelling legt Josephus Flavius de nadruk op de hoogmoed als aanleiding voor Gods woede en de uiteindelijke verwoesting van de toren. Voor de toren liet Bruegel zich inspireren door het Colosseum dat hij zag tijdens zijn Italiëreis. Daarnaast waren er talrijke prenten met afbeeldingen van het Colosseum in omloop die Bruegel mogelijk ook inspireerden.³⁶⁹ De voorstelling is op verschillende wijzen geïnterpreteerd en

³⁶⁷ Wenen, KHM, inv. nr. 1016. Bruegel maakte ten minste twee andere versies van de *Toren van Babel*; een miniatuurvoorstelling op ivoor vermeld in de inventaris van Gulio Clovio (vervaardigd in de vroege jaren 1550) en de *Kleine toren van Babel* in het Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam (inv. nr. 2443). De ontstaansdatum van het Rotterdamse paneel is onzeker. Men gaat er vaak van uit dat het ca. 1566-1568 ontstond. Een *Toren van Babel* van Lucas van Valckenborch in München (Alte Pinakothek, inv. nr. 1642) verschaft ons een *terminus ante quem*; het is duidelijk een kopie van de Rotterdamse Toren van Babel. De gelijkenissen zijn zo opvallend dat men veronderstelt dat Van Valckenborch het werk uit eerste hand kende. Zie: A. Wied, *Lucas und Marten van Valckenborch (1535-1597 und 1534-1612). Das Gesamtwerk mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1990, cat. nr. 6; S.E. Weiner, *The Tower of Babel in Netherlandish Painting* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Columbia University 1985), p. 92-95. Voor de miniatuurversie in de collectie van Clovio, zie ook hoofdstuk 4, p. 181-182.

³⁶⁸ Zie bijvoorbeeld Marijnissen 1988, p. 210.

³⁶⁹ Voor een gedetailleerde bespreking van de gelijkenis met het Colosseum, zie hoofdstuk 4, p. 181 en verder.

hoewel we de oorspronkelijke functie van het werk niet met zekerheid kennen,³⁷⁰ interpreteren verscheidene auteurs de voorstelling als een rechtstreekse verwijzing naar de contemporaine politieke en religieuze context.³⁷¹ Andere auteurs bemerken gelijkenissen tussen de stad en het zestiende-eeuwse Antwerpen.³⁷² Het landschap is tot in de kleinste details weergegeven en dit geldt ook voor het stedelijke weefsel dat zich rondom de toren uitstrekt. Vanuit typologisch oogpunt stelde Bruegel een brede waaier aan gebouwen voor die een staalkaart zijn van een typische Oudnederlandse stad hoe die er rond het midden van de zestiende eeuw uitzag: stenen woonhuizen met verschillende gevels en daken, kleine en grotere kerken met uitstekende torens, straten, pleinen, een riviertje overwelfd met rondbogige brug en figuren te voet, te paard en te kar verspreid over het de stad. Het geheel is omringd door een omwalling met robuuste poort. De stadsmuur heeft in feite het uitzicht van een Romeins aquaduct dat in Bruegels voorstelling functioneert al een scheiding van de stad en het omringende platteland.³⁷³ Achter de omwalling ontplooit zich een vredig natuurlijk landschap waarin een weg en een meanderende rivier het panorama doorkruisen. Het gebied is verder opgesmukt met enkele figuurtjes, vegetatie van verschillende aard en een windmolen.

De toren bevindt zich letterlijk in het hart van de stad.³⁷⁴ Ondanks de precisie en authenticiteit waarmee Bruegel de constructiematerialen en -technieken weergaf, past het gebouw niet echt te midden van het realistische stedelijke weefsel; de samenvoeging van beide elementen lijkt een incongruentie. Een ander ongerijmdheid

³⁷⁰ Het schilderij wordt vermeld door Van Mander: "Eenighe zijner besonderste wercken zijn althans by den Keyser, te weten, een groot stuck, wesende eenen thoren van Babel, daer veel fraey werck in comt, oock van boven in sien.", zie: Van Mander 1604, fol. 233v. Voordat het schilderij in het bezit van Rudolf II kwam (en nadien in de collectie van aartshertog Leopold Wilhelm), was het in bezit van Nicolaes Jongelinck, die maar liefst zestien werken van de kunstenaar bezat. Voor Jongelincks collectie, zie: Buchanan 1990, p. 102-113. Zie ook hoofdstuk 1 van dit proefschrift, p. 14, noot 47.

³⁷¹ Zo zou de Romeinse referentie in de toren (inherent aanwezig door de overeenkomsten met het Colosseum) volgens Weiner refereren naar de Rooms katholieke Kerk. De voorstelling van Babel is dan een aanklacht tegen Rome en het katholieke gezag. Ze meent ook dat de figuur van Nimrod een voorstelling van Filips II is en volgens Wazbinski gaat het om Alexander de Grote. Zie: Z. Wazbinski, 'La construction de la Tour de Babel par Bruegel le Vieux', *Bulletin du Musée National de Varsovie* 5:3-4 (1964), p. 112-121; Weiner 1985, p. 188-228.

³⁷² P. Francastel, *Bruegel*, Parijs 1995, p. 134; Bakker 2004, p. 208; M.D. Carroll, *Painting and Politics in Northern Europe: Van Eyck, Bruegel, Rubens, and their Contemporaries*, Pennsylvania 2008, p. 75-76. Voor de associatie van het zondige Babylon met het Romeinse Rijk, zie ook: L. Silver, 'Pieter Bruegel's Symbolic Highlands in the Lowlands', in: D. Odell, J. Buskirk (eds.), *Midwestern Arcadia: A Festschrift in Honor of Alison Kettering*, e-doc. 2014: <https://apps.carleton.edu/kettering/>.

³⁷³ Dergelijke constructies vinden we ook terug in de Antwerpse landschapsschilderkunst in het eerste derde van de zestiende eeuw. Bij Patinir treffen we het motief meerdere malen aan, bijvoorbeeld in het *Landschap met de heilige Hiëronymus* (ca. 1516-1517, Prado, inv. nr. P 1614) en de tekening *Landschap met scènes van de legende van de heilige Christoffel* (Cabinet des Dessins, Musée du Louvre, atelier van Patinir), zie: Tent. cat. Madrid 2007, cat. nr. 20; Gibson 1989, fig. 1.27.

³⁷⁴ Mansbach meent dat de toren buiten de stadsmuren staat terwijl deze duidelijk deel uitmaakt van het stedelijke weefsel *intra muros*. Zie: S.A. Mansbach, 'Pieter Bruegel's Towers of Babel', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45: 1 (1982), p. 43-56.

is dat de stad in tegenstelling tot de toren niet in opbouw is zoals wordt verhaald in de Bijbel; het is een afgewerkt stedelijk weefsel waarin het reilen en zeilen van alledag plaatsvindt. Daarnaast vormt de toren *an sich* ook een apart deel in het geheel van de stad. Het lijkt wel een aparte stad in de stad, een microkosmos in de macrokosmos. De talrijke figuurtjes bewonen de toren zoals ze de stad bewonen en Bruegel overlaadde deze wereld met talrijke anekdotische scènes: figuren die de was ophangen, een vuurtje stoken, gezellig samen eten, enzovoort. Het havenbedrijf rechts van de toren is eveneens tot in de details weergegeven. Verschillende grote en kleinere schepen liggen aan de aanlegsteiger en groepjes mensen zijn druk in de weer met het vervoeren van goederen. Achteraan staat een kraan die hetzelfde doel dient: het lossen van aangebracht materiaal voor de opbouw van de toren.

Omwille van het realistische karakter van het stadsgezicht lijkt het een topografische weergave van een zestiende-eeuwse stad. Een bijkomende aanwijzing is de gedetailleerde uitwerking van de individuele gebouwen en de grote coherentie in het stedelijk weefsel. Jammer genoeg kon geen enkel afzonderlijk gebouw of gedeelte van het stadsgezicht geïdentificeerd worden. Nochtans wijst de detailrijkdom en de grote variatie erop dat Bruegel zich baseerde op schetsen of afgewerkte tekeningen. Het lijkt onwaarschijnlijk dat deze stad een zuiver product is van zijn verbeeldingskracht. Dit geldt zeker voor het haven rechts in de compositie. Het havenbedrijf en de schepen zijn op een zeer nauwkeurige en correcte manier weergegeven. Bruegels fascinatie van het haven- en scheepsbedrijf is een rode draad doorheen zijn hele oeuvre en de voorliefde voor het onderwerp blijkt onder meer ook in de reeks van *De zeilschepen* (cf. infra). Het feit dat verscheidene auteurs de stad als een weergave van het zestiende-eeuwse Antwerpen beschouwen, hoeft niet te verwonderen gezien het gedetailleerde realisme dat Bruegels aanwendde.³⁷⁵ Zeker wanneer men de aanwezigheid van het havenbedrijf in rekening neemt; schepen van zo een omvang vond men enkel in handelssteden met een haven van aanzienlijke grootte waar deze konden gelost en geladen worden en de Antwerpen haven was op dat moment een van de grootste ter wereld. Bovendien schilderde Bruegel het werk net in de periode waarin de metropool een tweede bloeifase doormaakte.³⁷⁶

³⁷⁵ Zie bijvoorbeeld: P. Francastel, *Bruegel*, Parijs 1995; R. Tijs, *Antwerpen: historisch portret van een stad*, Tielt 2001; Carroll 2008, p. 74-77.

³⁷⁶ Deze vond plaats tussen 1540 en 1565, zie: Van der Wee 1966, vol. 2; Van der Wee, *Materné* 1993, p. 19-31.

Bruegels *Toren van Babel* in context: de Oudnederlandse beeldtraditie

De *Toren van Babel* kende in de vijftiende- en zestiende-eeuwse Oudnederlandse kunst enkele fundamentele vernieuwingen. Eerst en vooral was er de introductie van het onderwerp in de schilderkunst; gedurende de eerste helft van de vijftiende eeuw vinden we het thema enkel in de miniatuurkunst en vanaf ca. 1450 (met een opmerkelijke stijging vanaf het begin van de zestiende eeuw) zien we de opkomst van geschilderde voorstellingen.³⁷⁷ Deze evolutie loopt gelijk met de toenemende interesse voor episodes uit het Oude Testament in deze periode.³⁷⁸ Voorstellingen van *De toren van Babel* waren gedurende de hele zestiende eeuw zeer in trek in de Nederlanden en de populariteit ervan was ongeëvenaard in vergelijking met andere regio's en perioden.³⁷⁹ In zestiende-eeuwse voorstellingen gold de toren van Babel vaak als zelfstandig onderwerp en niet zozeer als illustratie van het Bijbelse verhaal. Daarbij symboliseerde de constructie de hovaardigheid en specifiek de menselijke trots en arrogantie die uiteindelijk wordt bestraft door God.³⁸⁰ In vergelijking met de vijftiende eeuw verwierf de iconografie van de Toren van Babel ook een meer zelfstandig karakter. De waarschijnlijk vroegst te dateren voorstelling (1520-1524) in deze traditie is een pentekening van Jan van Scorel (Collection F. Lugt, fig. 47).³⁸¹ Een ander vroeg voorbeeld is een versie toegeschreven aan Jan Swart van Groningen van ca. 1530 (Museo Cà d'Oro, Venetië).³⁸² Kenmerken zijn het ronde grondplan van de toren, de opril die langs versmallende verdiepingen loopt, de ritmisch geplaatste bogen en het onvoltooide karakter van de constructie. Pre-bruegeliaanse voorstellingen van het thema zijn eerder schaars in vergelijking met de tweede helft van de zestiende eeuw; het is pas nadat Bruegel zijn versies schilderde dat een ware artistieke canon ontstaat in de Oudnederlandse schilderkunst. Een paneeltje in het Bonnefantenmuseum dat men vroeger toeschreef aan Alexander

³⁷⁷ Voor een overzicht van de vroegste schilderijen, zie: S. Grieten, 'De iconografie van de Toren van Babel bij Pieter Bruegel: traditie, vernieuwing en navolging', *JKMSKA* (1988), p. 97-136, in het bijzonder p. 98-101. Voor de relatie tussen voorstellingen van *De toren van Babel* en de vroegst gedateerde schilderijen, zie: *Idem*, 'Het Toren van Babel-schilderij in het Mauritshuis. Een illustratie van de relatie tussen de vijftiende- en zestiende-eeuwse miniatuur- en schilderkunst', *Oud Holland* 108:3 (1994), p. 109-119.

³⁷⁸ G. Strumwasser, *Heroes, Heroines and Heroic Tales from the Old Testament: an Iconographic Analysis of the most Frequently Represented Old Testament Subjects in Early Netherlandish Painting, ca. 1430-1570*, Los Angeles 1994, p. 1-2, 143.

³⁷⁹ Dit geldt vooral voor de tweede helft van de zestiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden. Bruegels voorstellingen van de toren van Babel kenden een grote navolging en bepaalden in grote mate de artistieke canon in deze periode.

³⁸⁰ Ook in andere aspecten van de visuele cultuur in de Zuidelijke Nederlanden vinden we uitbeeldingen van de *Toren van Babel* in deze context. Tijdens de Antwerpse processie ter gelegenheid van Maria Hemelvaart in 1561 was er een praalwagen waarop een toren was bevestigd die verwees naar de menselijke hoogmoed. Zie: F.H. Mertens, K.L. Torfs, *Geschiedenis van Antwerpen sedert de stichting der stad tot onzer tijden*, 8 vols., Antwerpen 1845-1853, vol. 4, p. 511.

³⁸¹ Jan van Scorel, *De toren van Babel*, ca. 1520-1524, Fondation Custodia (coll. F. Lugt), Institut Néerlandais, Parijs, inv. nr. 5275.

³⁸² Afbeelding in: Grieten 1988, p. 105, fig. 4.

Bening vertoont opmerkelijke overeenkomsten met de Weense *Toren van Babel* (fig. 48).³⁸³ Vooral de scheepsvaartactiviteit rechts van de toren is betekenisvol. Een miniatuur in het Grimani Breviarium vertoont eveneens significante gelijkenissen met Bruegels versie (fig. 49).³⁸⁴ De miniatuur wordt toegeschreven aan Gerard Horenbout en hoewel het grondplan van de toren vierkant is, zien we rechts van de constructie een gedetailleerd havenbedrijf met kraan en verschillende schepen die het bouw materiaal aanvoeren. Talrijke figuurtjes zijn druk in de weer op de kade met het materiaal te lossen en naar de toren te brengen. In dit opzicht is de miniatuur een rechtstreekse voorloper van Bruegels Weense versie. Een andere voorstelling met gelijkaardig opzet vinden we in het Getijdenboek van Farnese (New York, Pierpont Morgan Library, fig. 91). Deze *Bouw van de toren van Babel* is van de hand van Giulio Clovio, de bekende miniaturist die Bruegel ontmoette tijdens zijn Italiëreis.³⁸⁵ Net als in de Weense versie zien we een waterstroom met havenbedrijf en kraan in de rechterachtergrond.³⁸⁶ Gezien Bruegel en Clovio elkaar ontmoetten en samenwerkten, is het verleidelijk te denken dat Bruegel zich liet inspireren door Clovio's versie, die overigens enkele jaren voor hun ontmoeting ontstond (ca. 1546).

Hoewel de toren volgens de geschreven bronnen werd gebouwd op een vlakte die zich niet ver van een (of twee) rivier(en) bevond,³⁸⁷ komt de inclusie van water eerder zelden voor in de pre-bruegeliaanse voorstellingen. Waar dit wel het geval is, is vaak ook enige haven- en / of scheepsvaartactiviteit voorgesteld waarbij het materiaal voor de bouw van de toren wordt aangevoerd. Ook de weergave van een stad naast of rondom de toren is een zeldzaam gegeven in de pre-bruegeliaanse afbeeldingen. Een uitzondering vinden we in het vermelde paneel in het Museo Cà d'Oro in Venetië. Bij een vergelijking met de Weense *Toren van Babel* valt nogmaals op hoe gedetailleerd Bruegel het havenbedrijf en het stedelijk landschap weergaf. Het stedelijk landschap strekt zich uit rondom de hele torenconstructie en neemt een opvallende plaats in de compositie in. Hoewel we de aanwezigheid van stad en haven dus mogelijk kunnen verklaren vanuit de oorspronkelijke verhalings van het thema, is de prominente weergave van beide elementen bij Bruegel ongezien. Waarom opteerde hij voor een dergelijke weergave van het thema? Wilde hij door

³⁸³ Anoniem, *De bouw van de toren van Babel*, ca. 1450-1470, Bonnefantemuseum Maastricht (in bruikleen van het Rijksmuseum Amsterdam), inv. nr. SK-A-2851.

³⁸⁴ Gerard Horenbout, *De bouw van de toren van Babel*, miniatuur uit het *Grimani Breviarium*, ca. 1515-1520, Biblioteca Marciana, Venetië, Ms. Lat. I, 99, fol. 206r.

³⁸⁵ Voor de relatie tussen Bruegel en Clovio, zie: hoofdstuk 4, p. 142.

³⁸⁶ New York, Pierpont Morgan Library, MS M.69, fol. 107. Afbeelding in: G. Gamulin, M. Giononi-Visani, *Giorgio Clovio, Miniaturist of the Renaissance*, Londen 1993, p. 59.

³⁸⁷ De stad Babel werd gesticht op een vlakte in Sinear (Hebreeuws: 'Shinar'), een gebied in de benedenloop van de rivieren Tigris en Eufraat (het huidige Irak). Het land ligt ten zuiden van het oude Mesopotamië en werd later dus Babylonië genoemd. Hoewel het gebied waar de stad werd gebouwd zich in de nabijheid van twee rivieren bevond, strookt een haven van dergelijke omvang dus niet meteen met de plaatsbeschrijving in de schriftelijke bronnen.

het verschaffen van deze expliciete stedelijke context verwijzen naar een concreet gebeuren? Men kan moeilijk ontkennen dat Bruegels stad en haven op het eerste gezicht een opmerkelijke (weliswaar algemene) analogie vertoont met het Antwerpse stadsbeeld hoe het er rond het midden van de zestiende eeuw uitzag. De voor de hand liggende vraag is dan of Bruegel door deze (al dan niet bewuste) referentie naar de contemporaine context effectief wilde alluderen op bepaalde toestanden in Antwerpen in deze periode. Kunnen we deze gelijkenissen met het Antwerpse stadsbeeld louter verklaren vanuit het algemene beeld dat Bruegel had van 'de stad' als dusdanig? Het ligt voor de hand dat zijn mentaal beeld van 'de stad' grotendeels werd bepaald door de stedelijke context waarin hij op dat moment leefde en werkte.³⁸⁸ De resultaten van het huidige onderzoek toonden meermaals aan dat Bruegels fascinatie voor schepen en het havenbedrijf een constante is doorheen het hele oeuvre. Het spreekt voor zich dat zijn verblijf in wat op dat moment een van de grootste havensteden van Europa was, zeker heeft bijgedragen tot deze fascinatie. We kunnen ons gemakkelijk voorstellen dat de kunstenaar geregeld naar de Antwerpse haven trok om er gefascineerd het havenbedrijf te observeren en vast te leggen in talrijke schetsen die hij nadien herwerkte in tekeningen, prentontwerpen en schilderijen. Waarschijnlijk achtte Bruegel het thema van het haven- en scheepsbedrijf gepast in de context van de bouw van de toren omwille van de noodzakelijke aanvoer van het bouw materiaal voor de eigenlijke constructie van de toren. Maar hoe kunnen we de aanwezigheid van de rest van het realistische stadsgezicht verklaren? Zoals blijkt, is een dergelijke weergave van stedelijk landschap in voorstellingen van het thema een unicum. Verscheidene auteurs wezen reeds op de gelijkenis van het stedelijke weefsel met het zestiende-eeuwse Antwerpen (cf. supra). Uit de resultaten van de beeldanalyse blijkt evenwel dat het om een generaliserende weergave van de stad gaat; hoewel het stadsgezicht tot op zekere hoogte geïndividualiseerd is, gaat het tegelijkertijd om een vrij algemene voorstelling van het stedelijk weefsel. Er is geen enkel element dat echt opvalt tussen de andere elementen, wat niet strookt met het contemporaine stadsbeeld van Antwerpen (of gelijk welke zestiende-eeuwse stad van enige omvang). De talrijke *landmarks* die het Antwerpse stadsbeeld uniek maakten, bepaalden grotendeels het mentale beeld van de stad van de bewoners en bezoekers. In Bruegels oeuvre zijn er bepaalde voorbeelden waarbin hij expliciet verwees naar het zestiende-eeuwse Antwerpen door de integratie van een of meerdere *landmarks* in de stadsrepresentatie. Door deze expliciete referenties werd de stadsrepresentatie dan ook als dusdanig door de toeschouwer herkend. Dit is niet het geval in de *Toren van Babel*. Het lijkt dan ook logisch dat indien Bruegel expliciet wilde refereren naar de

³⁸⁸ Bruegel woonde van 1551 tot 1562 in Antwerpen en verhuisde nadien naar Brussel. Zie: hoofdstuk 1, p. 13.

contemporaine context en specifiek naar bepaalde gebeurtenissen of toestanden, hij wel degelijk een of meer duidelijk herkenbare topografische elementen had geïntegreerd in de compositie.³⁸⁹ Door de realistische weergave van het stadsgezicht en haven is de associatie met het Antwerpen van die tijd uiteraard niet ver weg. Daarenboven sluiten verschillende aspecten inherent aan de Antwerpse context nauw aan bij de thematiek van de bouw van de toren. In deze periode groeide de Scheldestad uit tot het economische centrum van de Nederlanden en tot een van de belangrijkste handels- en financiële centra in Europa. De commerciële bedrijvigheid trok verschillende bevolkingsgroepen aan die zich in de stad vestigden.³⁹⁰ Deze immigratie had tot gevolg dat het inwonersaantal van de stad in de eerste helft van de eeuw nagenoeg verdubbelde. In 1568 steeg het bevolkingscijfer tot boven de 100000 waarmee Antwerpen na Parijs en enkele Italiaanse steden de grootste stedelijke agglomeratie van Europa werd.³⁹¹ De wereldhandel van de Scheldestad oefende een enorme aantrekkingskracht uit op internationale kooplieden en handelaars waarvan een gedeelte zich ook permanent in de stad vestigde. De Antwerpse metropool was dus een middelpunt waar verschillende nationaliteiten en talen samenkwamen. Daarenboven werden in die tijd talrijke woordenboeken en geschriften gepubliceerd waarvan Christoffel Plantijns *Biblia Polyglotta* of meertalige Bijbel in deze context het meest gepaste voorbeeld is.³⁹² Het internationale linguïstische karakter van de stad sluit naadloos aan bij een van de centrale thema's van de toren van Babel, namelijk het ontstaan en de verspreiding van alle talen. Het midden van de zestiende eeuw werd ook gekenmerkt door een opmerkelijke uitbreiding van de stad door de aanleg van nieuwe gebieden en verschillende bouwcampagnes waardoor de stedelijke ruimte exponentieel toenam.³⁹³ Deze parallellen maken een associatie tussen Bruegels voorstelling en het zestiende-eeuwse Antwerpen bijzonder relevant. Zoals gezegd lijkt de analogie met het

³⁸⁹ Dit sluit evenwel niet uit dat Bruegel zich voor zijn landschap in *De toren* op het zestiende-eeuwse Antwerpse stadsbeeld baseerde, in tegendeel. Omwille van de graad van detaillering ligt het voor de hand dat hij beroep deed op talrijke schetsen en tekeningen die hij voordien moet gemaakt hebben.

³⁹⁰ H. Soly, 'Sociale relaties in Antwerpen tijdens de zestiende en zeventiende eeuw', in: Van der Stock (ed.) 1993, p. 37-47, in het bijzonder p. 37-38.

³⁹¹ A.M. Kint, *The Community of Commerce: Social Relations in Sixteenth-Century Antwerp* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Columbia University 1996), p. 23-45.

³⁹² De *Biblia Polyglotta* werd uitgegeven door Plantijn tussen 1568 en 1573. Het boek bestond uit acht delen: vier delen met het Oude Testament, een met het Nieuwe Testament en drie delen 'Apparatus', een verzameling commentaren en toelichtingen. De bijbeltekst zelf is in vijf talen opgenomen: Latijn, Grieks, Hebreeuws, Aramees en Oud-Syrisch. Plantijn vervaardigde het boek in opdracht van Filips II, vandaar de benaming *Biblia Regia*. Zie: C. Clair, *Christopher Plantin*, Londen 1960, p. 57-86; A. van der Heide (ed.), *Hebraica veritas. Sprak God Hebreeuws?* (Tent. cat. Museum Plantin-Moretus, Antwerpen 2008) (*Publicaties van het Museum Plantin-Moretus en het Stedelijk Prentenkabinet*, 45), Antwerpen 2008.

³⁹³ H. Soly, *Urbanisme en kapitalisme te Antwerpen in de zestiende eeuw. De stedenbouwkundige en individuele ondernemingen van Gilbert van Schoonbeke*, Brussel 1977; *Idem*, 'De megapolis Antwerpen', in: L. Voet et al., *De stad Antwerpen vanaf de Romeinse periode tot de zeventiende eeuw: topografische studie rond het plan van Virgilius Bononiensis*, s.l. 1978, p. 95-119.

Antwerpse stedelijke weefsel eerder generaliserend en niet zozeer specifiek maar is het verband met de metropool door deze parallellen desalniettemin aanwezig. De *Weense Toren van Babel* is niet het enige werk uit deze periode waarin de referenties naar Bruegels thuishaven inherent zijn.

3.5.4 De reeks van *De zeilschepen*

Tussen 1561-62 en 1565 gaf Hiëronymus Cock een reeks uit met zeilschepen naar het ontwerp van Bruegel.³⁹⁴ Van de tien platen werden er acht gesneden door Frans Huys.³⁹⁵ Het zijn voorstellingen van verschillende types vaartuigen; van grote oorlogsschepen over middelgrote koopvaardischepen tot kleine sloepen. De precisie waarmee Bruegel ze weergaf, was ongezien en de kunstenaar wordt dan ook als een van de belangrijkste voorlopers van het scheepsportret beschouwd.³⁹⁶ De schepen bevinden zich allen in open vaarwater en in enkele prenten zien we achterin een stadsgezicht. Dit is het geval bij *Gewapende viermaster, zeilend in de richting van een stad* (fig. 50), *Gewapende viermaster nabij een stad, de zee kiezend* (fig. 51), *Gewapende driemaster voor anker liggend nabij een stad* (fig. 52), en *Hulk en boeier op zee* (fig. 53).³⁹⁷ In de eerste prent zien we een gewapend viermastschip te midden van een rivier met rechts aan de horizon een klein stadsgezicht.³⁹⁸ Het is een

³⁹⁴ Orenstein 2006, p. 140-155, cat. nrs. 62-71.

³⁹⁵ De uitgave verliep niet zoals gepland: acht van de prentontwerpen werden gesneden door Frans Huys en bij zijn dood in 1562 was de reeks niet volledig; *Hulk en boeier op zee* was op dat moment slechts gedeeltelijk afgewerkt en werd bijgesneden door een andere hand (mogelijk Cornelis Cort?) ca. 1564-1565. Zie: Van Bastelaer 1908, cat. nrs. 98-107; Lebeer 1969, cat. nrs. 41-69; Marijnissen 1988, p. 166-168; Orenstein 2001, p. 212-218; Sellink 2007, cat. nrs. 103-112; Orenstein 2006, p. 140.

³⁹⁶ O. Buysens, 'De schepen bij Pieter Bruegel de Oude: een proeve van identificatie', *Mededelingen van de Academie voor Marine van België* 8 (1954), p. 159-191; J. Van Beylen, 'De uitbeelding en documentaire waarde van schepen bij enkele oude meesters', *BKMSKB* 10 (1961), p. 123-159; F. Smekens, 'Het schip bij Pieter Bruegel de Oude: een authenticiteitscriterium?', *JKMSKA* (1961), p. 5-57; M. Russell, *Visions of the Sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch Marine Painting*, Leiden 1983, p. 12-15, 51 en verder; L.O. Goedde, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric and Interpretation*, University Park (Pennsylvania) 1989; G.S. Keyes, *Mirror of Empire: Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*, Cambridge (Mass.) 1990, p. 5-7; R.W. Unger, 'Marine Paintings and the History of Shipbuilding', in: D. Freedberg, J. de Vries (eds.), *Art in History. History in Art: Studies in 17th Century Dutch Culture*, Santa Monica 1991, p. 75-93, in het bijzonder p. 83.

³⁹⁷ Orenstein 2006, cat. nrs. 63, 66, 67.

³⁹⁸ Het schip is bewapend met kanonnen van verschillend kaliber en wegsperen in de marsen wat er op wijst dat het om een oorlogsschip gaat. De twee vlaggen in de centrale masten met rastervormig patroon konden we jammer genoeg niet identificeren. In de vakliteratuur wordt de prent vaak omschreven als *Gewapende viermaster, zeilend in de richting van een haven*. Zie bijvoorbeeld: Lebeer 1969, cat. nr. 42; Smekens 1961; Marijnissen 1988, p. 166; Sellink 2007, p. 163; Orenstein 2006, p. 140. Omdat deze titel een interpretatie van het stadsgezicht als haven veronderstelt en de resultaten van de beeldanalyse uitwijzen dat een specifieke haveninfrastructuur ontbreekt, opteer ik voor *Gewapende viermaster, zeilend in de richting van een stad*. Dit aspect is overigens toepasbaar op alle casussen waar een stadsgezicht is voorgesteld in de reeks; hoewel men vaak een consensus

algemeen vergezicht bestaande uit een kerkgebouw met toren en enkele kleinere gebouwen. De integratie van dergelijke vergezichten in prenten heeft vaak een louter compositorische en dus esthetische functie; ze werden toegevoegd om tot een uitgebalanceerde compositie te komen.³⁹⁹ Dit is wellicht ook het geval in de tweede casus, *Hulk en boeier op zee* (fig. 53). Het centrale vaartuig is een hulk, een groot koopvaardijship en het kleinere rechts achter de hulk is een boeier, een koopvaarder voor binnenwateren.⁴⁰⁰ Aan de top van de grote mast van de hulk waait de vlag van Hoorn en aan de fokkenmast een vlag met Bourgondisch kruis of Andreaskruis. Op het bovenste wulf zijn twee wapenschilden voorgesteld; aan bakboord een schild met het wapen van Amsterdam, aan stuurboord dat van Enkhuizen. Op het bovenste deel van de achtersteven zien we een wapenschild met het wapen van Hoorn. Het schip is bewapend met kanonnen, wat overigens gebruikelijk was bij koopvaartschepen van dergelijke omvang. Links aan de horizon zien we een schetsmatig stadsgezicht. Mogelijk bestaat er een verband tussen de onduidelijke weergave ervan en de dood van Frans Huys die initieel verantwoordelijk was voor de grafische omzetting van Bruegels prentontwerpen. Bij zijn overlijden in 1562 waren slechts acht prenten van de reeks afgewerkt en *Hulk en boeier op zee* werd vermoedelijk vervolledigd door Cornelis Cort. Deze ‘wissel’ is een mogelijke verklaring voor de onafgewerkte staat van enkele details waaronder het stadsgezicht.⁴⁰¹ De gebouwen in het vergezicht zijn enkel herkenbaar aan de hand van hun contouren en het geheel is opgevuld met arceringen en lege vlakken. Ondanks het schetsmatige karakter wordt het stadsgezicht door De Groot en Vorstman geïdentificeerd als Enkhuizen op basis van het wapenschild aan stuurboordzijde.⁴⁰² Voortgaand op deze identificatie wordt het waterbekken herkend als de Zuiderzee. Mijns inziens is het vergezicht te onduidelijk om er een weergave van een specifieke stad in te herkennen. Ook de aanwezigheid van het wapenschild zet de identificatie geen kracht bij; Bruegel decoreerde namelijk verscheidene schepen in de reeks met vlaggen en wapenschilden. Deze fungeren volgens mij eerder als actualiseringselementen en dragen net als de precieze en gedetailleerde weergave van de schepen bij tot het algemene realisme van de prenten. Het

bereikt over de typologie van de vaartuigen, zijn de titels in de vakliteratuur niet uniform. Hetzelfde geldt voor de stadsgezichten die soms wel, soms niet in de titel worden opgenomen.

³⁹⁹ In deze context is het interessant dat de compositie in de tweede staat werd aangepast. Links van de viermaster voegde men drie schepen toe en in de rechterzijde van het luchtruim enkele vogels. Daarnaast werd het stadsgezicht vergroot, bracht men meer diversiteit aan in de afzonderlijke bouwelementen en werd ook een berglandschap achter de stad toegevoegd. Zie: Orenstein 2006, cat. nr. 63/II.

⁴⁰⁰ De hulk is wellicht van het soort “grote hulk”, een koopvaardijship dat door de Hollanders werd ingezet bij de belegering van Zierikzee in 1576. Zie: J. Van Beylen, *Schepen van de Nederlanden van de late middeleeuwen tot het einde van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1970; I. de Groot, R. Vorstman, *Maritime Prints by Dutch Masters*, Londen 1980, p. I.

⁴⁰¹ Ook de boeier bleef onafgewerkt, zie: Sellink in: Orenstein 2001, p. 217-218.

⁴⁰² De Groot, Vorstman 1980, p. I.

realistische karakter leidde tot een grote herkenbaarheid waardoor de prenten aan aantrekkelijkheid wonnen bij het beoogde publiek.

In de derde casus, *Gewapende viermaster nabij een stad, de zee kiezend* (fig. 51) neemt het stedelijke landschap een beduidend belangrijke plaats in de compositie in. In het stadsgezicht herkennen we verschillende gebouwen en een verdedigingsstructuur. Het rechthoekige gebouw met stompe toren uiterst links maakt duidelijk deel uit van de omwalling en het kleinere gebouw ernaast is mogelijk een stadspoort. De structuur daarnaast met afgeplatte torens lijkt op een burcht en rechts daarvan zien we twee uitgesproken torens die uittorenen boven de omwalling alsook enkele kleinere gebouwen met zadeldak. De constructie uiterst rechts en de torenspits links vertonen opvallende gelijkenissen met de Antwerpse Kronenburgtoren en de Sint-Joriskerk. Beide monumenten komen ook voor in Bruegels prent *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* (fig. 123).⁴⁰³ Ondanks deze overeenkomsten toont een grondige vergelijking met beeldende bronnen dat het evenwel niet om een topografische weergave gaat. Zo strookt de inplanting van beide gebouwen niet volledig met het contemporaine stedelijke weefsel en zijn de overige elementen in Bruegels prent niet te identificeren als specifieke Antwerpse monumenten (fig. 54).⁴⁰⁴ Het algemeen uitzicht van de stad vertoont wel duidelijke parallellen met het zestiende-eeuwse Antwerpen door de massieve omwalling grenzend aan een wateroppervlak. Deze algemene reminiscenties worden verder gespecificeerd door de integratie van de Kronenburgtoren en de kerktoren van Sint-Joris. Hoewel het dus niet om een louter topografisch stadsgezicht gaat, zijn er enkele significante gelijkenissen waardoor duidelijk het Antwerpse stadsbeeld wordt geëvoceerd. Het verband met de Scheldestad wordt door enkele auteurs aangehaald maar eigenaardig genoeg schenken ze daarbij nauwelijks aandacht aan het eigenlijke stadsgezicht.⁴⁰⁵ De volgende casus in de reeks is *Gewapende driemaster voor anker liggend nabij een stad*. De centrale driemaster is omringd door kleinere boten en achteraan het waterbekken zien we een stedelijk landschap. De omwalling springt in het oog en uiterst links zien we een rechthoekige versterkte toren met halve bekroning. In het midden een ander gebouw dat boven de stadsmuur uittorent en uiterst rechts een samenstelling van verschillende gebouwen. Ervoor zien we een kleine toegangspoort. Het grootste gebouw binnen de omwalling is zijdelings

⁴⁰³ Voor een bouwhistorische beschrijving van beide monumenten, zie: hoofdstuk 5, p. 232-233.

⁴⁰⁴ De Sint-Joriskerk bevond zich in het zuidoostelijke deel van de stad en niet in het westen aan de Schelde. Hoewel de Kronenburgtoren zich in de zuidwestelijke hoek van de stad bevond en dus vlak aan het water, was deze georiënteerd naar de landzijde. Zie bijvoorbeeld Huys' prent met een *Gezicht op de Antwerpse vesten vanaf het zuiden*, ca. 1557, Bibliothèque nationale de France, Parijs, inv. nr. DG8503 (fig. 53).

⁴⁰⁵ Buysens is de enige die het stedelijke landschap kort beschrijft: "deze aan de zee gelegen burcht met steile uit het water rijzende wallen en vreemdsoortige torens heeft niets gemeen met de Scheldestad." Zie: Buysens 1954, p. 178.

weergegeven en bekroond met een zadeldak, twee kenmerkende torens en vooraan in de nok een kleinere pinakeltoren. Ondanks dit specifieke voorkomen, kon het gebouw niet geïdentificeerd worden. Evenals bij *Bewapende viermaster nabij een stad, de zee kiezend* roept de algemene morfologische constellatie van de stad en de situering aan het water een associatie met het zestiende-eeuwse Antwerpen op. Verder vertoont het torengedebouw uiterst links een treffende gelijkenis met de Antwerpse Herman Haeckx poort (fig. 55).⁴⁰⁶ De overige delen van het stedelijke landschap konden niet geïdentificeerd worden. Het stadsgezicht heeft dus een gelijkaardig opzet als in de voorgaande prent; hoewel het geen topografische weergave van de Scheldestad betreft, wordt de ze wel geëvoceerd door het algemene morfologische uitzicht en de integratie van een specifiek monument.

Voor een juiste interpretatie van de stadsrepresentaties in de reeks moeten we de oorspronkelijke ontstaans- en functioneringscontext van de prenten duiden. Hoewel de samenwerking tussen Bruegel en Cock pas zichtbaar is na Bruegels Italiëreis met het verschijnen van *De grote landschappen* in 1555-1556, dateert het samenwerkingsverband mogelijk reeds van voor Bruegels vertrek naar Italië.⁴⁰⁷ Het is niet duidelijk wie van de twee het oorspronkelijke idee voor de reeks van de zeilschepen aanbracht maar het onderwerp sluit naadloos aan bij de specifieke context van de Antwerpse metropool.⁴⁰⁸ Het is net gedurende de jaren 1560 dat de stad een tweede belangrijke bloeifase beleefde en de scheepvaart en haven vervulden een doorslaggevende rol in deze economische welvaart. De zestiende-eeuwse scheepvaartbeweging in de Schelde-delta was een van de drukste van Europa.⁴⁰⁹ Antwerpen voldeed reeds aan het einde van de middeleeuwen aan twee voorwaarden die noodzakelijk waren voor de bloei van de haven; namelijk een doeltreffende verbinding met de zee en de ligging van de haven zo ver mogelijk landinwaarts. Deze laatste voorwaarde was noodzakelijk omdat de handel over water goedkoper was dan de handel over land. Een andere belangrijke stimulans voor de bloei van de Antwerpse haven was het natuurlijke proces dat de noodzakelijke voorgeulen voor scheepvaart voorzag. Het merendeel van de zeeschepen die Antwerpen aandeden, beschikten over een relatief geringe tonnenmaat. Het voordeel daarvan was een snelle behandeling van de lading. Zo kon er op een hoger tempo

⁴⁰⁶ Anonieme meester, *Gezicht op de rede*, met waterverf gekleurde pentekening, ca. 1515, KBR, Brussel. De poort is aangeduid als met het nummer I. Zie ook de anonieme houtsnede van 1515, *Gezicht op de rede van op het Vlaams Hoofd, Antverpia Mercatorum Emporium*, Stadsarchief Antwerpen. De stadspoort bevindt zich uiterst links en de banderol boven het monument benoemt het als 'herman haecx poorte'. Zie: Delen 1930, p. 70, cat. nr. 11, Pl. 5.

⁴⁰⁷ Zie: hoofdstuk 3, p. 113 en hoofdstuk 4, p. 140.

⁴⁰⁸ De reeks bleek al snel bijzonder populair, getuige de verschillende uitgaven waaronder door Theodoor Galle, zie Sellink in: Orenstein 2001, p. 216-218.

⁴⁰⁹ W. Brulez, 'Scheepvaart in de Zuidelijke Nederlanden', in: P.D. Blok et al. (eds.), *Algemene geschiedenis der Nederlanden*, 15 vols., Bussum 1979-1983, vol. 6, p. 123-128.

gevaren worden waardoor economische winst werd gecreëerd.⁴¹⁰ Rond 1500 strekte de haven zich uit van de Brouwersvliet in het noorden tot de Kronenburgtoren in het zuiden. Door het stijgende sloop- en goederenverkeer diende men de infrastructuur aan te passen. De belangrijkste en grootste verandering vond plaats rond het midden van de zestiende eeuw met de aanleg van de nieuwe haven in de Nieuwstad. In de jaren 1560 bereikte de haven een ongekennde hoogconjunctuur. De haven en het sloopvaartbedrijf vormden dus een onontbeerlijke schakel in het Antwerpse succesverhaal. Naast hun primaire economische functie vervulden schepen ook een belangrijke rol in het reiswezen dat werd gestimuleerd door de ontluikende geografische interesse en de drang om de wereld te ontdekken. Deze belangstelling uitte zich onder meer in de bloei van de cartografie en geografie en de grootschalige verspreiding van cartografische en chorografische documenten.⁴¹¹ De zestiende eeuw was de periode van de eerste grote ontdekkingsreizen en door de uitgave van dergelijke kaarten vonden de ongekende gebieden hun weg naar de huiskamer. Het voordeel ervan was dat ze voorzien in informatie zonder dat de toeschouwer zelf hoefde te reizen en de gevaren die inherent waren aan verre reizen dus niet hoefde te trotseren.⁴¹² Bruegels schepen in de prentenreeks waren op dat moment de grootste, snelste en meest betrouwbare transportmiddelen waarmee men op relatief korte tijd betrekkelijk ver kon geraken.⁴¹³ De schepen die dagelijks in de Antwerpse haven aanlegden stonden dus symbool voor de ontluikende ontdekkingsdrang en de algemene belangstelling in het reizen. Door de keuze voor een dergelijk onderwerp speelde Cock handig in op bestaande interesses bij een potentieel publiek waardoor de afzetmarkt voor de prenten verzekerd was. Het onderwerp zou zowel in de smaak vallen bij Antwerpse burgers als bij talrijke buitenlandse kooplieden. Het thema is dan ook uiterst geschikt voor een breed internationaal publiek en het feit dat Cock een uitgebreide groep potentiële kopers voor ogen had, blijkt uit verschillende factoren. Ten eerste wijst het ontbreken van Latijnse of Middelnederlandse inscripties in deze richting.⁴¹⁴ Een tweede indicatie vinden we in de individualisering van de schepen aan de hand van de verschillende nationale vlaggen; de verwijzingen naar specifieke naties zorgden ervoor dat de prenten verschillende internationale groepen aanspraken. Ten derde kunnen we het ontbreken van allegorische of symbolische betekenissen ook mogelijk op deze wijze interpreteren.⁴¹⁵ Welke betekenis hebben de stadsgezichten in deze context? Mijns inziens vervult hun aanwezigheid een

⁴¹⁰ G. Asaert, 'Antwerpen en de zee', in : J. Van der Stock 1993, p. 33.

⁴¹¹ Zie bijvoorbeeld: N. Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000(a), p. 47-71 (met verdere literatuurverwijzing).

⁴¹² Voor het zogenaamde 'armchair travelling', zie: Gibson 1989, p. 49-59; Büttner 2000(a), p. 166 en verder.

⁴¹³ In die zin zijn ze vergelijkbaar met de vliegtuigen in onze tijd. Zie: Silver 1997, p. 126-154.

⁴¹⁴ Sellink 2007, p. 162.

⁴¹⁵ Eerst gesuggereerd door Sellink in: Orenstein 2001, p. 218.

tweeledige functie. Enerzijds dragen ze bij tot de diversificatie van het achtergrondlandschap. Net zoals de wisselende weersomstandigheden, de grote variatie aan vaartuigen en de integratie van verschillende mythologische scènes zorgen ze voor een bepaalde compositorische verscheidenheid in de reeks. Anderzijds vervulden ze naast deze compositorisch-esthetische functie ook een inhoudelijk belang: door de evocatie van het zestiende-eeuwse Antwerpen in verschillende gradaties (gaande van een algemeen vergezicht aan de horizon tot de integratie van een of meerdere specifieke monumenten in een stadsgezicht waarvan het algemene uitzicht ook duidelijk reminiscenties aan de zestiende-eeuwse metropool opriep), vergrootte men de aantrekkelijkheid van het verkoopobject bij het doelpubliek, namelijk de Antwerpse burgers en internationale kooplieden die de stad tijdelijk aandeden of er permanent verbleven. Met de uitgave van de reeks speelde Cock dus handig in op een algemene belangstelling zoals die bestond bij het beoogde cliënteel, namelijk de interesse in scheepvaart in de context van de economische expansie van de Antwerpse metropool.

3.5.5 Stadsgezichten met topografisch opzet

In het Berlijnse paneeltje *Twee aapjes* zitten de twee dieren geketend in een nis (fig. 11).⁴¹⁶ Achter de aapjes zien we een waterstroom met stadsgezicht in de verte. Hoewel niet alle auteurs de identificatie voorstaan, gaat het wel degelijk om een gezicht op Antwerpen vanuit het zuidwesten.⁴¹⁷ Een gelijkaardig stadsbeeld van de hand van Melchisedech van Hooren (werkzaam in Antwerpen tussen 1552 en 1575) werd in hetzelfde jaar gepubliceerd in de vorm van een kopergravure.⁴¹⁸ In Van Hoorens stadsgezicht zijn de belangrijkste torens duidelijk herkenbaar: van rechts naar links zien we de Kronenburgtoren, de Sint-Michielsabdij, de Sint-Jacobskerk, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal en de Sint-Walburgiskerk of Burchtkerk. In vergelijking Van Hoorens portret is Bruegels stadsgezicht iets meer vanuit het zuiden weergegeven. Uiterst rechts zien we het suburbane gebied vlak naast de Kronenburgpoort. Enkel de windmolen is duidelijk te herkennen in de stadsrand. Een gelijkaardig gezicht op de stad vanaf deze zone tussen stad en platteland vinden we

⁴¹⁶ *De twee aapjes*, olieverf op paneel, 1562, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. 2077.

⁴¹⁷ Voor een overzicht, zie: Marijnissen 1988, p. 201-203.

⁴¹⁸ Er is slechts een exemplaar gekend en dat bevindt zich in de KBR in Brussel. Zie: Delen 1930, p. 28, cat. nr. 36, Pl. 14, afb. 1; Müller 1999, fig. 40; R. Tijs, *Antwerpen. Atlas van een stad in ontwikkeling*, Tielt 2007, p. 40-41.

in het schetsboek van Berlijn (fol. 75v, zie fig. 56).⁴¹⁹ Hoewel de identificatie van de torens niet zo voor de hand ligt door de kleine afmetingen van het paneeltje herkennen we op de detailopname duidelijk die van de Sint-Michielsabdij en van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Langs de westzijde (linkeroever) zien we talrijke kleine en grotere boten aan de kade en in het water. We weten dat het achtergrondlandschap reeds in de zestiende-eeuw werd herkend als een gezicht op Antwerpen; in de veilingcatalogus van Peeter Stevens staat het werkje opgelijst als “La Ville d’Anvers avec deux singes”.⁴²⁰ Vanuit typologisch oogpunt sluit Bruegels voorstelling van Antwerpen aan bij de rijke beeldtraditie waarbij de Scheldestad vanuit het zuidwesten is voorgesteld. Dergelijke voorstellingen werden in grote getalen vervaardigd vanaf het begin van de zestiende eeuw en de populariteit van dit gezichtspunt is deels te verklaren vanuit het belang van de Schelde en de rol van de haven in de handelsfunctie van de metropool. Het hoeft niet te verwonderen dat op deze stadsgezichten het scheepsverkeer vaak nadrukkelijk werd weergegeven.⁴²¹ Over de juiste betekenis van het werkje is reeds veel gespeculeerd en de meningen van vakspecialisten lopen uiteen.⁴²² Hebben we te maken met een zuivere natuurobservatie of bevat het werk een moraliserende inslag? Het feit dat Bruegel een duidelijk -aan de hand van haar *landmarks*- te identificeren stad heeft voorgesteld lijkt in de richting van het laatste te wijzen. In andere werken waarbij de stad (of beter gezegd een specifiek deel van de stad) duidelijk herkenbaar is, ontdekten we wel dieperliggende betekenislagen.⁴²³ Adolf Monballieu meent dat het schilderijtje een verwijzing is naar een contemporain geschil over de verkoop van Burcht en Zwijndrecht op de linker Scheldeoever door de graaf van Hoorn.⁴²⁴ Antwerpen trachtte de zeggenschap over beide plaatsen te verkrijgen maar Filips II hield de verkoop tegen uit angst voor een conflict tussen Brabant en Vlaanderen. Monballieu legt het verband tussen Bruegels paneeltje en deze zaak aan de hand van de analogie tussen de woorden ‘singerie’ en ‘seigneurie’ (soevereiniteit, heerschappij). Margaret Sullivan ziet het werkje als een allegorische voorstelling van

⁴¹⁹ Anonieme meester, *Schetsboek van Berlijn*, ca. 1535-1540, Berlijn, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. nr 79C2, fol. 76v. Voor het Berlijnse schetsboek in het algemeen, zie: hoofdstuk 2, p. 72-73.

⁴²⁰ De veilingcatalogus van Peeters sterfhuis: 13 augustus 1668, zie: Briels 1980, p. 224; E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 12 vols., Brussel 1984-1989, vol. 9, p. 145.

⁴²¹ Voor de beeldtraditie van gezichten op Antwerpen vanuit het zuidwesten, zie: Delen 1930.

⁴²² A. Monballieu, ‘De ‘Twee aapjes’ van P. Bruegel of de Singerie (seigneurie) over de Schelde te Antwerpen in 1562’, *JKMSKA* (1983), p. 191-211. Voor andere interpretaties zie: M.A. Sullivan, ‘Pieter Bruegel the Elder’s Two Monkeys: A New Interpretation’, *AB* 63:1 (1981), p. 114-126; Ph. Roberts-Jones, *Pieter Bruegel de Oudere*, Gent 1997, p. 192-193; Kavalier 1999, p. 20-23; Müller 1999; IJssink 2009, p. 133-144.

⁴²³ Zie bijvoorbeeld de casestudy van *De schaatssers voor de Sint-Jorispoort*, hoofdstuk 5, p. 228-243.

⁴²⁴ Monballieu 1983.

de gierigheid en verkwisting.⁴²⁵ Zowel voor Monballieu als voor Sullivan vervult het stadsgezicht in de achtergrond een beslissende rol bij de betekenisgeving van het werk. Andere auteurs houden geen rekening met het achtergrondlandschap maar menen dat het werk een moraliserende inslag heeft omwille van de vaak negatieve connotatie met apen in de kunst.⁴²⁶ De combinatie van een identificeerbare stad en de aapjes lijkt op het eerste zicht te wijzen op een meer symbolische lezing. De aapjes zijn managbeys en Bruegel zag deze soort waarschijnlijk in zijn thuishaven. Omwille van de natuurobservatie en levensechtheid waarmee Bruegel de mangabeys weergaf, interpreteert Ilsink de diertjes als een instrument om het kunstdiscours te entameren; de aap geldt als attribuut van de kunst waarbij de imiterende natuur van de aap wordt gelijkgesteld aan de imiterende natuur van de (schilder)kunst.⁴²⁷ Ilsink schenkt net als Kavalier aandacht aan de rol van de aapjes in de compositie, de houding van de dieren alsook hun attributen (ketting en nootschelpen) die een belangrijke functionele rol vervullen in de compositie.⁴²⁸ Nog anderen zien in de gebroken schelpen de sleutel tot de eigenlijke betekenis.⁴²⁹ Spijtig genoeg zijn noch de oorspronkelijke functie van het werkje, noch de opdrachtgever of vroegste eigenaar gekend.⁴³⁰ Het kleine formaat en intieme karakter van de voorstelling wijzen nochtans op de private functie van het paneeltje. Een plausibele verklaring voor de aanwezigheid van de aapjes in combinatie met het stadsgezicht is dat Bruegels opdrachtgever mee verantwoordelijk was voor de bepaling van het iconografische programma. Mogelijk was hij een internationale handelaar, al dan niet residerend te Antwerpen, die de zeldzame diertjes zelf had meegenomen van een verre reis.⁴³¹ Spijtig genoeg blijft ook deze lezing slechts een van de talrijke

⁴²⁵ Sullivan 1981. Voor een kritiek op deze moraliserende lezingen, zie onder andere: Marijnissen 1988, p. 201-203; Sellink 2007, p. 181; Ilsink 2009, p. 142-143.

⁴²⁶ Voor de betekenis van apen in de beeldende kunst in het algemeen, zie: W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance (Studies of the Warburg Institute, 20)*, Londen 1952. Bert Schepers, wetenschappelijk medewerker van het Centrum Rubenianum, werkt momenteel aan een proefschrift over de functie van apen in de zeventiende-eeuwse kunst in de Nederlanden, zie: B. Schepers, 'Monkey Madness in Seventeenth-Century Antwerp: Some Afterthoughts', *The Rubenianum Quarterly* 4 (2012), p. 3-4.

⁴²⁷ Ilsink 2009, p. 143-207.

⁴²⁸ Vanuit compositorisch oogpunt functioneert de nis waarin de aapjes zitten als een doorkijkvenster. In die zin is deze ook verwant aan de doorkijkjes bij de Vlaamse primitieven met dat verschil dat deze vaak inzicht bieden in het hart van de stad en we hier een vergezicht krijgen voorgeschoteld. Zie: Kavalier 1999, p. 20 en verder.

⁴²⁹ Voor een overzicht, zie: Sellink 2007, p. 181. De aanwezigheid van de noten kan volgens mij ook anders verklaard worden; naast de grijsbruine vacht en het grijsroze gelaat is ook het krachtige gebit waarmee ze noten kraken namelijk een belangrijk kenmerk van de roodkopmangabey (*cercocebus torquatus*).

⁴³⁰ We weten wel dat het werk nadien in het bezit was van Peter Stevens, de Antwerpse kunstverzamelaar die nog meer werken van Bruegel in zijn bezit moet hebben gehad. Voor Stevens en zijn verzameling, zie: Briels 1980, p. 224. Zie ook hoofdstuk IV van dit proefschrift, p. 161-162.

⁴³¹ Roodkopmangabeys komen vooral voor in tropische wouden en mangrovebossen in West-Afrika; van West-Nigeria tot Gabon. Verder onderzoek zou kunnen uitwijzen welke handelsroutes er precies bestonden tussen dit gebied en de Antwerpse haven waardoor we misschien een beter zicht krijgen

hypothese. Het is dan ook raadzaam om de interpretaties in het algemeen niet te ver door te drijven, tenminste zolang we niet meer weten over de precieze functie en ontstaanscontext van het werkje.

Los van de eigenlijke betekenis van *De twee aapjes* ligt het voor de hand dat Bruegel verschillende voorbereidende schetsen maakte voor hij het miniatuurstadsgezicht schilderde. Jammer genoeg bleef geen van deze schetsen bewaard. Een tekening die wel verwant is aan het schilderijtje is de *Storm met stadsgezicht* in het Courtauld Institute (fig. 19).⁴³² Links aan de horizon zien we een gedetailleerd gezicht op Antwerpen. Het stadsgezicht is weergegeven vanuit het zuidwesten en de Antwerpse *landmarks* zijn gedetailleerd voorgesteld. Van rechts naar links herkennen we de rede met kraan en schepen, de Michielsabdij, de Burchtkerk en de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Ondanks de detaillering vervult het stadsgezicht een bijkomstige rol. Bruegel had meer oog voor de waterloop die we vanuit topografisch oogpunt als de Schelde kunnen identificeren. Het is evenwel geen realistische weergave gezien Bruegel het waterbekken zeer breed en uitvoerig weergaf. Vanuit dit gezichtspunt kon de stroom onmogelijk zo breed zijn. Het is duidelijk dat Bruegel op dit vlak geen topografisch opzet voor ogen had. Eerder gebruikte hij de weergave van de stroom om zich te bekwamen in de deinende beweging van de golven. In dit opzicht is het blad nauw verwant aan de reeks van *De zeilschepen* (cf. supra). Op het water zien we schepen en bootjes van verschillende omvang. Ook deze gaf Bruegel zeer nauwkeurig weer. Het eilandje met galg en rad is een eigenaardig element dat overigens niet was terug te vinden in de Schelde. Dit 'gerechtseiland' bevestigt nogmaals dat Bruegel geen volledig topografisch opzet voor ogen had. De Antwerpse gerechtsplaats bevond zich overigens tegenover de stad aan de linkeroever van de Schelde, aan de grens van Burcht en Zwijndrecht.⁴³³ Hoe moeten we het blad interpreteren? Net als bij *De twee aapjes* is het moeilijk te zeggen of het een compilatie van verschillende natuurobservaties betreft of er meer aan de hand is.

op de mogelijke opdrachtgever van het paneeltje? Voor de natuurlijke biotoop van de roodkopmagabeys, zie: F. Maisels et al., 'Confirmation of the Presence of the Red-Capped Mangabey (*Cercocebus torquatus*) in Mayumba National Park, Southern Gabon, and Conkouati-Douli National Park, Southern Republic of Congo', *Primate Conservation* 22 (2007); <http://www.iucnredlist.org/details/summary/4201/0>.

⁴³² *Storm met stadsgezicht*, *Storm op de Schelde* of *Storm met een gezicht op Antwerpen*, pentekening, ca. 1562-1563, Courtauld Institute of Art, Seilern Collection, inv. nr. 11. Mielke 1996, cat. nr. 52. Het blad werd eerst gepubliceerd door Popham in 1935. Hij dateerde het ca. 1559 aan de hand van de vermeende datum links onderaan. Onderzoek ter plaatse toonde aan dat er geen sprake is van deze 'vermeende datum', het betreft een handtekening (overigens niet autograaf) 'Breughel'. Vooral op basis van stilistische gelijkenissen met tekening *De Hoop* uit de reeks van *De deugden* werd de datum ca. 1558-1559 lange tijd behouden. Recent stelde Manfred Sellink echter een datering c. 1562-1563, gebaseerd op subjectmatige en compositorische overeenkomsten met de reeks van *De zeilschepen* en *De twee aapjes*. Sellinks argumenten zijn volgens mij overtuigend en we volgen de datum ca. 1562-1563. Zie: Marijnissen 1988, p. 158; Sellink 2013, p. 308-309.

⁴³³ Vergelijk met fol. 80v-81r in het Berlijnse schetsboek, Berlijn, Kupferstichkabinett, inv. nr. 79 C 2.

Verscheidene auteurs interpreteren het blad als een allegorische voorstelling.⁴³⁴ Mielke ziet in het geheel van woelige golven, wind, lichtinval en schepen een symbolische voorstelling van de strijd tussen de enkeling (het volk of de Kerk) tegen de wereldse gevaren.⁴³⁵ Hoewel de galgen op het eilandje (symbool voor het zondigen) en de bundel invallend zonlicht (symbool voor de hoop of het ware geloof) Mielkes hypothese lijken te ondersteunen, is het mij onduidelijk of Bruegel dit programma werkelijk voor ogen had toen hij de tekening maakte. Wat is de functie van het stadsgezicht in een dergelijke allegorische lezing? Symboliseert deze de stad Antwerpen of de Antwerpse gemeenschap? Net zoals in het geval van de *Twee aapjes* is het raadzaam om de interpretaties niet te ver door te drijven gezien deze louter hypothetisch zijn. Mijns inziens kan het blad evengoed geïnterpreteerd worden als een compilatie van observaties naar de werkelijkheid. De algemene detaillering en compositorische samenhang in het blad wijzen er alleszins op dat het dienst deed als voorbereidende tekening die Bruegel nadien herwerkte (of wou herwerken) in een compositie op groter formaat of in een ander medium.

⁴³⁴ De Tolnay 1955, cat. nr. 1; Münz 1961, p. 50; Bakker 2004, p. 205.

⁴³⁵ Mielke 1996, p. 61.

3.6. Voorstellingen van Jeruzalem: *De kruisdraging*

De kruisdraging in Wenen (1564) is Bruegels tweede grootste schilderij en het is zeker een van zijn meest ambitieuze werken (fig. 57).⁴³⁶ Het werd mogelijk vervaardigd in opdracht van Nicolaes Jonghelinck; we weten in elk geval dat het zich in zijn collectie bevond.⁴³⁷ Uit verschillende schriftelijke bronnen blijkt dat Bruegel verscheidene versies van het onderwerp maakte maar enkel het Weense exemplaar bleef bewaard.⁴³⁸ *De kruisdraging* is een complexe compositie met meer dan honderdvijftig figuren in een groots opgezet panoramisch landschap. Bruegel situeerde de centrale gebeurtenis letterlijk in het centrum van het paneel,⁴³⁹ schijnbaar verhoudt tussen verschillende scènes die gerelateerd zijn aan het moment van de kruisdraging. De verschillende groepjes en scènes zijn gestructureerd volgens een krachtige, zwaaiende beweging die van links naar rechts gaat richting Golgotha waar donkere wolken samenpakken. Dit type compositie waarbij Bruegel een veelheid van schijnbaar willekeurig gerangschikte scènes en figurengroepen situeert in een panoramisch landschap met hoog gezichtspunt sluit aan bij de groep encyclopedische werken van 1559-1560.⁴⁴⁰ Een gelijkaardige compositorische opbouw zien we in de reeks van *De Deugden*, eveneens ontstaan in 1559-1560. Bruegel ontwikkelde de beeldformule in deze periode en experimenteerde er ook in de daaropvolgende jaren mee. De nevenschikking van verscheidene scènes in het verhaal van de Passie is nauw verwant aan de traditie van de *Simultanbilder* waarbij men scènes die zowel chronologisch als geografisch van elkaar verwijderd zijn gelijktijdig voorstelt in één picturale ruimte. Bekende voorbeelden zijn Hans Memlings *Panorama met de Passie* in Turijn (1470-1471, fig. 59) en het *Panorama met de*

⁴³⁶ Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv. nr. 1025. Tot voor de ontdekking van de *Sint-Maartenswijn* in 2011 was het paneel het grootst gekende werk van Bruegel. Voor de *Sint-Maartenswijn*, zie: hoofdstuk 5, p. 244-253.

⁴³⁷ Zie bijvoorbeeld Marijnissen 1988, p. 233; Gibson 1995, p. 123, Sellink 2007, p. 192.

⁴³⁸ Van Mander 1604, fol. 233v, 18: "oock twee stucken Cruys-dragingen, seer natuerlijk om sien, met altijd eenige drollen daer onder." Bruegel schilderde dus ten minste twee *Kruisdragingen*. Andere vermeldingen vinden we in de inventaris van aartshertog Ernst en daarnaast wordt een versie vermeld in Amsterdam in 1627 en beweerde Peeter Stevens een versie gezien te hebben in Brussel. Een van deze versies vermeld in de bronnen is 1559 gedateerd en was deels in grisaille en deels in kleur uitgevoerd. Zie: D. Allart, 'Heeft Pieter Brueghel de Jonge de schilderijen van zijn vader kunnen bestuderen? Methodologische en kritische beschouwingen', in: P. van den Brink, *De Firma Brueghel* (Tent. cat. Bonnefantenmuseum, Maastricht 2001, KMSKB, Brussel 2002), Gent – Amsterdam 2001, p. 46-57, in het bijzonder p. 48-50, doc. 5, 16, 18, 22, p. 53. Een groep schilderijen zou teruggaan op (een van) deze verloren compositie(s), zie: Marlier, Folie 1969, p. 287; *Bruegel: een dynastie van schilders* (Tent. cat. KMSKB, Brussel 1980), Brussel 1980, p. 154, cat. nr. 92; Gibson 1989, p. 69.

⁴³⁹ Christus en het kruis bevinden zich letterlijk in het middelpunt van de compositie en het kruis ligt zowel verticaal als horizontaal in de lijn van de belangrijke diagonalen volgens dewelke het landschap is gestructureerd.

⁴⁴⁰ *De spreekwoorden, Strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De kinderspelen* komen uitgebreid aan bod in hoofdstuk 5 van dit proefschrift.

komst en triomf van Christus (De zeven vreugden van Maria, 1480) te München.⁴⁴¹ In het *Panorama met de Passie* worden de verschillende fasen van het passieverhaal simultaan voorgesteld op verscheidene plaatsen binnen en buiten de stadsmuren van een imaginair Jeruzalem. Memling liet zich voor dit type compositie waarschijnlijk inspireren door gelijkaardige afbeeldingen in laatmiddeleeuwse wereldkronieken en historiebijbels.⁴⁴² Daarnaast zijn er belangrijke overeenkomsten met de opvoeringspraktijken van het contemporaine toneel.⁴⁴³ Ook in de zestiende eeuw zijn er talrijke voorbeelden van simultaanvoorstellingen in de schilderkunst. Werken die nauw aanleunen bij Bruegels *Kruisdraging* vinden we in het oeuvre van Patinir en Bles (cf. infra).⁴⁴⁴ In zijn levensbeschrijving van Bles illustreert Van Mander dat een dergelijke werkwijze kenmerkend is voor diens oeuvre:

“Noch is t’Amsterdam by d’Heer Melchior Mouteron een aerdigh cleen stuxken van een Emaus, daer wonder veel cleen wercksken in comt. Voor aen comt het Casteel Emaus, en de Pilgrims in’t groot: elder sitten sy ter Tafel. Voorts sietmen in Jerusalem Historien van de Passie, als Ecce Homo, en derghelijcke: verder den Calvary bergh, met Crucifix en verrijsnis.”⁴⁴⁵

De simultaanweergave die Bruegel hanteerde in zijn *Kruisdraging* is dus allerm minst een nieuw gegeven en het is slechts een van de elementen die Bruegel ontleende aan de Oudnederlandse beeldtraditie. Hij situeerde het thema in een contemporaine setting; de talrijke figuranten zijn gekleed volgens eigentijdse normen.⁴⁴⁶ Deze ‘actualiseringstendens’ gaat terug tot de vijftiende-eeuwse Oudnederlandse meesters en het is een van de kenmerken van de naturalistische visie die door de gebroeders

⁴⁴¹ Turijn, Galleria Sabauda, inv. nr. 8; München, Alte Pinakothek, inv. nr. WAF668. Zie: C. Aru, E. de Geradon, *Les primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle: la Galerie Sabauda de Turin*, Antwerpen 1952, p. 14-20; N. Schneider, ‘Zur Ikonographie von Memlings *Die Sieben Freuden Mariens*’, *Münchner Jahrbuch* 24:3 (1973), p. 2-32.

⁴⁴² E. Kluckert, ‘Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen’, *Das Münster* 27 (1974), p. 284-295.

⁴⁴³ Voor de overeenkomsten tussen representatiewijzen in de schilderkunst en contemporaine spelopvoeringen, zie: hoofdstuk 5.

⁴⁴⁴ Voor voorbeelden, zie onder andere: A. Kofuku, ‘Herri met de Bles and Some Considerations on Simultaneous Representation in Early Flemish Painting’, in: N.E. Muller et al. (eds.), *Herri met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*, Turnhout 1998, p. 143-151, in het bijzonder p. 144-145.

⁴⁴⁵ Van Mander 1604, fol. 219v, r. 30-35.

⁴⁴⁶ Een uitzondering is de groep treurende heiligen (Johannes, Maria, Maria Magdalena, Maria Salomé en Maria Cleophas) rechts vooraan die Bruegel een archaïsche kledingstijl gaf. Door de opstelling van de groep, de afzonderlijke houdingen en kledij van de heilige Johannes en de Maria’s lijkt het geheel ontleend aan een vijftiende-eeuws altaarstuk en meer bepaald aan Van der Weydens *Kruisafname* in het Prado. De groep is opgevat als een *Andachtsbild*, bedoeld om compassie op te wekken bij de toeschouwer. Hun houding staat in schril contrast met de onverschilligheid van de overige figuren ten opzichte van het lijden van Christus. De contemporaine kledingstijl van de menigte versterkt dit verschil alsook de eigenlijke boodschap van het schilderij: de spirituele blindheid van de massa.

van Eyck en de Meester van Flémalle in het leven werd geroepen.⁴⁴⁷ Zoals vaak voerde Bruegel de actualisering van het bijbels verhaal tot in de kleinste details uit.⁴⁴⁸ De opstelling en betrokkenheid van de menigte doet ook denken aan een openbare terechtstelling zoals die er rond het midden van de zestiende eeuw moet hebben uitgezien. Deze publieke spektakels vonden geregeld plaats in deze periode en ze werden talrijk bijgewoond door mensen van allerlei standing. De executiepalen en galgen in Bruegels schilderij herinneren aan het lugubere karakter van dergelijke bijeenkomsten. Verscheidene auteurs zien in de rode kostuums van de soldaten een rechtstreekse verwijzing naar de huurlingen die werkten voor de Spaanse kroon.⁴⁴⁹ In dit verband kunnen we verwijzen naar de nauwkeurig beschreven terechtstellingen van Marcus van Vaernewijck in *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566-1568*.⁴⁵⁰ De Gentse rederijker en kroniekschrijver heeft het herhaaldelijk over “de roode rocx die men de roode bende hiet” waarbij hij doelt op de Waalse huurlingen die rode uniformen droegen.⁴⁵¹ Hoewel Bruegel mogelijk verwijst naar deze soldaten heeft het rood ook een duidelijke compositorische rol; de schikking en herhaling van rode elementen draagt duidelijk bij tot de vormelijke opbouw en de creatie van ritme in de compositie. De rode uniformen bepalen grotendeels de structuur van de krachtige, zwaaiende beweging die van links onderaan de stad naar Golgotha rechts bovenaan voert.

Naast details in de figurengroepen leiden ook bepaalde landschapselementen tot discussies in de vakliteratuur, zoals de windmolen die Bruegel bovenop de steile rots plaatste.⁴⁵² Uitgaande van de centrale plaats die rots en molen in de compositie innemen, mogen we veronderstellen dat deze voor de contemporaine toeschouwer een duidelijke betekenis hadden. Genaille meent dat de molen inspeelt op een zestiende-eeuws gezegde: “die waeyt met alle winden”⁴⁵³ terwijl Marijnissen

⁴⁴⁷ Zie hiervoor: Martens 1994, p. 256-277, in het bijzonder p. 259-264.

⁴⁴⁸ Voor een interpretatie van de geactualiseerde setting in *De kruisdraging* in relatie tot de contemporaine sociaalhistorische, politieke en religieuze context, zie: J. F. Gregory, *Contemporization as Polemical Device in Pieter Bruegel's Biblical Narratives*, Londen 2005, p. 29-73.

⁴⁴⁹ R. Delevoy, *Bruegel*, Genève 1959, p. 76-77; Marijnissen 1988, p. 223.

⁴⁵⁰ M. van Vaernewijck, *Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566-1568*, ed. F.E.E. Vanderhaeghen, 5 vols., Gent 1872-1881. Zie ook: K. Lamont, *Het wereldbeeld van een zestiende-eeuwse Gentenaar Marcus van Vaernewijck. Een ideeën- en mentaliteitshistorische studie op basis van zijn kroniek 'Van die Beroerlicke Tijden' (Verhandelingen der Koninklijke Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde, 30)* Gent 2005.

⁴⁵¹ De uniformen van de soldaten in Bruegels *Kruisdraging* komen niet helemaal overeen met de beschrijving die van Vaernewijck er van geeft, zie: Van Vaernewijck (ed. Vanderhaeghen) 1872-1881, vol. 5, p. 207, 215, 229. Zie ook: Marijnissen 1988, p. 224. Voor van Vaernewijcks visie op de Spaanse soldaten, zie: L. Claes, *De Spaanse soldaten door de ogen van Marcus van Vaernewijck. Een katholieke visie op de Spaanse soldaten te Gent aan het begin van de Tachtigjarige Oorlog* (onuitgegeven masterscriptie, Universiteit Gent 2012).

⁴⁵² Voor een overzicht, zie: Marijnissen 1988, p. 223-224.

⁴⁵³ R. Genaille, 'La Montée au Calvaire de Bruegel l'Ancien', *JKMSKA* (1979), p. 143-196. Het gezegde is ontleend aan Jan van den Berghe's *Leenhof der gilden* waarvan de eerste publicatie

suggereert dat deze symbool staat voor de menselijke dwaasheid.⁴⁵⁴ Beide auteurs verwijzen daarmee naar de onverschilligheid van de menigte tegenover Christus' lijden; de meeste figuren rondom Jezus vertonen geen interesse in het centrale gebeuren dat uiteindelijk tot Zijn opoffering en de Verlossing van de mensheid zou leiden. Roberts-Jones wijst erop dat de molen niet draait; de wieken staan pal naar de wolken gericht. Hij beschouwt het element als een prototype voor dé windmolen als verwijzing naar een gebedsmolen.⁴⁵⁵ Gibson interpreteert de molen als een symbool voor de eucharistie en hij wordt hierin gevolgd door Sellink.⁴⁵⁶ Omwille van hun functie voor het malen van graan waren molens een traditioneel symbool voor de eucharistie. Het lijkt dan ook logisch dat het motief in deze context een subtiele maar tegelijkertijd ondubbelzinnige verwijzing is naar Christus' opoffering voor de mensheid. In verscheidene *Kruisdragingen* van de tweede generatie Antwerpse landschapsschilders zien we gelijkaardige windmolens (al dan niet op een heuvel of rots) en het is waarschijnlijk dat Bruegel zich door een (of meerder) van deze werken liet inspireren voor de weergave van het motief.

Het stedelijke landschap links achteraan (fig. 58) sluit vanuit typologisch oogpunt nauw aan bij Jeruzalemvoorstellingen in vijftiende- en vooral zestiende-eeuwse *Kruisdragingen*. Links onderaan de steile rots zien we een realistische weergave van gebouwen uit een typisch Brabantse, zestiende-eeuwse stadsrand. De uitgebalanceerde structuur laat vermoeden dat Bruegel zich niet onmiddellijk op *naer het leven*-tekeningen baseerde maar dat een uitgewerkte compositie model stond. De hoeve met duiventoren vertoont opmerkelijke gelijkenissen met een compositie die we onder andere terugvinden in het Errera-schetsboek (ca. 1525-1550)⁴⁵⁷ en in

verscheen in 1564. Van den Berghe was lid van de Antwerpse rederijderskamer *De Violieren* en vervulde er twee maal de functie van factor in de periode tussen 1537 en 1556. In zijn gedicht gebruikt Van den Berghe de molen als metafoor voor mensen die ongelovig en onstandvastig zijn. Zie: C. Kruyskamp (ed.), *Dichten en spelen van Jan van den Berghe*, Den Haag 1950, p. 25, r. 560-572. Zie ook: Gibson 1989, p. 68-69.

⁴⁵⁴ Marijnissen 1988, p. 223-224.

⁴⁵⁵ Ph. Roberts-Jones, F. Roberts-Jones, *Pieter Bruegel*, Londen 2002, p. 44.

⁴⁵⁶ Gibson 1977, p. 128; Gibson 1989, p. 13, 24, 68-69; Sellink 2007, p. 192. In de vijftiende eeuw was de molen vaak een symbolische verwijzing naar de eucharistie, zie: Peirce 1966, p. 111-119. Voor andere interpretaties van het motief, zie: P.C. Sutton et al. (eds.), *Masters of Seventeenth Century Dutch Landscape Painting* (Tent. cat. Rijksmuseum, Amsterdam – Museum of Fine Arts, Boston – Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1987), Boston 1987, cat. nr. 88; McNeil Kettering 2007-2008, p. 67-80.

⁴⁵⁷ *Errera-schetsboek*, p. 112, KMSKB, Brussel, inv. nr. 4630. Zie: B.L. Dunbar, 'Some Observations on the 'Errera Sketchbook' in Brussels', *BKMSKB* 21 (1972), p. 53-82 (met verwijzingen naar vroegere literatuur); F. Anzelewsky et al., *Pieter Bruegel d. Á als Zeichner: Herkunft und Nachfolge* (Tent. cat. Kupferstichkabinett, Berlijn 1975), Berlijn 1975, p. 137; V. Van de Kerckhof et al., *Met passer en penseel. Brussel en het oude hertogdom Brabant in beeld* (Tent. cat. KMSKB, Brussel 2000), Doornik 2000, cat. nr. 36; L. Serck, 'L'album Errera et le recueil d'ésquisses de Berlin dans leurs relations réciproques et leurs rapports avec Henri Bles', in: J. Toussaint (ed.), *Actes du colloque. Autour de Henri Bles*, Namen 2002, p. 95-118.

een bijna identiek paneel en doek uit de omgeving van Herri met de Bles.⁴⁵⁸ De gebalanceerde schikking duidt erop dat de hoevegezichten gebaseerd zijn op een beschikbaar model. Een gelijkaardig rustiek gezicht komt ook voor in enkele *Kruisdragingen* van Herri met de Bles (in de omgeving van),⁴⁵⁹ en daarnaast vinden we hetzelfde motief ook in een *Boerenbruiloft* van Lucas van Valckenborch (1574, privécollectie).⁴⁶⁰ In het tweede derde van de zestiende eeuw was het recyclen van bestaande motieven bij Antwerpse landschapsschilders een wijd verspreide praktijk. Alleenstaande of verzamelde landschaps- en architectuurelementen circuleerden in de vorm van afzonderlijke tekeningen en schetsboeken waarmee kunstenaars hun standaardrepertoire uitbreidden en Bruegel sluit duidelijk nauw aan bij deze traditie.⁴⁶¹ Wat verderop links in de stadsrand zien we een weg met verscheidene figuurtjes die zich richting stadspoort begeven. De toegangspoort maakt deel uit van de massieve omwalling die de stad omsluit. Het stedelijke weefsel bestaat uit een combinatie van fantastische en realistische elementen; naast torens van kerken en seculiere gebouwen bemerken we rechts in het stadsbeeld een ronde toren met twee uitkragingen bekroond met een elipsvormige bol. Bruegels stadsgezicht past in de traditie van Oudnederlandse Jeruzalemvoorstellingen door de combinatie van typisch noordelijke (Zuid-Nederlandse of Brabantse) en meer exotische architecturale elementen (zoals de bolvormige structuur die de tempel van Jeruzalem voorstelt).⁴⁶² Daarbij geldt de tempel vaak als *pars pro toto* voor de heilige stad. Vanuit typologisch oogpunt heb ik geen oudere voorstellingen gevonden waarbij de tempel identiek is aan die in Bruegels *Kruisdraging* en waar hij dus mogelijk inspiratie uitputte. Het ligt voor de hand dat het algemene uitzicht (rond gebouw met uitkragingen en bekroning) in de lijn ligt van het doorsnee type Jeruzalemtempelvoorstelling. De bekroning in het

⁴⁵⁸ Herri met de Bles (omgeving van), *De hoeve*, ca. 1540, KMSKB, Brussel, inv. nr. 4704; Herri met de Bles (omgeving van), *De hoeve*, 1546, huidige locatie ongekend (afkomstig uit de von Kaufmann-collectie), zie: M.J. Friedländer, *Die Sammlung Richard von Kaufmann. Berlin. II. Die niederländischen, französischen und deutschen Gemälde*, Berlijn 1917, cat. nr. 99.

⁴⁵⁹ Destijds te koop bij Kleinberger (Parijs) in 1946, vervolgens bij Seligmann (Parijs). Op het einde van de twintigste eeuw te koop in de Galerie d'Art Saint-Honoré, Parijs. Zie: Gibson 1989, p. 32, 103, noot 139; Tent. cat. Brussel 2000, p. 105, cat. nr. 37. Voor het verband tussen schetsboeken en atelierpraktijken, zie: Bevers 1998, p. 39-50.

⁴⁶⁰ Lucas van Valckenborch, *Landschap met boerenbruiloft in de achtergrond*, 1574, privécollectie, zie: Wied 1990, p. 140, cat. nr. 21.

⁴⁶¹ Zie hiervoor hoofdstuk 2 van dit proefschrift.

⁴⁶² Voor de verschillende typologische afbeeldingen van de Tempel van Jeruzalem, zie: C. Krinsky, 'Representations of the Temple of Jerusalem before 1500', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 133 (1970), p. 1-19; H. Rosenau, *Vision of the Temple: The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity*, Londen 1979; E. Frodl-Kraft, 'Der Tempel von Jerusalem in der "Vermählung Mariae" des Meisters von Flémalle. Archäologische Realien und ideale Bildwirklichkeit', in: S. Mc K. Crosby et al. (eds.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Parijs 1981, p. 292-316; F. Robin, 'Jérusalem dans la peinture franco-flamande (XIIIe-XVe siècles). Abstractions, fantaisies et réalités', in: D. Poiron (ed.), *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville*, Parijs 1986, p. 33-62; Y. Pinson, 'The Iconography of the Temple of Jerusalem in Northern renaissance Art', *Assaph: Studies in Art History* (1996), p. 147-174.

bijzonder leunt wel aan bij afbeeldingen van de tempel zoals we die terugvinden in het oeuvre van Van Eyck, bijvoorbeeld in *de drie Maria's bij het graf* in Rotterdam.⁴⁶³

Het landschap in Bruegels *Kruisdraging* is schatplichtig aan een groep *Kruisdragingen* die ontstonden in het tweede kwart van de zestiende eeuw, een periode waarin het thema erg geliefd was in het Antwerpse schildermilieu. Onder meer de Brunswijk Monogrammist, Herri met de Bles en Pieter Aertsen vervaardigden versies die een onmiddellijke inspiratiebron waren voor Bruegel. Herri met de Bles en zijn atelier maakten verscheidene versies en de bekendste bevindt zich in het Princeton University Art Museum in New Jersey (fig. 60).⁴⁶⁴ De overeenkomsten tussen het paneel en Bruegels *Kruisdraging* zijn treffend. De algemene opbouw van het landschap en de opdeling ervan in twee delen (enerzijds Golgotha en de weg die daar naartoe leidt, anderzijds de stad met prominente stadspoort waar de stoet vertrekt) gescheiden door een rots is gelijkaardig. Hetzelfde geldt voor de slingerende beweging van de stoet richting Golgotha. Daarnaast nam Bruegel bepaalde details letterlijk over en herwerkte deze door ze te verplaatsen of toch net op een andere wijze in te vullen. Voorbeelden zijn de figuur van de kramer die het geheel overschouwt uiterst rechts, de soldaten in de stoet te voet en te paard, de groep rond Jezus' kruis en de treurende heiligen achteraan links van de tweede stadspoort. Hoewel het stadsgezicht in Bles' compositie in de rechterzijde ligt en het een groter aandeel in de compositie inneemt, zien we ook duidelijke overeenkomsten zoals de massieve omwalling, de stadspoort en invalsweg met figuurtjes die naar en weg van de stad gaan en de ronde constructie *intra muros* die de tempel van Jeruzalem voorstelt. In het Princeton-paneel doorsnijdt de massieve stadsmuur de compositie diagonaal van rechts naar links en *intra muros* is het stedelijke weefsel tot in de details uitgewerkt.⁴⁶⁵ De stad is bevolkt met figuurtjes en op het centrale plein zien we een aantal kraampjes. Verspreid zijn verscheidene passages uit de passie weergegeven: rechts Jezus' intocht in Jeruzalem, meer naar links herkennen we de arrestatie en de geseling, het verraad van Judas en de presentatie aan het volk (*Ecce Homo*). Deze opstelling sluit duidelijk aan bij de traditie van de *Simultanbilder*.

⁴⁶³ Jan en Hubert van Eyck, *De drie Maria's bij het graf*, ca. 1425-1435, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. nr. 2439.

⁴⁶⁴ Herri met de Bles, *Kruisdraging*, ca. 1525-1550, The Art Museum, Princeton University, inv. nr. 50-1. Zie: R.A. Koch, 'A Rediscovered Painting "The Road to Calvary" by Herri met de Bles', *Record of the Art Museum. Princeton University* 4 (1955), p. 31-51; N.E. Muller (ed.), *Herri met de Bles. Studies and Exploration of the World Landscape Tradition*, Turnhout 1998, p. 1-72. Hoewel het onderwerp van de *Kruisdraging* in het algemeen zeer populair was in deze periode, werden de meeste exemplaren vervaardigd door Bles en zijn atelier, zie: Silver 2011, p. 26.

⁴⁶⁵ Het Princeton-paneel is de eerste weergave van een stadsmuur op deze wijze in Jeruzalemvoorstellingen in een *Kruisiging* of *Kruisdraging*. Door de prominente weergave wordt de stadsomwalling als het ware 'gemonumentaliseerd' en door het diagonale terugwijken verbindt Bles het middenplan en verte met elkaar.

In Bruegels *Kruisdraging* ontbreken deze details en is de stad gereduceerd tot haar uiterlijke architecturale kenmerken; de stad is een vergezicht van buitenaf.

Een andere kunstenaar die Bruegel inspireerde is de Brunswijk Monogrammist. De meester was werkzaam in de periode 1525-1545 en hij ontleent zijn naam aan een van zijn kernwerken: *De parabel van het grote feestmaal* in Braunschweig.⁴⁶⁶ Omwille van het monogram 'J.v.AMSL' wordt de meester geregeld geassocieerd met Jan van Amstel (geregistreerd als lid van de Antwerpse Sint-Lucasgilde in 1527-1528).⁴⁶⁷ Andere namen die opduiken in de context van de identificatieproblematiek zijn die van Jan Sanders van Hemessen en de Meester van Paulus en Barnabas.⁴⁶⁸ De huidige *status quaestionis* laat niet toe om de Brunswijk Monogrammist met een van deze kunstenaars te identificeren; we geven dan ook voorlopig de voorkeur aan de noodnaam en beperken ons tot de kernwerken van deze anonieme meester.⁴⁶⁹ De Brunswijk Monogrammist wordt in de vakliteratuur vaak geciteerd als een van de belangrijkste bronnen voor Bruegels *Kruisdraging*.⁴⁷⁰ Sleutelwerken zijn *De intocht te Jeruzalem* (Staatsgalerie Stuttgart) en twee versies van *De kruisdraging*, respectievelijk in het Louvre en in de collectie De Boer te Amsterdam (fig. 61).⁴⁷¹ Gibson meent dat Bruegel de Amsterdamse versie mogelijk bij leven zag.⁴⁷² De gelijkenissen tussen de composities en het algemeen opzet van Bruegels

⁴⁶⁶ Herzog Anton Ulrich Museum, inv. nr. 165. Voor een overzicht van de uitgebreide literatuur over de identiteit van de Brunswijk Monogrammist, zie: Friedländer 1967-1976, vol. 12, p. 10, 44-52, 112-113, 136-138, pl. 122-127; vol. 13, p. 18, 23, 26, 58, 114; vol. 14, p. 25. Zie ook: S. Bergmans, 'Le problème du Monogrammist de Brunswick', *BKMSKB* 14 (1965), p. 143-152; D. Kreidl, 'Die religiöse Malerei Pieter Aertsens als Grundlage seiner künstlerischen Entwicklung', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 68 (1972), p. 43-108; M. Ubl, *Studien zum Braunschweiger Monogrammist* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg 2011). De publicatie van Ubls proefschrift is gepland in het najaar van 2014.

⁴⁶⁷ Zie onder andere: R. Genaille, 'Au temps d'Erasmus et de Luther: L'oeuvre de Jan van Amstel, Monogrammist de Brunswick', *JKMSKB* 23-29 (1974-1980), p. 65-89; *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München 1992 - , vol. 3, p. 301-302 (als Jan van Amstel); Falkenburg 1993, p. 21 en verder; Gibson 1977, p. 129.

⁴⁶⁸ Zie bijvoorbeeld: F. Graefe, *Jan Sanders van Hemessen und seine Identification mit dem Braunschweiger Monogrammist*, Leipzig 1909; P. Wescher, 'Jan van Hemessen und Jan van Amstel', *Jahrbuch der Berliner Museen* 12 (1970), p. 34-59.

⁴⁶⁹ In een e-mailcorrespondentie van 21 april 2014 deelde Matthias Ubl mee dat, hoe aantrekkelijk de identificatie van de anonieme meester met Jan van Amstel dan wel mag zijn, we tot op de dag van vandaag geen enkel schilderij uit het oeuvre kunnen toeschrijven aan Van Amstel. Ook over het monogram heeft Ubl zijn twijfels, volgens hem past het niet volledig bij de naam Jan van Amstel.

⁴⁷⁰ Marijnissen 1988, p. 223; Gibson 1977, p. 128; Sellink 2007, p. 192.

⁴⁷¹ *De intocht te Jeruzalem*, 1537, Staatsgalerie Stuttgart, inv. nr. 479; *De kruisdraging*, ca. 1535, Musée du Louvre, Parijs, inv. nr. 773; *De kruisdraging*, Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam, afbeeldingen in: Gibson 1989, fig. 2.31, 2.30, 2.28. Ubl rekent zowel *De intocht te Jeruzalem* als de Parijse *Kruisdraging* tot kernwerken van de BW Monogrammist. De Amsterdamse *Kruisdraging* beschouwt hij als een atelierwerk.

⁴⁷² Gibson 1989, p. 68: "In particular, Bruegel may well have seen the *Calvary* now in the De Boer Collection." Hoewel de gelijkenissen tussen beide panelen treffend zijn, geldt dit ook voor de *Kruisdraging* in het Louvre en *De intocht te Jeruzalem*, vandaar dat het niet geheel duidelijk is waarom Gibson meent dat Bruegel net dit schilderij zag. Gibson staat blijkbaar voor een identificatie van de Brunswijk Monogrammist met Jan van Amstel gezien hij het werk toeschrijft aan deze laatste. Van Amstel was de zwager van Pieter Coecke van Aelst, Bruegels leermeester.

Kruisdraging zijn frappant. Zo zien we in *De kruisdraging* in de collectie De Boer een voorstelling van Jeruzalem met massieve omwalling inclusief solide torens en poort. Het stedelijk landschap bevindt zich uiterst links in een dal. Dit is ook het geval in de Parijse versie. In het midden van de compositie rijst een gekartelde rotspunt op die aan de rechterzijde wordt geflankeerd door een hoger gelegen heuvel die Golgotha voorstelt. Andere gelijkenissen zijn de figuren vooraan in beeld die de scène overschouwen. Bruegel verving deze toeschouwers door de groep treurende heiligen die reeds aanwezig waren in *De kruisdraging* van Bles (Princeton). Net als in Bruegels compositie fungeren in de Parijse *Kruisdraging* verscheidene ranke bomen als *repoussoir*. Ook op het vlak van de figurenschikking zijn de gelijkenissen treffend: de zwerige beweging van de menigte die zich van aan de stadspoort richting Golgotha beweegt, Christus onder het kruis in het midden van de compositie, de samenstelling van de figurengroepen alsook de typering van specifieke figuren leunen nauw aan bij Bruegels *Kruisdraging*.⁴⁷³ Naast Bles en de Brunswijk Monogrammist vond Bruegel ook inspiratie in Pieter Aertsen (Amsterdam, ca. 1508 – 1575, ingeschreven in het Sint-Lucasgilde in 1555) voorstellingen van het thema. In een anonieme kopie naar een verloren *Kruisdraging* van Aertsen (fig. 62)⁴⁷⁴ zien we verscheidene scènes die door Bruegel werden overgenomen zoals het tafereel waarbij Simon van Cyrene wordt gedwongen om Jezus te helpen en zijn vrouw hem tracht weg te trekken van de soldaten.⁴⁷⁵ Ook het contrast in het luchtruim tussen de linker- en rechterhelft waarbij Golgotha overtrokken is door donkere wolken is gelijkaardig, een sombere voorbode voor Jezus' terechtstelling.⁴⁷⁶ Naast Bles, de Brunswijk Monogrammist en Aertsen ontleende Bruegel ook enkele details aan Joachim Beuckelaer, zoals de plaatsing van de heiligen vooraan in de compositie.⁴⁷⁷ Zijn beïnvloeding door Aertsen en Beuckelaer bleef voornamelijk beperkt tot

⁴⁷³ Dit geldt ook voor *De intocht te Jeruzalem* en *De kruisdraging* in de collectie van De Boer. Voor een antithetische iconografische interpretatie van de afzonderlijke motieven in het werk van de BW Monogrammist (door Falkenburg aangeduid als Jan van Amstel), zie: R. Falkenburg, 'Pieter Bruegels "Kruisdraging": een proeve van close-reading', *Oud Holland* 107 (1993), p. 17-33. De auteur baseert deze lezing op de levenspelgrimage-allegorie in Patinirs werk. Dit antithetisch model wordt voortgezet in het werk van de BW Monogrammist en Bles. Ook Bruegels *Kruisdraging* is deels geworteld in de antithetische iconografie van de landschapstraditie maar gezien Falkenburgs analyse vooral betrekking heeft op figuren en verhalende details (en niet op het landschap), wordt er hier niet verder op ingegaan.

⁴⁷⁴ Anoniem, naar Pieter Aertsen, *De kruisdraging*, KMSK, Antwerpen, inv. nr. 862. Het origineel bevond zich eertijds in Berlijn en ontstond ca. 1552, zie: Silver 2011, p. 29-30.

⁴⁷⁵ Voor de overige scènes die Bruegel ontleende aan Aertsen, zie: *Ibidem*. Zie ook: K. Moxey, 'Reflections on Some Unusual Subjects in the Work of Pieter Aertsen', *Jahrbuch der Berliner Museen* 18 (1976), p. 57-83; Genaille 1979; R. Genaille, 'Pieter Aertsen, précurseur de l'art rubénien', *JKMSKA* (1977), p. 33, nr. 15, p. 34, nr. 16.

⁴⁷⁶ Kopie naar Pieter Aertsen, *De kruisdraging*, 16^{de} eeuw (niet gespecificeerd in de catalogus), KMSK, Antwerpen, inv. nr. 862.

⁴⁷⁷ Silver 2011, p. 31.

verhalende details. Wat betreft het landschap was Bruegel minder schatplichtig aan Aertsen, het is vooral figurenwerk dat hij letterlijk overneemt.

Bruegels *Kruisdraging* sluit dus nauw aan bij de beeldtraditie van de Antwerpse landschapsschilders van de eerste helft van de zestiende eeuw door de combinatie van verschillende populaire beeldformules. De algemene lay-out van de compositie baseerde Bruegel op het werk van Bles en de Brunswijk Monogrammist. Voor de vormgeving van de figurengroepen vond hij daarnaast ook inspiratie bij Bosch, Van der Weyden, Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer.⁴⁷⁸ Het thema van *De kruisdraging* was erg populair gedurende de eerste helft van de zestiende eeuw en de voorstelling kent dan ook een lange beeldtraditie. Een verloren versie van Jan van Eyck wordt vaak genoemd als een van de bekendste composities waarvan de invloed doorwerkte tot diep in de zestiende eeuw. Ook Bruegels versie is er tot op zekere hoogte schatplichtig aan. Het eyckiaanse prototype is vandaag enkel gekend aan de hand van kopieën; verscheidene auteurs beschouwen de versie in Boedapest als diegene die het dichtste bij het origineel aanleunt (fig. 63).⁴⁷⁹ De algemene opbouw van het landschap en de figuren is nagenoeg dezelfde al zij het in spiegelbeeld: uiterst rechts een gedetailleerde en imaginaire voorstelling van Jeruzalem met centraal de tempel van Jeruzalem. Het gedeelte *intra muros* wordt omsloten door een massieve stadsmuur met stadspoort waarvoor zich figuurtjes bevinden. De groep beweegt zich van de stadspoort richting Golgotha waar de twee kruisen worden opgericht. Centraal in de stoet zien we Christus gebogen onder het kruis en voor hem de twee geketende boeven. Links vooraan een rotsformatie waarvoor twee figuurtjes staan die het voorbij trekken van de stoet aanschouwen. Links van de stad, achteraan de horizon zien we drie windmolens. Alle kernelementen die de compositie en het landschap van de zestiende-eeuwse kruisdragingen bepalen, zijn dus reeds aanwezig. We weten niet of Bruegel een van

⁴⁷⁸ Voor de invloed van Bosch, Aertsen en Beuckelaer op Bruegels compositie, zie: Gibson 1989, p. 68; Silver 2011, p. 20-31.

⁴⁷⁹ Anoniem, naar Jan van Eyck, *De kruisdraging*, ca. 1505-1515, Szépművészeti Múzeum, Boedapest, inv. nr. 2531. Zie: F. Winkler, 'Die Wiener Kreuztragung', *NKJ* 9 (1958), p. 83-108; H. Belting, D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms 1983, p. 116-128; S. Urbach, 'A Sixteenth Century Copy of the Lost Eyckian Way to Calvary', *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* 32 (2006-2008), p. 177-188. Een tekening met de *Kruisdraging* (zonder het omringende landschap) uit de omgeving van Dirk Bouts werd vroeger sporadisch aan Bruegel toegeschreven. Het gaat om een kopie naar het eyckiaanse prototype die ca. 1460-1470 ontstond (Albertina, Wenen, inv. nr. 3025). De compositie van de figuren is tevens nauw verwant aan een *Kruisdraging* van Martin Schongauer, zie: F. Koreny, *Early Netherlandish Drawings from Jan van Eyck to Hiëronymus Bosch* (Tent. cat. Antwerpen 2002), Antwerpen 2002, p. 15, 16, 56-60, cat. nr. 10 (toegeschreven aan een volger van Bouts naar een volger van Van Eyck); Sellink 2007, cat. nr. X14. Voor de prent van Schongauer, zie: H. Krohm, J. Nicolaisen, *Martin Schongauer Druckgraphik* (Tent. cat. Kupferstichkabinett, Berlijn 1991), Berlijn 1991, p. 91-93, cat. nr. 9. In Schongauers gravure zien we overigens enkele elementen die later ook in Bruegels *Kruisdraging* aanwezig zijn, bijvoorbeeld de dreigende wolken boven Golgotha in contrast tot de klare lucht in de andere zijde van de voorstelling. Voor een vergelijking, zie: Silver 2011, p. 26.

de eyckiaanse versies zag of we de gelijkenissen louter kunnen verklaren aan de hand van de schatplichtigheid van Bles en de Brunswijk Monogrammist aan dit prototype. Feit is wel dat ondanks de algemene compositorische gelijkenissen tussen deze verschillende groepen *Kruisdragingen*, zowel Bles, de Brunswijk Monogrammist als Bruegel elk een eigen, originele versie vervaardigde waarbij telkens een aantal details of compositorische elementen werden aangepast aan de persoonlijke voorkeur. Desondanks delen deze zestiende-eeuwse versies een duidelijke gemeenschappelijke grond waarvan de vroegste voorbeelden teruggaan op het eyckiaanse prototype.

Omwille van Bruegels keuze voor bepaalde compositorische en inhoudelijke elementen sluit *De kruisdraging* naadloos aan bij de Oudnederlandse traditie van voorstellingen van dit thema. Dit geldt ook voor de uitbeelding van Jeruzalem in de achtergrond. In vergelijking met de voorgenoemde *Kruisdragingen* die als Bruegels voorbeeld dienden, neemt het stadsgezicht evenwel een relatief klein aandeel in de compositie in. Door de combinatie en alteratie van verschillende beeldformules en de integratie van nieuwe elementen werd Bruegels *Kruisdraging* een van zijn meest ambitieuze werken. Hij introduceerde tegelijkertijd een nieuwe variant die de Oudnederlandse canon van voorstellingen van *De Kruisdraging* vervulde. Net zoals de encyclopedische werken van 1559-1560 is het geheel in feite opgevat als een contemporain *theatrum mundi*; een menselijke staalkaart waarbij in dit geval vooral de onverschilligheid en dwaasheid van de menselijke menagerie opvallen. De gedragingen en misdragingen van de menigte staan in schril contrast met het lijden van Christus tijdens Zijn laatste gang naar Golgotha. Daarnaast bevat het tafereel ook enkele humoristische en speelse motieven, net zoals in de encyclopedische werken van 1559-1560.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Humoristische details zien we bijvoorbeeld in de groep jongens die, links op de achtergrond, over waterplassen springen of de man aan de andere zijde op de achtergrond die de baret van zijn kind heeft afgenomen en in de lucht houdt. Ook de fysionomie van bepaalde figuren is op zijn minst gezegd karikaturaal en bij momenten burlesk en lachwekkend. Zie: K. Demus in: A. Balis et al., *Flandria extra muros. Vlaamse schilderkunst in het Kunsthistorisches Museum te Wenen*, Antwerpen 1987, p. 80; Genaille 1979, p. 179.

Hoofdstuk 4 Uitbeeldingen van stad en architectuur in het kielzog van Bruegels Italiëreis: vroege landschappen en *vedute*⁴⁸¹

4.1 Inleiding

Dit hoofdstuk is het resultaat van een grondige analyse en contextualisering van Bruegels uitbeeldingen van stad en architectuur in verband met zijn Italiëreis. Deze representaties zijn essentieel omwille van verschillende redenen. Bruegel ondernam de reis in 1552-1554/55, in de beginperiode van zijn carrière. De groep omvat enkele van de kunstenaars vroegst gekende tekeningen die we beschouwen als de eerste manifestaties van Bruegels zelfstandig kunstenaarschap. Een aantal van deze landschapstekeningen bevat ook de vroegst gekende voorstellingen van stad en architectuur. Ze verschaffen ons een uniek inzicht in de initiële conceptie- en uitvoeringswijze van het onderwerp. Daarnaast dragen ze de kiem van kenmerken in zich die een constante blijken doorheen Bruegels oeuvre en die we dus als karakteristieke eigenschappen beschouwen. De landschappen die aan bod komen, getuigen ook van de wezenlijke invloed van de reis op de kunstenaar. De Italiëreis was bepalend voor zijn vorming als landschapskunstenaar en bovendien bleven het landschap en de architectuur die Bruegel zag tijdens de reis gedurende zijn hele carrière een inspiratiebron waar hij geregeld uit putte. Verscheidene werken die in verband staan met de reis ontstonden pas jaren na zijn terugkeer in Antwerpen. De rijke beeldtraditie die zich ontwikkelde in het kielzog van de zestiende-eeuwse Italiëreizen verschaft ons de bijzondere mogelijkheid om Bruegels uitbeeldingen in een kunsthistorisch perspectief te plaatsen zodat de specificiteit van zijn stads- en architectuurrepresentaties zich duidelijk aftekent. Daarnaast getuigen de werken van zijn directe indrukken en vormen zij dus een mogelijke bron om de gevolgde reisweg nauwkeuriger te definiëren. Zoals zal blijken, staat een grondige analyse van deze representaties een herziening toe van de algemeen aanvaarde route.

Verschillende aspecten komen aan bod. Allereerst gaan we dieper in op de traditie en aard van de Italiëreizen en de daaraan gekoppelde beeldproductie. Deze contextualisering verschaft ons een referentiekader dat essentieel is om de specifieke aard van Bruegels landschappen te vatten. Het comparatieve iconografisch materiaal werd logischerwijze gekozen in functie van de geselecteerde landschappen. Daarnaast schenken we ook grondige aandacht aan de methodologische aspecten die eigen zijn aan dergelijke representaties waarbij

⁴⁸¹ Een bondige samenvatting van dit hoofdstuk verschijnt binnenkort in artikelvorm, zie: K. Lichtert, 'New Perspectives on Pieter Bruegel the Elder's Journey to Italy (1552-1554/55)', *Oud Holland* 128:1 (2015).

begrippen zoals *naar het leven, uit den geest en in situ* alsook de oorspronkelijke intenties van de kunstenaar centraal staan. Het spreekt voor zich dat ook deze methodologische 'ontrafeling' essentieel is om tot een grondig en adequaat begrip te komen van Bruegels werk. De eigenlijke stadsrepresentaties worden behandeld in clusters die zowel chronologisch als geografisch zijn opgedeeld.

4.2 De traditie van Italiëreizen in de Nederlanden:

I Fiamminghi en de reis naar het Zuiden

Bruegels Italiëreis vond plaats in een periode waarin deze reizen geleidelijk aan populariteit wonnen.⁴⁸² Rond het midden van de zestiende eeuw maakte elke zichzelf respecterende kunstenaar die de mogelijkheid daartoe had een Italiëreis. De redenen om een dergelijke reis te ondernemen, waren verschillend. In zijn *Beschrijvinge der Nederlanden* schreef Guicciardini hierover het volgende:

“Nagenoeg al deze schilders hebben een Italiëreis gemaakt. Het doel van deze reis is niet altijd eender: de ene gaat naar Italië om er zich in de kunst te vervolmaken, de andere om overblijfselen van de Oudheid te gaan bezichtigen en om beroemde kunstenaars te ontmoeten; weer anderen gaan slechts op avontuur uit of proberen in Italië bekendheid te verwerven. Maar hoe uiteenlopend hun motiveringen ook mogen zijn, bijna al deze kunstenaars keren naar hun vaderland terug als het vooropgezette doel is bereikt; en in de meeste gevallen betekende de Italiëreis voor hen zowel letterlijk als figuurlijk een verrijking.”⁴⁸³

Het merendeel van de kunstenaars uit onze contreien reisde naar Italië om in contact te komen met de Italiaanse kunst en om de overblijfselen van de antieke Oudheid ter plaatse te bestuderen. Ze worden vaak 'romanisten' genoemd. De term gaat terug op Dominicus Lampsonius' beschrijving van Jan van Scorel⁴⁸⁴ en werd vanaf de negentiende eeuw terug gebruikt als verzamelnaam voor Oudnederlandse schilders die tijdens de zestiende eeuw naar Rome trokken en daar beïnvloed werden door de

⁴⁸² A. Brill, *Le voyage d'Italie. Histoire d'une grande tradition culturelle du XVIe au XIX siècle* (vertaald uit het Italiaans door S. Valici-Bosio) Parijs 1989; A. Maczak, *Travel in Early Modern Europe* (vertaald door U. Philips), Cambridge 1995.

⁴⁸³ Guicciardini 1567, p. 136, citaat overgenomen uit: L. Guicciardini, *De idyllische Nederlanden. Antwerpen en de Nederlanden in de 16de eeuw* (vertaald door M. Jacquain), Antwerpen - Amsterdam 1987, p. 57.

⁴⁸⁴ D. Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germanicae inferioris effigies*, Antwerpen 1972, p. 41.

Italiaanse meesters.⁴⁸⁵ In Italië werden zij *Fiamminghi* genoemd.⁴⁸⁶ Bekende voorbeelden zijn onder meer Jan Gossart, Bernard van Orley, Pieter Coecke van Aelst, Michiel Coxcie, Jan van Scorel, Lambert Lombard, Maarten van Heemskerck en Frans Floris. Naast een kennismaking met de eigentijdse Italiaanse meesters trokken deze kunstenaars dus ook naar Italië om er de antieke Oudheid te herontdekken.⁴⁸⁷

Deze herontdekking werd aangewakkerd door het ontluikende humanisme. Een van de kenmerken van het humanistische gedachtegoed was de toenemende belangstelling in alle facetten van de zich omringende wereld die zich onder meer uitte in een groeiende interesse voor het reizen. Deze algemene nieuwsgierigheid manifesteerde zich ook in de ontwikkeling van de geografische wetenschap en de bloei van chorografische en cartografische documenten. De Italiëreizen moeten dan ook deels in dit opzicht gezien worden. Het is naar aanleiding van deze reizen dat de eerste echte *vedute* ontstonden. Kunstenaars vervaardigden talrijke schetsen van de restanten van antieke beeldhouwwerken en monumenten maar ook de contemporaine stad en haar verscheidene architecturale facetten werden vastgelegd. De schetsen van overblijfselen van antieke sites en Italiaanse steden waren de eerste echte stadsgezichten in de zuivere betekenis van het woord.⁴⁸⁸

Jan Gossart (ca. 1478-1532) was een van de eerste kunstenaars uit de Lage Landen die een Italiëreis ondernam om ter plaatse de resten van de Oudheid te bestuderen.⁴⁸⁹ In de levensbeschrijving van de kunstenaar zegt Karel Van Mander:

*“Hy heeft Italien en andere Landen besocht, en is wel een van de eerste, die uyt Italien in Vlaender bracht de rechte wijze van te ordineren, en te maken Historien vol naeckte beelden, en alderley Poeterijen, t’ welck voor zijnen tijt in onse Landen so niet in gebruyck en was.”*⁴⁹⁰

⁴⁸⁵ Zie onder andere: G.J. Hoogewerff, *Nederlandsche schilders in Italië in de XVIe eeuw. De geschiedenis van het romanisme*, Utrecht 1912; M.J. Friedländer, *Die Niederländischen Romanisten*, Leipzig 1922; N. Dacos, ‘Les peintres romanistes: Histoire du terme, perspectives de recherche exemple de Lambert van Noort’, *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome* 50 (1980), p. 161-186; J. Turner, *The Dictionary of Art*, 34 vols., Londen – New York 1996, vol. 26, p. 728.

⁴⁸⁶ De term omvat niet enkel kunstenaars uit de Nederlanden maar ook kunstenaars afkomstig uit het westelijke deel van het huidige Duitsland.

⁴⁸⁷ K. Jonckheere, ‘Michiel Coxcie and the Reception of Classical Antiquity in the Low Countries’, in: K. Jonckheere (ed.), *Michiel Coxcie (1499-1592) and the Giants of His Age* (Tent. cat. Museum M, Leuven 2013), Turnhout 2013, p. 64-97.

⁴⁸⁸ Uiteraard bestonden er al ‘zuivere’ stadsgezichten voor het ontstaan van dergelijke *vedute*, namelijk diegenen die we tot het cartografische genre kunnen rekenen.

⁴⁸⁹ Jan Gossart was echter niet de eerste die een dergelijke reis ondernam. Onder meer Rogier van der Weyden maakte een Romereis in het heilige jaar 1450. Gossart was wel de eerste kunstenaar uit de Lage Landen die in het kielzog van het humanistische gedachtegoed kennis maakte de restanten van de Oudheid.

⁴⁹⁰ Van Mander, *Schilder-boeck*, Haarlem 1604, fol. 225v.

Gossart ondernam de reis eind 1508, begin 1509 en hij bevond zich in het gevolg van Filips van Bourgondië die in opdracht van Margaretha van Oostenrijk een diplomatieke missie ondernam.⁴⁹¹ Na zijn terugkomst werd Gossart een van de belangrijkste voortrekkers van de nieuwe, door de Italiaanse Renaissance geïnspireerde stijl. Daarnaast was hij de eerste kunstenaar uit onze contreien die tekeningen vervaardigde naar restanten van de antieke Oudheid. Deze oefenden ook een aanzienlijke invloed uit op de Oudnederlandse schilderkunst. Zoals Van Manders citaat bevestigt, was Gossart een pionier op dit vlak. Ook Jan van Scorel (1495-1562) vervulde in dit opzicht een voortrekkersrol. Over hem schrijft Van Mander het volgende:

*“T’ is kenlijck, dat voormael t’ hoeft der stede(n), het alder schoonste Room, bloeyende in voorspoet, en volck-rijck wesende, placht in ghelijck ghetal van Menschen t’ overvloeyen, en verciert te wesen van constighe uytnemende beelden, oft om beter segghen Marmoren, en Coperen, die door hooge vernufftheyt natuerlijck in uytghekosen alder schoonste Menschen lichamen, en Dieren lijven ware verandert. Ooc... heeft men ghevonden, en uyt haren greysigen schoot voort ghehaelt eenige der verhaelde schoon ghestaltighe Marmoren, en Coperen, welcke uyt den donckeren comende vor den dagh, hebben onse Schilder-const een groot light ghegheven, en den Oeffenaers van deser den oogen gheopent, om ’t onderscheyden, wat leelijck, en schoon, en ’t alderschoonste in ’t leven oft in der natueren was.”*⁴⁹²

Van Scorel was een van de eerste romanisten en hij werd door latere generaties beschouwd als de grondlegger van de nieuwe renaissancistische stijl in onze contreien.⁴⁹³ Hij was wellicht de eerste schilder die de reis met eigen middelen ondernam (in tegenstelling tot Gossart) en hij toonde de volgende generaties de weg naar Italië. De kunstenaar kwam na verscheidene tussenstops (onder meer in Duitsland en Venetië) en na een omleiding langs het heilige land toe in Rome in 1522.⁴⁹⁴ Van Manders passage over Rome en de opgravingen van antieke restanten is in dit opzicht treffend. Zijn citaten over de Italiëreizen zijn bovendien een

⁴⁹¹ J. Sterk, *Philips van Bourgondië (1465-1524). Bisschop van Utrecht als protagonist van de Renaissance. Zijn leven en maecenaat*, Zutphen 1980, p. 19-22; S. Schrader, 'Drawing for Diplomacy: Gossart's Sojourn in Rome', in: M.W. Ainsworth (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works* (Tent. cat. The Metropolitan Museum of Art, New York 2010), New Haven - Londen 2010, p. 45-55.

⁴⁹² Van Mander 1604, fol. 234r.

⁴⁹³ Voor Van Scorel zie: M. Faries, *Jan van Scorel, his Style and his Historical Context* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Bryn Mawr, Philadelphia 1972); Friedländer 1967-1976 vol. 12: *Jan van Scorel and Pieter Coecke van Aelst*, Brussel - Leiden 1975; J.A.L. De Meyere, *Jan van Scorel, 1495-1562, schilder voor prinsen en prelaten*, Utrecht 1981. Specifiek over zijn Italiëreis, zie: N. Dacos, *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Brussel 2004, p. 43-65.

⁴⁹⁴ Dacos 2004, p. 50.

belangrijke bron waaruit we de omstandigheden en beweegredenen van de reizende *Fiamminghi* kunnen opmaken. Van Mander trok overigens zelf naar Italië tussen 1573 en 1576.⁴⁹⁵ Maarten van Heemskerck (1498 - 1574) vertrok in 1532 naar Rome, gestimuleerd door het voorbeeld van Van Scorel, in wiens Haarlems atelier hij enkele jaren had gewerkt.⁴⁹⁶ Heemskerck was bijzonder productief; hij bracht een groot aantal schilderijen en prenten tot stand en maakte honderden prentontwerpen voor andere artiesten.⁴⁹⁷ Vaak getuigen deze werken van indrukken tijdens zijn Italiëreis en meer bepaald van zijn fascinatie voor de antieke cultuur.⁴⁹⁸ Een opmerkelijk voorbeeld is een reeks schetsen die zich vandaag de dag in Berlijn bevindt.⁴⁹⁹ Het schetsboek is het eerste in zijn soort en het is een zeldzaam voorbeeld van de ontluikende interesse voor de klassieke Oudheid. Het is ook van uitzonderlijk belang vanwege de invloed die het uitoefende op de beeldtaal van andere kunstenaars. Talrijke artiesten deden beroep op de schetsen wanneer zij gezichten van antieke monumenten in hun werk integreerden.⁵⁰⁰ Daarnaast vervaardigde Heemskerck talrijke *vedute*. Het betreft niet enkel afzonderlijke architecturale elementen of gehelen zoals we die bijvoorbeeld terugvinden in zijn bekende *Zelfportret voor het Colosseum* (1553).⁵⁰¹ De vele schetsen van klassieke architectuur, ruïnes en antieke beelden werden na zijn terugkeer in Haarlem gebruikt voor schilderijen en prenten met fantasierijke landschappen. Daarnaast produceerde hij ook stadsgezichten geïnspireerd op de studies die hij tijdens zijn Italiëreis vervaardigde. Illustratief zijn het *Landschap met de barmhartige Samaritaan* en het

⁴⁹⁵ H. Noë, *Carel van Mander en Italië*, 's Gravenhage 1954; M. Leesberg, 'Karel van Mander as a painter', *Simiolus* 22 (1993-1994), p. 15-20.

⁴⁹⁶ M. Faries, 'Maarten van Heemskerck and Jan van Scorel's Haarlem workshop', in: A. Wallert, E. Hermens, M. Peek, *Historical Painting Techniques, Materials and Study Practice*, Los Angeles 1995, p. 135-139.

⁴⁹⁷ Voor een overzicht van Heemskercks artistieke productie, zie: R. Grosshans, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlijn 1980; J.C. Harrison, *The Paintings of Maarten van Heemskerck. A Catalogue Raisonné*, 2 vols., Ann Arbor 1988; I.M. Veldman, G. Luijten (eds.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700: Maarten van Heemskerck*, 2 vols., Oudekerk aan den IJssel 1993-1994.

⁴⁹⁸ Voor een bondige samenvatting van de invloed van de Italiëreis op de kunstenaars oeuvre, zie: I.M. Veldman, 'Maarten van Heemskerck en Italië', *NKJ* (1993), p. 125-141.

⁴⁹⁹ Berlijn, Kupferstichkabinett, inv. nr. 79 D2. Zie: C. Hülsen, H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher Marten von Heemskerck*, 2 vols., Berlijn 1913-16 (facsimile ed. Soest 1975). Hülsen en Egger ondernamen als eersten de omvangrijke taak om de schetsen samen te brengen en van de nodige duiding te voorzien. Hierbij moet wel vermeld worden dat verscheidene schetsbladen niet aan Heemskerck kunnen worden toegeschreven. Zie: I.M. Veldman, 'Book review, C. Hülsen, H. Egger, 'Die römischen Skizzenbücher Marten von Heemskerck', 2 vols., Berlijn 1913-16 (1975)', *Simiolus* 9 (1977), p. 166-167; *Idem*, 'Heemskercks Romeinse tekeningen en "Anonymus B"', *NKJ* 38 (1987), p. 369-382.

⁵⁰⁰ Zo citeerde bijvoorbeeld Pieter Jansz. Saenredam (1597-1665) ongeveer een eeuw later nog verscheidene van Heemskercks *vedute* in zijn werk, zie: *Catalogue raisonné van de werken van Pieter Jansz. Saenredam*. Utrecht Centraal Museum 1961, cat. nrs. 111-114.

⁵⁰¹ Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. nr. 103. Het werk was recent nog te zien in het Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam ter gelegenheid van de tentoonstelling *Maarten van Heemskerck – het oude Rome*.

*Landschap met de ontvoering van Helena.*⁵⁰² Heemskercks architectuur- en stadsrepresentaties zijn van verschillende aard. Ondanks het waarheidsgetrouwe karakter van zijn architectuurschetsen zijn vele werken zoals voorgenoemde landschappen een combinatie van observaties naar het leven en gefantaseerde elementen wat het geheel tot een zorgvuldig samengestelde en fantasievolle compositie maakt. Heemskerck had een uitgesproken voorliefde voor landschappen met antieke bouwvallen en zijn *vedute* zijn vaak geromantiseerd. Hij bereikt dit effect onder meer door het vervallen karakter van de voorgestelde monumenten te accentueren waardoor de functie van de gebouwen als restanten uit een periode van lang vergane glorie en grandeur extra wordt benadrukt. Ook de specifieke setting waarin de architectuurensembles zijn weergegeven versterkt dit effect (cf. infra).⁵⁰³

Kunstenaars die niet naar Italië reisden, kwamen in contact met de Italiaanse erfenis en de eigentijdse kunst door middel van representaties die op grote schaal werden verspreid. De bloei van de prentkunst was een onontbeerlijke schakel in deze proliferatie. In het zestiende-eeuwse Antwerpen waren talrijke prenten ter beschikking met afbeeldingen van antieke monumenten, ruïnes en sculpturen. Deze reproducties beantwoordden aan de heersende interesse voor bekende plaatsen en monumenten. Anderzijds wakkerden ze de belangstelling nog meer aan. Bruegels uitgever Hieronymus Cock speelde een belangrijke rol in dit verhaal. Men vermoedt dat hij in de periode 1546-1548 te Rome verbleef.⁵⁰⁴ Bij zijn terugkeer te Antwerpen richtte Cock zijn uitgeverij *Aux quatre vents* op. Hij publiceerde ook talrijke prenten naar het ontwerp van Italiaanse renaissancekunstenaars en zijn uitgeverij vervulde een essentiële rol bij het verspreiden van de renaissancistische vormtaal in de Nederlanden. Cock speelde handig in op de populariteit van Italiaanse sites met oudheidkundige restanten. Zijn bekendste prentenreeks met uitbeeldingen van antieke monumenten is *Praecipua Aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta vivis prospectibus ad veri imitationem designata*, die uit 25 platen bestaat en werd gepubliceerd in mei 1551 (fig. 64).⁵⁰⁵ Tien prenten van de reeks tonen

⁵⁰² Haarlem, Frans Halsmuseum, inv. nr. OS I-142, afbeelding in: Veldman 1993, fig. 6; Baltimore, The Walters Art Gallery, inv. nr. 37656, afb. in: Tent. cat. Brussel 1995, p. 216-217.

⁵⁰³ Heemskercks architectuurvoorstellingen zijn soms ingebed in een heuvelachtig landschap dat een bucolische sfeer oproept. Dit romantiserende aspect wordt nog versterkt door de integratie van een doorkijkje waardoor men zicht heeft op een ander gedeelte van de ruïne of het architectuurensemble. Zie bijvoorbeeld zijn derde versie van het *Gezicht op het Colosseum*, ca. 1550, Washington, National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, inv. nr. 1994.80.5. Ook in zijn *Zelfportret voor het Colosseum* is sprake van dit romantiserende aspect. Heemskerck geeft het monument in een meer vervallen staat weer dan hoe het er toen uitzag.

⁵⁰⁴ Cocks verblijf in de Eeuwige Stad is niet gedocumenteerd maar argumenten voor een verblijf zijn de tekeningen en etsen met Romeinse ruïnes alsook het feit dat zijn uitgeversactiviteiten het voorbeeld lijken te volgen van Antonio Salamanca en Antonio Lafrery, prentuitgevers te Rome. Zie: Th.A. Riggs, *Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher in Antwerp in the Sign of the Four Winds*, New York - Londen 1977, p. 155-179.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 256-266, cat. nrs. 1-25; Van Grieken et al. 2013, cat. nr. 9.

gezichten op het Colosseum, vier ervan gezichten op de Palatijn en de overige zijn gewijd aan andere Romeinse ruïnes zoals de thermen van Caracalla en Diocletianus. De prenten zijn vermoedelijk gebaseerd op eigenhandig materiaal dat Cock meebracht na zijn terugkeer uit Rome.⁵⁰⁶ Zoals de titel aangeeft, wenste de uitgever een overzicht te bieden van de belangrijkste Romeinse ruïnes en werden deze naar 'ware gelijkenis' weergegeven. Dit is echter niet steeds het geval omdat verscheidene prenten een mengeling van realiteitsgetrouwe en fantasievolle elementen zijn. Zo voegde Cock in bepaalde bladen realistische weergaven van ruïnes samen die zich in werkelijkheid ver van elkaar bevonden waardoor het geheel wederom een samengestelde compositie wordt.⁵⁰⁷ Het was de eerste maal dat een reeks louter aan oudheidkundige monumenten was gewijd en mede omwille van de uitzonderlijke kwaliteit oefende deze een grote invloed uit, ook buiten de Nederlanden. Verscheidene kunstenaars lieten zich erdoor inspireren en ontleenden er afzonderlijke motieven aan.⁵⁰⁸ Daarnaast werd de gehele reeks verscheidene malen gekopieerd.⁵⁰⁹ Het is plausibel dat Bruegel er kennis mee maakte net voor hij zijn tocht naar Italië aanvatte. Gezien de impact die Cocks prenten uitoefenden op andere kunstenaars is het eigenaardig dat deze invloed in Bruegels oeuvre quasi lijkt te ontbreken (cf. infra). Een decennium na de publicatie van de eerste liet Cock nog een reeks van twaalf platen met andere ruïnes graveren; deze kreeg echter geen titel.⁵¹⁰ Het jaar daarop bracht hij het *Operum antiquorum romanorum hinc inde per diversas Europae regiones exstructorum reliquias ac ruinas libellus* uit met eenentwintig platen.⁵¹¹ Cock deed beroep op verscheidene kunstenaars die in ontwerpen voorzagen; tenminste twee van de ontwerpen voor de tweede reeks waren van de hand van Maarten van Heemskerck. Riggs suggereert dat er daarnaast mogelijk andere ontwerpen aan Heemskerck zijn toe te schrijven.⁵¹² Samenvattend hebben de drie reeksen een eerder pittoresk karakter. Dit wordt gecreëerd door de karakteristieke weergave en specifieke positionering van de Romeinse ruïnes en monumenten. Het gekozen gezichtspunt leidt zelden tot een afgetekende weergave van de gehele structuur van de uitgebeelde monumenten. Ofwel is de structuur van zo nabij weergegeven dat de toeschouwer enkel een fragment kan waarnemen, ofwel bevinden de monumenten zich dusdanig ver in het beeld dat het een eerder algemene indruk verschaft waarbij de specificiteit van de

⁵⁰⁶ Riggs 1977, p. 166; Van Grieken et al. 2013, p. 90.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, cat. nr. 17.

⁵⁰⁸ A.R. Turner, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton 1966, p. 208-209; K. Oberhuber, 'Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Matser', in: *Minuscula Discipolorum. Kunsthistorische Studien H. Kaufmann zum 70. Geburtstag*, Berlin 1968, p. 207-224.

⁵⁰⁹ *Vestigii delle antichità di Roma... et altri luochi. Momenti dell' elaborazione di un' immagine* (Tent. cat. Calcografia Nazionale, Rome 1987), Rome 1987, p. 33-34.

⁵¹⁰ Riggs 1977, p. 296-299; cat. nrs. 98-109.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 299-303, cat. nrs. 110-130; Van Grieken et al. 2013, cat. nr. 12.

⁵¹² Riggs 1977, p. 166.

afzonderlijke bouwwerken vervaagt. In bepaalde gevallen worden verscheidene, in realiteit ver van elkaar afstaande gebouwen vlak naast elkaar geplaatst waardoor het geheel een samengestelde compositie wordt in plaats van een topografische weergave. De prenten hebben dus geen specifiek topografisch of archeologisch opzet maar kunnen best omschreven worden als pittoreske weergaven van bepaalde Romeinse sites en monumenten. Het belang van de reeksen kan moeilijk overschat worden. Zoals gesteld lieten talrijke Oudnederlandse en Italiaanse kunstenaars zich erdoor inspireren en de prenten staan tevens aan het begin van een lange traditie van uitbeeldingen van ruïnes.⁵¹³

Naast Cock waren er nog andere kunstenaars uit Bruegels onmiddellijke omgeving die een Italiëreis maakten en die hem mogelijk stimuleerde om zelf een reis te ondernemen. Een van de belangrijkste is Bruegels leermeester Pieter Coecke van Aelst (1502-1550). Van Mander schrijft dat Coecke zijn opleiding genoot in het atelier van Bernard van Orley (ca. 1491-92 – 1542) waarna hij naar Italië en Rome reisde.⁵¹⁴ Wellicht ondernam hij twee Italiëreizen; recent onderzoek toont immers aan dat de kunstenaar waarschijnlijk ca. 1535-36 in Italië verbleef.⁵¹⁵ Hoewel Coecke's werk voornamelijk gekend is vanwege de stilistische assimilatie van Italiaanse invloeden getuigen bepaalde stukken van een specifieke interesse in de Italiaanse architectuur. Een tekening in de bibliotheek van het Vaticaan toont een gezicht op de nieuwe Sint-Pietersbasiliek in aanbouw, geschetst vanuit het zuidwesten (fig. 65).⁵¹⁶ De precieze weergave alsook Coecke's oog voor detail zijn significant. Zijn fascinatie voor architectuur uit zich in de zorgvuldige behandeling van de afzonderlijke elementen. Waarschijnlijk is dit slechts een van de talrijke schetsen die hij tijdens zijn reizen vervaardigde. Hoewel louter hypothetisch is het verleidelijk te overwegen dat Bruegel met deze ontwerpen in contact kwam in Coecke's atelier en dat de kunstenaars interesse voor architectuur op deze wijze werd aangewakkerd.

⁵¹³ Dacos 2004.

⁵¹⁴ Van Mander 1604, fol. 218r.

⁵¹⁵ A. Born, 'Pieter Coecke van Aelst and the Roads leading to Rome', in: *Nord / Sud:2. ricezioni fiamminghe al di qua della Alpi /ricezioni italiane al di là delle Alpi 'Atti del Convegno Internazionale a cura di A. De Floriani e M. Clelia Galassi (Padova 25-27 ottobre 2007)*, Milaan 2008, p. 96-107.

⁵¹⁶ Ca. 1525, Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana, verzameling Ashby, inv. nr. 329.

4.3 Bruegels Italiëreis: vroege landschappen en *vedute*

4.3.1 Op weg naar Italië

We weten met zekerheid dat Bruegel zich in 1553-1554 in Italië bevond. De precieze datum waarop hij uit Antwerpen vertrok en terugkeerde, is moeilijk te bepalen. Het vroegste documentaire bewijs van Bruegels artistieke activiteiten dateert van 1551.⁵¹⁷ In het gildejaar 1551-1552 werd hij als vrijmeester ingeschreven in de Sint-Lucasgilde en kort nadien vertrok hij richting Italië. Het meest voor de hand liggend is dat hij Antwerpen in het voorjaar van 1552 verliet en het einde van de barre winter afwachtte voor zijn vertrek. Naar toenmalige gewoonte is het aannemelijk dat Bruegel niet alleen reisde; een verre reis hield namelijk gevaren in. Ook praktisch en financieel gezien was het nuttig om samen te reizen.⁵¹⁸ Het liefst vertoefde men in het gezelschap van compatriotten.⁵¹⁹ Verscheidene auteurs wijzen erop dat zowel de schilder Maarten de Vos als de beeldhouwer Jacques Jongelinck zich in Bruegels gezelschap bevonden.⁵²⁰ De briefwisseling tussen Scipio Fabius en Abraham Ortelius toont in elk geval aan dat Bruegel en Maarten de Vos zich op hetzelfde moment in Italië bevonden.⁵²¹ Scipio, een bekende Italiaanse dokter uit Bologna, vroeg Ortelius twee maal Bruegel en De Vos te groeten.⁵²² We weten dat Maarten de Vos naar Italië trok in het begin van de jaren 1550. Dit geldt ook voor Jacques Jongelinck, de jongere broer van Bruegels latere opdrachtgever Nicolas.⁵²³ Momenteel beschikken we echter over geen enkel bewijs dat bevestigt dat de kunstenaars samen reisden. Andere auteurs beweren dat Bruegel vergezeld werd door Ortelius.⁵²⁴ Op basis van welke gronden ze veronderstellen, is onduidelijk.⁵²⁵ Ondanks het gebrek aan concrete bewijzen, kunnen we ervan uitgaan dat Bruegel zijn tocht (tenminste gedeeltelijk) in het gezelschap van andere kunstenaars of landgenoten ondernam.

Bruegels reis past in de traditie van de Italiëreizen waarbij kunstenaars kennis wilden maken met de restanten van de antieke cultuur en de contemporaine Italiaanse

⁵¹⁷ Zie hoofdstuk 1, p. 11, noot 33.

⁵¹⁸ Brilli 1989, p. 110-114; N. Büttner, "Quid Siculas sequeris per mille pericula terras?" Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d. Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000) (b), p. 212, in het bijzonder noot 45, 46; p. 214.

⁵¹⁹ A. Frank-van Westrienen, *De groote tour. Tekening van een educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1983, p. 125; D. Vautier, *Alle wegen leiden naar Rome. Kunstenaarsreizen in Europa (16^{de} – 19^{de} eeuw)* (Tent. cat. Gemeentelijk Museum, Elsene 2007-2008) Antwerpen 2007, p. 18-19.

⁵²⁰ Zie bijvoorbeeld Grossmann 1955, p. 14; Sellink 2007, p. 13.

⁵²¹ Popham 1931, p. 188.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ Voor Nicolas Jongelinck als opdrachtgever van Bruegel, zie: hoofdstuk 1, p. 14.

⁵²⁴ K. Kilinski II, 'Bruegel on Icarus: Inversion of the Fall', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004) p. 94.

⁵²⁵ Ortelius maakte ook een Italiëreis maar deze vond pas enkele jaren na Bruegels reis plaats.

kunst.⁵²⁶ Bruegels reislust werd mogelijk aangewakkerd door Coecke die zelf verscheidene reizen maakte. Naast motieven van persoonlijke aard werd de reis eventueel bepaald door externe factoren. Menzel suggereert dat de vroegtijdige dood van zijn leermeester in 1550, Coecke's weduwe en Bruegels latere schoonmoeder Mayken Verhulst ertoe aanzette om de kunstenaar aan te moedigen om de reis te ondernemen. Dit met het oog op zijn voltooiing als meester en een succesvolle verderzetting van Coecke's atelier.⁵²⁷ Een andere stimulans vinden we mogelijk in Bruegels samenwerking met Hieronymus Cock. Het werd reeds gesuggereerd dat de kunstenaar ook voor zijn vertrek samenwerkte met Cock.⁵²⁸ Dit wordt overigens bevestigd door Van Mander:

*“Hy heeft de Const gheleert by Pieter Koeck van Aelst, wiens dochter hy naemaels trouwde en hadse doe sy noch clee(n) was dickwils op den arem ghedraghen, doe hy by Pieter woonde. Hy is van hier gaen wercken by Ieroon Kock, en is voorts ghereyst in Vranckrijck, en van daer in Italien”.*⁵²⁹

Het is plausibel dat Bruegel zijn Italiëreis (gedeeltelijk?) in opdracht van Cock ondernam om te voorzien in ontwerpen. Op deze wijze werd ook de basis gelegd voor de reeks van de *Grote landschappen* die kort na Bruegels terugkomst door Cock werd gepubliceerd (ca. 1555-1556). Bijkomende argumenten voor deze vroegtijdige samenwerking zijn de treffende overeenkomsten tussen Bruegels vroege landschappen en verscheidene prenten uitgegeven door Cock.⁵³⁰

⁵²⁶ De invloed van Italiaanse kunstenaars op Bruegels oeuvre komt niet aan bod aangezien er geen onmiddellijke invloed kon vastgesteld worden in de stadsrepresentaties. Het is algemeen geweten dat Bruegel werd beïnvloed door de Italiaanse (en vooral Venetiaanse) landschapskunst met als belangrijkste vertegenwoordigers Domenico Campagnola en Titiaan. Voor de invloed van deze meesters op Bruegels werk, zie: F. Lugt, 'Pieter Bruegel und Italien', in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, p. 111-129; F. Grossmann, 'Bruegel's Woman Taken in Adultery and Other Grisailles', *BM* 94 (1952), p. 218 en verder; *Idem*, 'Bruegel's Verhältnis zu Raffael und zur Raffael Nachfolge', in: *Festschrift für Kurt Badt*, Berlijn 1961, p. 135 en verder; K. Arndt, 'Pieter Bruegel d. Ä. und die Geschichte des Walllandschaft', *Jahrbuch Berliner Museen* 14 (1972), p. 69-121; C. Stridbeck, 'Bruegel und der Niederländische Romanismus', in: *Bruegel Studien*, Soest 1977; J. ten Brink Goldsmith, 'Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy', *Sixteenth Century Journal* 23 (1992), p. 205-234.

⁵²⁷ Menzel 1966, p. 23.

⁵²⁸ Eerst gesuggereerd door Robert L. Delevoy, zie: Delevoy 1959, p. 18; N.E. Serebrennikov, 'Plotting Imperial Campaigns. Hieronymus Cock's Abortive Foray into Chorography', *NKJ* 52 (2001), p. 187-215, in het bijzonder p. 207.

⁵²⁹ Van Mander 1604, fol. 233r.

⁵³⁰ Het gaat om overeenkomsten tussen Cocks reeks van landschappen met Romeinse ruïnes (ontwerpen van Cocks broer Matthijs) en Bruegels vroege landschapstekeningen. Vooral de vlotte tekenstijl en de uitvoering van details zoals het gebladerte en de vogels zijn opmerkelijk, zie: Sellink 2007, p. 13.

4.3.2 Bruegels route

De algemene routes voor Italiëreizigers werden bepaald aan de hand van de toenmalige postwegen. Deze volgden vaak het traject van de oude, antieke reis- en handelsroutes. Vooral op verbindingswegen tussen grote steden werden geregelde diensten onderhouden met de post of de bode, per paard of per koets. Naast deze diensten was het ook mogelijk om voor speciale trajecten individuele arrangementen te regelen via een verhuurorganisatie. De wegen waren verdeeld per mijlen of posten en in de regel gebeurde de verplaatsing over land te paard. Bij gelegenheid maakte men eveneens gebruik van een koets. Soms werd het traject te voet afgelegd maar dit gebeurde in mindere mate; enkel wanneer men niet over voldoende financiële middelen beschikte om overige transportmiddelen te betalen ofwel wanneer een slechte of onherbergzame wegligging het reizen per paard of koets verhinderde. Dit was bijvoorbeeld zo in het geval van enkele Alpenpassen waarbij men soms dragers en muilezels huurde om de tocht verder te zetten. Daarnaast reisde men ook langs het waterwegennet. In Frankrijk werd vaak gebruik gemaakt van de binnenwateren; grote rivieren als de Seine, de Rhône en de Loire waren zowel over korte als lange afstand goed bevaarbaar. Ook in Italië beschikte men over een uitgebreid waterwegennet met verscheidene verbindingen en geregelde diensten. In de praktijk werden boottochten vaak afgewisseld met een verderzetting van de reis over het land.⁵³¹

Hoewel de meningen over de exacte plaats- en tijdsindeling verschillen, kunnen bepaalde onderdelen van Bruegels reisweg worden gereconstrueerd.⁵³² Dit betoog van Bruegels route vertrekt in de eerste plaats van het huidig gekende oeuvre waarin we talrijke visuele aanwijzingen vinden die de route attesteren. Daarnaast wordt ook veelvuldig gebruik gemaakt van archiefvermeldingen en stukken die gebaseerd zijn op Bruegels eigenhandig werk. Aanvullende argumenten vinden we in eigentijdse kunsttheoretische geschriften en reisbeschrijvingen. Het betoog is opgebouwd rond verscheidene etappes die Bruegel vermoedelijk volgde en per cluster wordt elke etappe zo goed mogelijk toegelicht. Hoewel de meerderheid van de vakspecialisten ervan uitgaat dat Bruegels Alpentocht plaatsvond tijdens zijn heenreis (vaak wordt overigens ook gesuggereerd dat hij via de Alpen huiswaarts keerde), bestaan er

⁵³¹ Voor een algemene beschrijving van reisomstandigheden in deze periode, zie: Frank-van Westrienen 1983, p. 99-105; Maczak 1995; A. Babeau, *Les voyageurs en France depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution*, Parijs 1999 (1^{ste} ed. 1885). Over het vervoerswezen tijdens reizen in het bijzonder, zie: W. Sombart, 'Das europäische Wirtschaftsleben im Zeitalter der Frühkapitalismus vornehmlich im 16., 17. und 18. Jahrhundert', in: *Idem, Der Moderne Kapitalismus*, vol. 2, München - Leipzig 1928, p. 259-269; Vautier 2007, p. 21-61.

⁵³² De eerste auteur die Bruegels reisweg trachtte te reconstrueren is Michael Auner, zie: M. Auner, 'Pieter Bruegel, Umriss eines Lebensbildes', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 52 (1956), p. 51-122.

voldoende redenen om deze veronderstelling te betwisten. Naar onze mening trok de kunstenaar door Frankrijk tot in het diepe zuiden vanwaar hij zijn tocht naar het schiereiland vervolgde. Mogelijk zette hij vandaar zijn tocht verder per boot en het is niet uit te sluiten dat hij in de Provençaalse havenstad Marseille inscheepte en vandaar richting Ligurië of verder zuidwaarts reisde. De exacte route die Bruegel volgde op het schiereiland is moeilijk te bepalen. Wat wel vaststaat, is dat hij een tussenstop maakte in Rome (en mogelijk in Reggio en Napels) alvorens hij via Noord-Italië en de Alpen terugkeerde naar Antwerpen.

Een eerste werk dat verloren is gegaan en Bruegels reisroute attesteert, is een waterverfschilderij (gouache) op doek met een *Gezicht op Lyon*. Het werk wordt vermeld in de inventaris van de miniaturist Giulio Clovio (1498-1578). Clovio en Bruegel ontmoetten elkaar in Italië en de kunstenaars bouwden duidelijk een vriendschappelijke band op. Dit blijkt onder meer uit hun samenwerking en uit het feit dat Clovio minstens vier werken van Bruegel bezat bij zijn dood.⁵³³ Een ervan wordt als volgt omschreven: '*Un quadro di Leon di Francia aguazzo di mano di Mro Pietro Brugole*'.⁵³⁴ Het gaat dus om een waterverfschilderij (gouache) op doek met een gezicht op de stad Lyon. Het feit dat het stadsgezicht in Clovio's bezit was, verschaft ons een *terminus ante quem*. Bruegel maakte het werk dus voor zijn terugkeer naar Antwerpen aangezien hij Clovio in Italië ontmoette. Een datering ca. 1552-53 is aannemelijk. Naast de vermelding van het stadsgezicht bestaan er bijkomende redenen om Bruegels bezoek aan de hoofdstad van de Rhône-Alpes regio te rechtvaardigen. Lyon (*Lugdunum*) was een belangrijke tussenstop langs de oude *Via Francigena* en archivalische getuigenissen en gedrukte bronnen tonen aan dat deze route door vele *Fiamminghi* werd gevolgd tijdens hun tocht naar Italië.⁵³⁵ In die tijd bestonden er tevens belangrijke commerciële en intellectuele connecties tussen Antwerpen en Lyon en van verscheidene zestiende-eeuwse kunstenaars is het verblijf in de stad bevestigd.⁵³⁶ Onder meer Johannes Stradanus, Joris Hoefnagel,

⁵³³ Naast voorgenoemd *Gezicht op Lyon* worden nog een *Toren van Babel* op ivoor en een schilderij (gouache) op doek met een boom en een geschilderde miniatuur vermeld. Laatstgenoemde was het resultaat van een samenwerking tussen beide kunstenaars. Een ander werk opgenomen in de inventaris is een *heilige Joris*, uitgebeeld in een weids landschap. Dominique Allart stelt dat het gezien de context om een werk van Bruegel kan gaan maar dit is niet te verifiëren omdat het document geen expliciete aanwijzingen verschaft. Zie: Allart 2002, p. 48.

⁵³⁴ Het testament en de inventaris van Clovio werden gepubliceerd door A. Bertolotti, *Giulio Clovio principe dei miniatori*, Modena 1882. Voor Bruegel, zie: p. 11-12, 18.

⁵³⁵ Babeau 1999, p. 66; G.J. Hoogewerff, 'Italië gezien door een Nederlandsch tourist in 't jaar 1600', *Mededelingen van het Nederlands Kunsthistorisch Instituut te Rome* 1922, p. 140; G. Reverdy, *Atlas historique des routes de France*, Parijs 1986, p. 11 en verder; M.T. Caracciolo, 'Le voyage à Rome du temps des 'fiamminghi'; la route française et l'étape à Lyon', in: *Fiamminghi a Roma 1508-1608* (Atti del convegno internazionale, Bruxelles 1995), supplement bij *Bollettino d'Arte* 100 (1997), p. 23-40.

⁵³⁶ Voor de handelsrelatie tussen Lyon en Antwerpen in de 16de eeuw, zie: E. Coornaert, *Les français et le commerce international à Anvers: fin du XVe-XVIe siècle*, 2 vols., Parijs 1961, vol. 1, p. 289-298; M. Roques, *Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France : XVe, XVIe et XVIIe*

Paul Bril, Joos de Momper en Bartholomeus Spranger verbleven in de stad. Het is niet ondenkbaar dat Bruegel onderdak vond bij een van de talrijke Zuid-Nederlandse collega's die er rond het midden van de zestiende eeuw verbleven. We weten niet precies hoe Bruegels *Gezicht op Lyon* er uitzag maar aan de hand van vergelijkingsmateriaal is het evenwel mogelijk om ons een algemeen beeld te vormen van het stadsgezicht. De tekeningen van de hand van de anonus Fabriczy ontstonden ca. 10 tot 20 jaar nadat Bruegel zijn *veduta* vervaardigde (tussen 1562 en 1574).⁵³⁷ We kennen verscheidene versies met variërende gezichtspunten (fig. 66) en de stadsgezichten sluiten nauw aan bij eigentijdse literaire stadsrepresentaties waarbij steeds de belangrijkste kenmerken van de stad benadrukt worden: de natuurlijke ligging aan de twee waterlopen (de Rhône en de Saône), de omringende heuvels en de karakteristieke *landmarks* van de stad zoals de vesting Pierre-Scize, de Pont du Change en de kathedraal St. Jean.⁵³⁸ Op het bekende plan van Lyon dat ca. 1550 ontstond, zijn deze *landmarks* op een heldere en duidelijke manier uitgebeeld. Ook de overige elementen zijn getrouw weergegeven.⁵³⁹ Caracciolo merkt op dat deze oude stadsgezichten ook verwant zijn aan het stadsbeeld dat we in dezelfde periode terugvinden in kosmografische geschriften, reisbeschrijvingen en blijde intredes.⁵⁴⁰ Terugkerende elementen zijn het benadrukken van de politieke functie (het beeld van Lyon als 'clé du Royaume de France') en het economische belang (Lyon als belangrijk handelscentrum van Europa) van de stad. Enkele jaren voordat Bruegels stadsgezicht ontstond, gaf ook Hieronymus Cock een *Gezicht op Lyon* uit.⁵⁴¹ De prent werd gegraveerd door Balthasar Bos naar een *Gezicht op Lyon* door Jacques Androuet Du Cerceau uit 1548.⁵⁴² Cock gaf de prent uit in 1550, twee

siècle, Bordeaux 1963, p. 30, 205-206; Büttner 2000(b), p. 213 en p. 234, noot 59-63. Voor de verbanden tussen Oudnederlandse kunstenaars en Lyon in deze periode, zie: Roques 1963, p. 205-220; D. Ternois, 'Peintres et dessinateurs néerlandais à Lyon du XVIème au XVIIIème siècle. Rapport de mission aux Pays-Bas', *Travaux de l'Institut d'Histoire de l'art de Lyon* 2 (1976), p. 25-68; N. Zemon Davis, 'Le milieu social de Corneille de la Haye (Lyon 1533 – 1575)', *Revue de l'art* 47 (1980), p. 21-22.

⁵³⁷ Tent. cat. Berlijn 1975, p. 145-146; S. Alsteens, H. Buijs, *Paysages de France dessinés par Lambert Doomer et les artistes hollandais et flamands des XVIe et XVIIe siècles* (Tent. cat. Fondation Custodia, Parijs 2008), Parijs 2008), p. 221-226.

⁵³⁸ Voor het literaire stadsbeeld van Lyon, zie: F. Joukovsky, 'Lyon, ville imaginaire', in: *Il Rinascimento a Lione* (Atti del congresso a Macerata 1988), Rome 1988, p. 421-441.

⁵³⁹ J. Rossiaud, 'Du réel à l'imaginaire: la représentation de l'espace urbain dans le plan de Lyon de 1550', in: J. M. Dureau, *Le plan de Lyon vers 1550. Édition critique des 25 planches originales du plan conservées aux archives de la ville de Lyon*, Lyon 1990. Het plan is integral en in detail te bekijken op de website van het stadsarchief van Lyon: <http://www.archives-lyon.fr/static/archives/contenu/old/public/plan-s/cs2quart.html#>

⁵⁴⁰ Caracciolo 1997, p. 30 en verder.

⁵⁴¹ Wenen, Albertina. Afbeelding in: W.S. Gibson, 'La glorification de la montagne: le paysage alpestre dans l'art de Pieter Bruegel l' Ancien', in: *La montagne et ses images du peintre d'Akrésilas à Thomas Cole* (Actes du 116e congress international des societies savants, Chambéry 1991), Parijs 1991 (a), p. 187, fig. 2.

⁵⁴² J.J. Grissard, *Notices sur les plans et vues de la ville de Lyon de la fin du XVe siècle au commencement du XVIIIe siècle*, Lyon 1891, p. 10-24; Riggs 1977, p. 379, cat. nr. 270.

jaar na zijn terugkomst uit Italië en op een moment dat de uitgever zich trachtte te manifesteren als cartograaf.⁵⁴³ Gibson gaat ervan uit dat Bruegels *Gezicht op Lyon* verwant moet geweest zijn aan de gravure van Bos.⁵⁴⁴ Indien we uitgaan van de hypothese dat Bruegel en Cock reeds voor Bruegels vertrek naar Italië samenwerkten, is het waarschijnlijk dat Bruegel de prent van Lyon zal gezien hebben. Verscheidene auteurs wezen reeds op de overeenkomsten tussen de vroege landschappen van Cock en Bruegel. Serebrennikov bemerkt zelfs een specifieke invloed van Cocks chorografische kaarten Bruegels landschappen.⁵⁴⁵ De specifieke vermelding in Clovio's inventaris als een gezicht op Lyon doet vermoeden dat het werk een topografisch opzet kende en dat Bruegel de afzonderlijke elementen waarheidsgetrouw voorstelde. Topografische voorstellingen zijn in elk geval zeldzaam in het overgeleverde Bruegel-corpus. Doordat het een geschilderd stadsgezicht is, kunnen we ervan uitgaan dat Bruegel ook tekeningen van het onderwerp vervaardigde. Deze schetsen vormden dan de basis voor de geschilderde compositie. Jammer genoeg is er tot op heden geen enkel blad bekend met een getekend gezicht op Lyon dat met de kunstenaar in verband kan worden gebracht.

Bruegels stadsgezicht van Lyon bevestigt één van zijn tussenhaltes in het Franse binnenland. Algemeen wordt aangenomen dat hij van daar richting oosten de Alpen overstak naar Italië (cf. infra). In de vakliteratuur wijst men er vaak op dat de exacte tussenstops van Bruegels route niet gekend zijn.⁵⁴⁶ Toch werd de veronderstelling dat hij tijdens zijn heenreis de Alpen doorkruiste om zo het schiereiland te bereiken zelden in vraag gesteld. Een grondige analyse van het uitgebeelde landschap en architectuur doet vermoeden dat Bruegel verder afzakte naar Zuid-Frankrijk. Mogelijk vervolgde hij zijn reis vanaf daar per boot. Dit werd reeds in de jaren zestig van de vorige eeuw voorgesteld door Menzel maar sindsdien door de meeste auteurs genegeerd of verworpen. De hypothese dat Bruegel tijdens zijn heenreis via Frankrijk naar Italië reisde en niet de Alpen overstak, wordt bevestigd door verscheidene vroege landschappen. De invloed van de Alpentocht manifesteert zich immers pas later in Bruegels werk.

⁵⁴³ Zie hierover: Serebrennikov 2001, p. 187-215.

⁵⁴⁴ Gibson 1991(a), p. 179.

⁵⁴⁵ Serebrennikov 2001, p. 208 en verder.

⁵⁴⁶ Zie bijvoorbeeld Gibson 1989, p. 61-62; Tent. cat. Brussel 1995, p. 112; Sellink 2007, p. 13.

4.3.3 Architectuur en stedelijk landschap als getuigen van de reis? Bruegels vroegste landschappen (1552- ca. 1553)

Bruegels vroegste tekeningen bekrachtigen de kunstenaars diepgaande interesse in het landschap vanaf het prille begin van zijn carrière. Daarnaast verschaffen ze ons een grondig inzicht in zijn vormingsproces als landschapskunstenaar. Verscheidene van deze tekeningen bevatten architecturale ensembles die duidelijk geïnspireerd zijn door de indrukken die de kunstenaar opdeed tijdens zijn reis. Omwille van de specifieke aard van het medium zijn deze tekeningen unieke bronnen om Bruegels representatiewijzen van stedelijk landschap en architectuur te ontleden.

Zuiders klooster in een vallei is een van de vroegst gedateerde tekeningen (1552) in het gekende oeuvre (fig. 67).⁵⁴⁷ De tekening is uitgevoerd in een snelle en spontane lijnvoering in bruine inkt. De accenten in waterverf zijn van een andere hand. Bruegel signeerde en dateerde het werk in een rechthoekige strook, links onderaan en voor die gelegenheid vrij gehouden. Centraal zien we een gebouwencomplex in een vallei. Links een sobere kerk of kapel in romaanse stijl met rechts daarachter een gebouw met belvédère dat het woon- of leefgedeelte voorstelt. Een ommuurd plantsoen strekt zich langs beide zijden uit. Links van de gebouwen zien we een poortje in de ommuring dat toegang geeft tot het domein. Het geheel is ingebed in een vlak landschap waarachter glooiende heuvels oprijzen. De helling vooraan wordt gedomineerd door loofbomen en struiken. Rechts vooraan zijn enkele vossenjagers voorgesteld.⁵⁴⁸ De figuur uiterst rechts houdt een speer vast en leunt tegen een boomstam. De centrale jager is klaar om toe te slaan; naast hem zien we immers het achterste van een hond die met z'n snuit in het vossenhol zit. Links ervan een groepje met drie figuren. Ondanks de zorgvuldig overwogen opstelling van deze scène, is het landschap een van de weinige voorbeelden van overgeleverde naar het leven-tekeningen van de hand van Bruegel. Dit leiden we af uit de snelle, schetsmatige lijnvoering en het ongedwongen karakter van het landschap. De enige andere tekening die mogelijk *in situ* ontstond en ook 1552 is gedateerd, is het *Rivierlandschap* in het Louvre (fig. 68).⁵⁴⁹ De toevoeging van de jaagscène impliceert echter dat het geheel tot een samengestelde compositie evolueerde. De afwerking van het blad gebeurde waarschijnlijk in de studio en de aanwezigheid van Bruegels

⁵⁴⁷ Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. nr. KdZ 5537. Mielke vermeldt een mij onbekende en tot nu toe ongepubliceerde tekening in een Amerikaanse privécollectie, zie: Mielke 1996, cat. nr. 2.

⁵⁴⁸ M. Winner in: *Pieter Bruegel d. Ä. Als Zeichner* (Tent. cat. Kupferstichkabinett Berlijn 1975), Berlijn 1975, p. 31-32.

⁵⁴⁹ Parijs, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 19.733.

signatuur en datum bevestigt dat we met een afgewerkte compositie te maken hebben.⁵⁵⁰ Het naar het leven-karakter en topografisch opzet van de tekening evolueerde door de latere toevoeging van de figuren dus naar een compositorisch samengesteld en afgewerkt product.⁵⁵¹ Hoewel het blad van Franse makelij is, veronderstellen verscheidene auteurs dat Bruegel de tekening op Italiaans grondgebied vervaardigde.⁵⁵² Hij zou het blad in Frankrijk hebben aangeschaft en dan verder hebben meegenomen naar Italië. Op het eerste gezicht lijkt de zuiders aandoende architectuur deze hypothese te bevestigen. Büttner suggereerde eerder dat het blad mogelijk tot stand kwam tijdens Bruegels verblijf in Zuid-Italië of tijdens zijn reis langs de Italiaanse kust tussen Napels en Rome.⁵⁵³ Hoewel deze suggestie niet volledig kan worden uitgesloten, is de exacte locatie van de site niet onmiddellijk te definiëren. Mijns inziens vervaardigde Bruegel het blad wel op Frans grondgebied. Topografisch vergelijkingsmateriaal bevestigt dat het zuiderse landschap niet per se een Italiaans maar eerder een Provençaals karakter heeft. Dit geldt zowel voor de romaanse architectuur (die overeenkomt met de kenmerkende romaans Provençaalse stijl) als voor het glooiende natuurlijke landschap. Er zijn verscheidene voorbeelden in de regio Provence-Alpes-Côte d'Azur die een treffende gelijkenis vertonen met het gebouw in Bruegels tekening.⁵⁵⁴ Zo lijkt de romaanse kapel of kerk sterk op de Chapelle Saint Blaise (fig. 69) of het kerkje Saint Vincent (fig. 70) in les Baux de Provence (tussen Avignon en Arles) alsook op het Mas de la Chapelle (Arles, fig. 71). Een gelijkaardige architectuur treffen we ook in de cisterciënzerabdijen van Sénanque (net buiten Gordes, fig. 72)⁵⁵⁵ en Silvacane (Bouches-du-Rhône, fig. 73).⁵⁵⁶ Een ander voorbeeld is de Chapelle du Hameau de Serres in Carpentras (Departement Vaucluse, fig. 74). De vooronderstelling dat Bruegel dit blad in Italië vervaardigde en zich liet inspireren door het Italiaanse

⁵⁵⁰ Orenstein kwam reeds tot dezelfde conclusie en stelt dat dit gedeelte waarschijnlijk in de studio ontstond. Zie: Orenstein 2001, p. 88.

⁵⁵¹ Het samenvoegen, bijwerken of herwerken van naar het leven-motieven was een gangbare praktijk. Door de aanpassing of toevoeging van elementen zocht de kunstenaar naar een evenwichtige en volledige compositie die dan mogelijk diende als voorbeeld voor een prent of schilderij. Zie hierover hoofdstuk 2 van dit proefschrift.

⁵⁵² Winner 1975, p. 32; Büttner 2000(b), p. 216; Orenstein 2001, p. 87; M. Sellink, *Pieter Bruegel de Oude, Meestertekenaar* (Tent. Cat. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 2001), Rotterdam 2001, p. 23; Sellink 2007, p. 43; Silver 2011, p. 96.

⁵⁵³ Büttner 2000(b), p. 216.

⁵⁵⁴ Voor verder vergelijkingsmateriaal, zie: H. Révoil, *Architecture romane du midi de la France*, 3 vols, Parijs 1983.

⁵⁵⁵ De gelijkenis tussen Bruegels klooster en de Provençaalse cisterciënzerabdij van Sénanque werd ook opgemerkt door Prof. Maximiliaan Martens tijdens een informele discussie naar aanleiding van de bespreking van het hoofdstuk in kwestie.

⁵⁵⁶ Voor de romaanse abdijen, zie: R. Bérenguier, *Abbayes de Provence*, Parijs 1960; P. de Beauchamp, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes: architecture religieuse, peintures murales et retables*, 1990; C. Fleischhauer, *Die Baukunst der Zisterzienser in der Provence: Sénanque, Le Thoronet, Silvacane (Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 77)*, Keulen 2003. Voor romaanse kapellen in de Provence, zie: A. Hartmann-Virnich, J. Mathur, *Églises et chapelles romanes en Provence*, Parijs 2001.

landschap is dus niet noodzakelijk correct. Mielke suggereerde overigens al dat het blad mogelijk in het zuiden van Frankrijk tot stand kwam.⁵⁵⁷ Volgens mij pleiten de vroege datering en de specifieke architecturale stijl eerder voor Bruegels aanwezigheid in Zuidoost-Frankrijk in 1552.

Net als *Zuiders klooster in een vallei* getuigt het *Landschap met versterkte stad* (fig.75) van de indrukken die Bruegel opdeed tijdens zijn reis.⁵⁵⁸ De tekening neemt een belangrijke plaats in deze cluster in omdat ze ons een uniek inzicht biedt in de kunstenaars werkwijze en techniek om stedelijk landschap vorm te geven. Het blad is gesigineerd en gedateerd: 1553 en het wordt in de literatuur vaak aangeduid als 'heroïsche stad'. Centraal in de complexe en gedetailleerde compositie zien we een massieve burcht op een heuvel. Aan de voet van de heuvel ontplooit zich een stedelijk landschap dat reikt tot achter de burcht en wordt gekenmerkt door een solide omwalling met poorten en torens en enkele torens van kerkgebouwen. Daarnaast herkennen we verscheidene kleinere gebouwen zoals de toegangspoort met ophaalbrug over de waterloop aan linkerkant. Het water reikt verder naar de horizon en splitst een verder gelegen stadsdeel in twee. Hoewel dit vergezicht minder uitvoerig is weergegeven in vergelijking met het centrale landschap, zijn enkele gebouwen gedetailleerd en geïndividualiseerd voorgesteld (bijvoorbeeld het kerkgebouw links met twee massieve torens en een ander kerkgebouw met spitstoren aan de andere zijde van de rivier). Beide stadsdelen zijn verbonden door een brug met negen bogen. Rechts achter het centrale stedelijke landschap zien we een hoger gelegen rotsburcht ingebed in het natuurlijke heuvellandschap. Het stedelijke landschap gaat vooraan over in een pastoraal landschap dat schijnbaar contrasteert met de compacte stad. We zien een massief torengedebouwe met ronde bekroning en een kleine kerk of kapel alsook verscheidene schetsmatig weergegeven dieren en figuurtjes die het bucolische karakter van het landschap benadrukken. Het luchtruim wordt gedomineerd door donkere wolken die een dreigende sfeer oproepen alsof er elk moment een onweer kan losbarsten. Het landschap is groots opgevat en zowel horizontaal als verticaal bemenken we een treffende continuïteit. Enkele vakspecialisten suggereerden dat het een om een prentontwerp zou gaan.⁵⁵⁹ Dit is echter onaannemelijk omdat er buiten de detailrijkdom en precisie van het landschap geen verdere indicaties zijn die hierop

⁵⁵⁷ Mielke 1996, p. 6.

⁵⁵⁸ *Landschap met versterkte stad*, pen en bruine inkt, 1553, Londen, The British Museum, inv. 1909-4-6-1 (P.I)

⁵⁵⁹ Ch. de Tolnay, *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder, with a Critical Catalogue*, Londen 1952, cat. nr. 7; Marijnissen 1988, p. 62; Mielke 1996, p. 37-38.

wijzen. De handtekening en datering duiden er wel op dat het om een afgewerkt product gaat en de tekening ontstond wellicht in Bruegels werkplaats.

Verscheidene auteurs merken de gelijkenis op met Jeruzalemlandschappen van Patinir en Bles in de achtergrond van scènes met de kruisiging en kruisdraging.⁵⁶⁰ Overeenkomsten zijn er de massieve en prominent weergegeven vestingmuren die kenmerkend zijn voor talrijke Zuid-Nederlandse Jeruzalemvoorstellingen uit de eerste helft van de zestiende eeuw.⁵⁶¹ Het landschap vertoont een zekere affiniteit met de formule van het wereldlandschap maar tegelijkertijd zijn er opmerkelijke verschillen. Net zoals de samenstelling van het landschap afwijkt van de typische patinirische Jeruzalemlandschappen,⁵⁶² verschilt ook de representatiewijze van het landschap met de inheemse traditie. Een algemeen kenmerk van Patinirs en Bles' landschappen is de incongruente perspectivische weergave waarbij opstaande vlakken in orthogonale en horizontale zones vanuit een hoger gezichtspunt (vogelperspectief) worden weergegeven. Dit is niet het geval in Bruegels tekening.⁵⁶³ Wellicht naar aanleiding van de vermelde compositorische overeenkomsten suggereren zowel Roylton-Kisch als Orenstein dat we te maken hebben met een voorstelling van Jeruzalem. Dit is weinig waarschijnlijk.⁵⁶⁴ Over het algemeen beschouwen de vakspecialisten het werk als een fantasierijke en goed doordachte compositie die geen specifieke site voorstelt.⁵⁶⁵ Naast gelijkenissen met de noordelijke landschapstraditie zien we ook een duidelijk Italiaanse en meer bepaald

⁵⁶⁰ Mielke 1996, p. 8-9, 38; Orenstein 2001, p. 100; Sellink 2007, p. 50.

⁵⁶¹ Voor de algemene kenmerken van het Zuid-Nederlandse landschap tijdens de zestiende eeuw, zie hoofdstuk 3. Een bondig overzicht wordt geboden door Manfred Sellink, 'Neerlanders altijd lof met landschap maken halen'. Het landschap in de schilderkunst van de Lage Landen van Van Eyck tot Bruegel', in: *Vorstelijk verzameld: Van Eyck / Gossaert / Bruegel. Meesterwerken uit het Kunsthistorisches Museum Wenen* (Tent. cat. Groeningemuseum, Brugge 2011 – 2012) Tielt 2011, p. 104-116. Voor de patinirische landschappen specifiek, zie: *De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens 1520-1650* (Tent.cat. KMSK, Antwerpen 2004), Antwerpen 2004; A. Verjara (ed.), *Patinir. Essays and Critical Catalogue* (Tent. cat. Museo Nacional del Prado, Madrid 2007), Madrid 2007, in het bijzonder p. 97-115.

⁵⁶² Een van de vaste compositorische elementen in deze Jeruzalemrepresentaties is de voorstelling van de tempel van Salomon. Die is hier in geen geval aanwezig. Voor het verband tussen Bruegels landschappen en de Antwerpse landschapsschilders van de eerste helft van de zestiende eeuw, zie hoofdstuk 3 in dit proefschrift.

⁵⁶³ Serebrennikov 2001, p. 207-208.

⁵⁶⁴ Larry Silver gaat er ook vanuit dat de versterkte stad een voorstelling van Jeruzalem is en stelt dat deze later terugkomt in het achtergrondlandschap van Bruegels *Kruisdraging*. Een grondige vergelijking van beide steden leert ons evenwel dat deze een geheel verschillende vorm en structuur vertonen. Zie: Silver 2011, p. 106.

⁵⁶⁵ Als argument dat het om een louter imaginair landschap zou gaan, haalt men vaak aan dat het architecturaal geheel een onmogelijke mengeling is van 'zuiderse' en 'noordelijke' elementen. Dit is echter geen overtuigend argument omdat we in verschillende Middellandse en Provençaalse plaatsen een vermenging van zowel noordelijke als meer zuidse architectuurstijlen terugvinden. Lutz Malke stuurde reeds in 1975 aan op het Middellandse karakter van de burchtstad, zie: L. Malke in: *Pieter Bruegel der Ältere. Herkunft und Nachfolge* (Tent. cat. Berlijn, Kupferstichkabinett 1975), p. 37-38, cat. nr. 32.

Venetiaanse invloed in de uitwerking van het landschap. Deze manifesteerde zich in Bruegels landschapstekeningen vanaf 1553 en is hier vooral zichtbaar in de twee ranke bomen die de rechterzijde van het beeldvlak begrenzen en in de in de stilistische uitwerking van het landschap vooraan.⁵⁶⁶ Mielke beschouwt de tekening als een allegorische voorstelling. De grimmige sfeer die Bruegel creëerde door het donkere wolkenruim boven de stad zou in schril contrast staan met het vredig ogende natuurlijke landschap. Volgens Mielke is deze tegenstelling een allusie op de vergankelijkheid van het aardse bestaan.⁵⁶⁷ Menzel meent dat het landschap een topografische voorstelling is en identificeert de stad als Avignon.⁵⁶⁸ Hoewel Bruegels aanwezigheid in Avignon niet is uit te sluiten,⁵⁶⁹ wordt Menzels vereenzelving met de Provençaalse stad zelden aanvaard in de vakliteratuur. Zijn identificatie van het landschap is echter niet zo verwonderlijk. Bruegels ontwerp vertoont bepaalde gelijkenissen met de stad waarvan de massieve burcht, de middeleeuwse omwalling alsook de aanwezigheid van de waterloop (de Rhône) en de brug (de Pont Saint-Bénézet) de belangrijkste zijn. Een grondige analyse van het zestiende-eeuwse stedelijke landschap bevestigt echter dat Bruegel onmogelijk een topografische weergave van het toenmalige Avignon voor ogen had. De verschillen zijn treffend en het lijkt dan ook weinig waarschijnlijk dat Bruegel zich er zelfs door liet inspireren. Er is evenwel een andere zuiderse stad die meer aansluit bij Bruegels ontwerp, namelijk Carcassonne, de middeleeuwse burchtstad gelegen op een rotsachtige uitloper van de Pyreneeën aan de Aude (fig. 76).⁵⁷⁰ De stadskern van Carcassonne is opgebouwd rond het kasteel en twee ringmuren die deel uitmaken van de twaalfde-eeuwse verdedigingsvesting. Het oude centrum (la Cité of citadel) ligt hoger dan het nieuwere gedeelte (Ville Basse of benedenstad) en beide stadsdelen worden verbonden door de stenen brug over de Aude. De stad wordt dan ook aangeduid als 'la ville aux deux cités'. Het onregelmatige grondplan wekt de indruk dat het verscheidene aparte stadjes naast elkaar zijn. Deze specifieke vorm is karakteristiek voor middeleeuwse burchtsteden waarbij de ontwikkeling van het stedelijke weefsel op een vooraf ongeplande wijze en in verschillende fasen plaatsvond.⁵⁷¹ De spontane ontwikkeling en de prominente aanwezigheid van verscheidene

⁵⁶⁶ Specialisten herkennen vooral de invloed van Titiaan en Domenico Campagnola. Zie: Franz 1969, vol. 1, p. 157-158.

⁵⁶⁷ Mielke 1996, p. 8-9; Sellink 2007, p. 50.

⁵⁶⁸ Menzel 1966, p. 25.

⁵⁶⁹ Avignon was een belangrijke tussenstop voor reizigers die via Frankrijk naar Italië gingen. Zie bijvoorbeeld Frank-Van Westrienen 1983, p. 100-101.

⁵⁷⁰ Voor het iconografische vergelijkingsmateriaal, zie: J.-P. Panouille, *La cité de Carcassonne*, Parijs 1998.

⁵⁷¹ De oude stadskern van Carcassonne ontstond reeds in de vroege middeleeuwen. Vanaf de dertiende eeuw vonden in verschillende fasen significante aanpassingen plaats zoals de uitbreiding van de verdedigingswerken (waardoor onder andere een vesting in een vesting werd gecreëerd) en de oprichting van de nieuwe stad (ca. 1250, Bastide St.-Louis).

vestingwerken verschaft de stad haar karakteristieke skyline. Een gelijkaardige opbouw vinden we ook terug in de zogenaamde *borghi*, Italiaanse burchtstadjes die zich spontaan ontwikkelden in de nabijheid van een kasteel of burcht.⁵⁷² Het huidige uitzicht van de stad verschilt echter met haar voorkomen in Bruegels tijd. Vanaf het midden van de negentiende eeuw (1853) werd Carcassonne ingrijpend gerestaureerd onder leiding van Viollet-le-Duc, volgens de toen gebruikelijke geromaniseerde visie. Zo zijn de puntdaken met *lauzes* (lokale leisteen), tegenwoordig een van de kenmerken van Carcassonnes skyline worden beschouwd, een creatie van Viollet-le-Duc.⁵⁷³ Wanneer men de torens en overige adaptaties wegdenkt, zijn de gelijkenissen met Bruegels burchtstad opmerkelijk. De structuur en opbouw van het stedelijk weefsel rondom een centrale, hoger gelegen burcht en de verdere opsplitsing van het lager gelegen stedelijke landschap door de waterloop alsook de stenen brug met bogen (de Pont Vieux) en ophaalbrug zijn overeenkomstig. Daarnaast is ook de prominente aanwezigheid van de versterkingen een opmerkelijke gelijkenis. Dit geldt ook voor de inbedding van de stad in het natuurlijke landschap. Er zijn zelfs enkele architecturale elementen in Bruegels stad die treffend overeenkomen met Carcassonnaise gebouwen zoals het gebouw met ronde toren vooraan in het natuurlijke landschap en de toegangspoort links in Bruegels tekening (deze lijkt sterk op de nog steeds intacte Porte Narbonnais).⁵⁷⁴ Naast deze gelijkenissen zijn er echter incongruenties. Zo is bijvoorbeeld de inbedding van het stedelijke weefsel in het natuurlijke landschap niet correct.⁵⁷⁵ Hoe kunnen we de precieze aard van deze tekening definiëren? Hebben we te maken met een louter imaginair stadsgezicht zoals de meeste specialisten menen? Zijn de treffende gelijkenissen met Carcassonne louter gebaseerd op toevalligheden? En zo ja, bevat het werk een dieper liggende symbolische betekenis zoals Mielke suggereert?

⁵⁷² G. Chittolini, 'Quasi-città': borghi e terre in area lombarda nel tardo medioevo', in: *Idem, Città, comunità e feudi negli stati dell' Italia centro-settentrionale*, Milaan 1996, p. 85-104; M. Montanari, 'Borghi di nuova fondazione e politiche comunali nel Piemonte dell' ultima eta sveva', *Bollettino storico bibliografico subalpino* 95 (1997), p. 471-510.

⁵⁷³ E. Viollet-le-Duc, *La cité de Carcassonne, Aude* (1ste ed. 1875, heruitgave voorzien van commentaar door J. Blanc en J.-F. Marfaing), Portet-sur-Garonne 1995.

⁵⁷⁴ De kenmerkende torens die de toegangspoort vandaag bekronen, zijn tevens het product van Viollet-le-Ducs restauratie.

⁵⁷⁵ Bruegels centrale burcht en omringend stedelijk landschap zouden hoger geplaatst moeten zijn ten opzichte van het omringende landschap omdat de burchtstad boven het laagland van de vallei uittorent. Dit is echter geen argument tegen de hypothese dat Bruegel zich mogelijk liet inspireren door Carcassonne. De precisie, detailrijkdom, signering en datering wijzen erop dat de tekening is opgevat als een afgewerkt product dat hij baseerde op verscheidene voorbereidende schetsen. Een mogelijke verklaring is dat Bruegel gefascineerd was door de complexe structuur van de burchtstad en zich daarom daarop richtte en het landschap zo tijdens het creatieproces aanpaste. Zijn interesse voor het gedetailleerd weergeven van een dergelijke structuur is mogelijk te verklaren vanuit de populariteit van gelijksoortige motieven in de Zuid-Nederlandse schilderkunst tijdens de zestiende eeuw. Vanaf Metsijs en Patinir werd het motief van een burcht of ruïne op een heuvel op bergtop een vast onderdeel van het landschap.

Om opzet, karakter en mogelijk dieper liggende betekenissen te onthullen, is een kunsthistorische situering van het blad in Bruegels oeuvre van primordiaal belang. Het werk maakt deel uit van de vroegste Bruegeltekeningen (1552-1553). De overige bladen in deze groep zijn ofwel rechtstreekse schetsen naar het leven (met eventueel latere aanpassingen in de studio), ofwel uitgebalanceerde composities die Bruegel waarschijnlijk baseerde op schetsen naar het leven. De autografe datering bevestigt dat alle bladen ontstonden in de periode van de Italiëreis. Door het complexe opzet en de overvloed aan details gaan we ervan uit dat de tekening tot stand kwam in de studio. Bruegels composities zijn vaak assemblages van verschillende indrukken, schetsen alsook imaginaire elementen. Uit kunsttheoretische beschrijvingen zoals die van Van Mander blijkt dat dit een gebruikelijk creatieproces was. Het lijkt er dus op dat ook deze tekening tot stand kwam op basis van schetsen naar het leven die later werden samengevoegd tot een geassembleerde of samengestelde compositie. Daaraan voegde de kunstenaar ook verscheidene imaginaire of fantastische elementen toe tot het geheel een voor hem geschikte compositie was. Uitgaande van de gelijkenissen met Carcassonne moeten we uiteraard de vraag stellen of Bruegel deze stad kon bezocht hebben tijdens zijn reis. Het huidige onderzoek wijst in de richting van een alternatieve reisroute naar Italië in plaats van de aanvaarde heenreis via de Alpen. Het is waarschijnlijk dat Bruegel na zijn doortocht in Lyon verder reisde naar het zuiden van Frankrijk. Mogelijk kwam hij tijdens zijn verblijf in Frankrijk in contact met uitbeeldingen van de middeleeuwse stad (via andere kunstenaars die hij mogelijk ontmoette, via reisgidsen waarin een afbeelding van Carcassonne was opgenomen of langs chorografische documenten die hij mogelijk zelf aanschafte) en zich hierdoor liet inspireren bij het vervaardigen van de tekening. De opvallende gelijkenissen tussen Bruegels blad en het bestaande stedelijke landschap lijken niet louter toevallig. Op een of andere wijze (rechtstreeks of onrechtstreeks via secundair bronmateriaal) kwam Bruegel dus mogelijk in contact met een of meerdere beeltenissen van Carcassonne.

Hoewel we Bruegels exacte reisroute niet kennen, lijkt een dergelijke afwijking van de gangbare reisroutes die naar het schiereiland voerden, weinig waarschijnlijk (doch niet uit te sluiten!) en is het contact met uitbeeldingen van Carcassonne het meest plausibel.⁵⁷⁶ Een dieper liggende symbolische lezing zoals Mielke suggereert, is onwaarschijnlijk. De uitgebeelde figuurtjes fungeren louter als stoffage en er is geen

⁵⁷⁶ Wanneer we ervan uitgaan dat Bruegel in het Zuidoost-Frankrijk verbleef om nadien verder te reizen naar Italië, ligt een uitwijking naar het 300 kilometer (gerekend vanaf Marseille) verder westelijk gelegen (en dus afwijkend van de gebruikelijke Italiëtrajecten) Carcassonne onwaarschijnlijk. Hoewel een bezoek aan Carcassonne niet mag uitgesloten worden, is het aan de hand van het huidige gekende Bruegeloeuvre niet waarschijnlijk dat hij de stad *in situ* bezocht.

duidelijke verhaallijn. De contrasten in beweging en sfeer tussen het luchtruim boven de stad en het omringende platteland lijken eerder ingegeven door Bruegels fascinatie voor de diverse natuurlijke aspecten van het landschap en een resultaat van het uittesten van verschillende effecten.⁵⁷⁷

De derde tekening in deze cluster is Bruegels *Landschap met heilige Hiëronymus* (National Gallery of Art, Washington, fig. 77).⁵⁷⁸ Vanaf een heuvel kijken we neer op een lager gelegen landschap met rivier en omweld stadje. Twee kleine figuurtjes begeven zich naar de stadspoort. De massieve stadsmuur is diagonaal in het landschap geïntegreerd. Het stedelijke weefsel *intra muros* bestaat uit een rechthoekig gebouwencomplex of burcht met romaanse hoektoren, een kerk met torenspits en enkele kleinere gebouwen. Links ernaast zien we een hoger gelegen versterkte burcht. Het stadje is ingebed in een heuvelachtig landschap met lage begroeiing en een pastoraal karakter. In de verte aan de horizon herkennen we een schetsmatig vergezicht. Het voorste deel van de compositie wordt gedomineerd door een ranke, groot uitgevallen boom. Ernaast knielt de heilige Hiëronymus met zijn leeuw, halfnaakt voorgesteld als boetvaardige kluizenaar. Het werk is gedateerd en gesignd: '1553 BRUEGHEL'. Het is Bruegels vroegst gekende voorstelling van een landschap waarin hij een religieus thema integreerde, een formule waar hij doorheen zijn hele carrière naar zou teruggrijpen. Net zoals in de overige tekeningen die in 1553 ontstonden, getuigen bepaalde details van Bruegels beïnvloeding door de Venetiaanse landschapskunst.⁵⁷⁹ De geanimeerde, levendige tekenstijl, de details en de integratie van de heilige alsook de datering en inscriptie duiden op het afgewerkte karakter van de tekening. Het werk ontstond waarschijnlijk in Bruegels werkplaats. De functie is niet helemaal duidelijk, mogelijk was het een van de tekeningen die Bruegel voorlegde aan Cock bij zijn terugkomst in Antwerpen? Ondanks de naturalistische weergave van het landschap wordt het blad net als het *Landschap met versterkte stad* door de meerderheid van de vakspecialisten beschouwd als een imaginaire creatie. Het is duidelijk dat de volledige compositie niet naar het leven is vervaardigd. Toch is het mogelijk dat Bruegel zich ook voor dit blad baseerde op schetsen van een site die hij tijdens zijn reis zag.

Louter vanuit architecturaal oogpunt kunnen we het centrale landschap zowel in Frankrijk (bijvoorbeeld in de Provence) als in Italië (bijvoorbeeld in Zuid-Tirol en de

⁵⁷⁷ Bijvoorbeeld het effect van verschillende licht- en wolksamenstellingen op het stedelijke en natuurlijke landschap waardoor men variatie aanbrengt in de compositie.

⁵⁷⁸ Ailsa Mellon Bruce Fund, 1972, inv. nr. 1972.47.I.

⁵⁷⁹ De overige tekeningen zijn *Landschap met versterkte stad*; *Berglandschap met reizigers*, The British Museum, Londen, inv. nr. O.o.9-9(P.2) en het *Berglandschap* in het Louvre, Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, Parijs, inv. nr. 19.728. Aan de Italiaanse kunst ontleende elementen zijn de voorstellingswijze van de heilige Hiëronymus knielend aan een boom alsook de uitwerking van de boom zelf en de boomstronken links ervan. Zie: Orenstein 2001, p. 100-101.

Valle d'Aosta) situeren waar in bepaalde regio's veel gelijkaardige burchtstadjes voorkomen. De gotische torenspits van het kerkgebouw wordt in de vakliteratuur aangehaald om het hybride (en bijgevolg imaginaire) karakter van het architecturale landschap te beklemtonen.⁵⁸⁰ Nochtans duidt het ontbreken van een campanile bij de kerk niet per se op een incongruentie of op een vermenging van typisch noordelijke en zuidelijke architectuur. Onder meer in de Provence vinden we voorbeelden waarbij zo een kerkgebouw deel uitmaakt van een typisch zuiders stadje.⁵⁸¹ Het vergezicht aan de horizon maakt daarentegen wel duidelijk dat het ook hier een assemblage van verschillende elementen betreft. De architectuur van het dieper gelegen stedelijke landschap vertoont een noordelijk karakter; de oprijzende spitstoren van het centrale kerkgebouw roept zelfs reminiscenties aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Bruegels heimat op. Door de integratie van het vergezicht ontstaat een hybride creatie waarbij een zuiders landschap wordt gecombineerd met inheemse elementen. Desalniettemin wijzen de vroege datering alsook de naturalistische weergave van het stadje op de mogelijkheid dat Bruegel zich baseerde op schetsen die hij *in situ* vervaardigde. Of de kunstenaar deze schetsen in Frankrijk dan wel in Italië maakte, is moeilijk na te gaan. Het blad verschaft ons alleszins een inzicht in Bruegels vroegste werkwijze bij het maken van afgewerkte composities, waarbij hij verschillende realistische en imaginaire indrukken assimileerde.

Landschap met rust tijdens de Vlucht naar Egypte (fig. 78) neemt een aparte plaats in deze cluster in.⁵⁸² De tekening is gesigneerd maar er bestaat onenigheid over de exacte ontstaansdatum. Hoewel een datering ca. 1555-1556 aannemelijk lijkt,⁵⁸³ is een vroegere datering evenwel niet uit te sluiten. Gebaseerd op compositorische en stilistische gelijkenissen met de reeks *De grote landschappen* en een sterke overeenkomst met Bruegels prentontwerp-techniek menen Orenstein en Sellink dat het *Landschap met rust tijdens de Vlucht naar Egypte* ca. 1555-1556 tot stand kwam.⁵⁸⁴ Andere specialisten veronderstellen dat de tekening vroeger moet gemaakt zijn, ca. 1553-1554 of zelfs in 1552-1553.⁵⁸⁵ Deze vroege datering gaat uit van een

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ Voorbeelden zijn het dorp Bonnieux (Vaucluse) of het stadje Tarascon (Bouches-du-Rhône).

⁵⁸² Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5730.

⁵⁸³ Orenstein 2001, p. 116; Sellink 2007, p. 80; Sellink 2013, p. 307.

⁵⁸⁴ Friedländer 1921, p. 160; E. Bock, J. Rosenberg, *Die niederländischen Meister: Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen* (Die Zeichnungen Alter Meister im Kupferstichkabinett, Berlin) Berlin 1930, p. 18; Münz 1961, p. 25; Mielke 1996, p. 38.

⁵⁸⁵ Marijnissen 1988, p. 65; Mielke 1996, p. 38; Winner 1985, p. 85. Daarnaast dateerden verscheidene vakspecialisten, waaronder Friedländer, de ontstaansdatum 1559-1560 op basis van stilistische overeenkomsten met een groep tekeningen. Friedländer 1921, p. 160; Bock, Rosenberg

treffende gelijkenis met *Ripa Grande* (fig. 87), een tekening van de site die Bruegel bezocht tijdens zijn verblijf te Rome ca. 1553 (cf. infra). Afgezien van de verschillende meningen over de ontstaansdatum is het duidelijk dat het blad in nauw verband staat met Bruegels Italiëreis. De Zuiders architectuur is wellicht gebaseerd op indrukken van de kunstenaar tijdens de reis. Het weidse landschap bestaat uit een meanderende rivier, verscheidene heuvels en rotsen. Links vooraan wordt het tafereel geflankeerd door een hoge boomstam die de invloed van de Venetiaanse landschapskunst weerspiegelt. Rechts ervan zien we de heilige familie; Maria met Jezus op haar schoot richt zich naar de toeschouwer terwijl Jozef vanaf de rugzijde is weergegeven en naar het landschap tuurt. Het werk wordt door Müller-Hofstede als een *Überschaubandschaft* omschreven.⁵⁸⁶ Het landschap is schatplichtig aan de Oudnederlandse traditie; vooral de rotsformaties en de opbouw van het landschap in verschillende niveaus doen Patiniriaans aan. Orenstein bemerkt deze invloed maar heeft het daarnaast over “a small corner of land jutting out over a broad Alpine vista.”⁵⁸⁷ Het lijkt onwaarschijnlijk dat Bruegel hier zijn Alpenindrukken weergaf omdat het rotsachtige landschap duidelijk geïnspireerd is door de eigentijdse Zuid-Nederlandse landschapskunst en weinig te maken heeft met de Alpenlandschappen die we in Bruegels oeuvre terugvinden. Volgens Gibson is het verband met Patinir zo frappant dat hij meent dat Bruegel de meester doelbewust citeert.⁵⁸⁸ We herkennen ook gelijkenissen met Bosch’ tekenstijl in de uitwerking van de figuren.⁵⁸⁹ Links achteraan is een architecturaal landschap geïntegreerd. Het is een gebouwencomplex met rechts een religieus bouwwerk (kerk of klooster) met campanile en vierkante hoektoren, deels omgeven door een muur met toegangspoort. Het geheel heeft een opvallend Zuiders karakter. Links gaat het gebouwencomplex over in een minuscuul stadsgezicht dat grenst aan een rots. In de rechter benedenhoek, schuin boven Bruegels handtekening, zien we twee figuren waarvan een te paard. Verscheidene auteurs beschouwen het tafereel een allegorische voorstelling is waarbij de diagonale tegenstelling van Maria en het klooster verwijst naar de personificatie van Maria als *Ecclesia*.⁵⁹⁰ Naast de algemene compositorische verwantschap met Patinirs landschappen zijn er bepaalde elementen eigen aan deze landschapsformule die mogelijk symbolisch geladen zijn. De vlakke heuvel in combinatie met de waterweg, rotsen, berg met op de top een ruïne, de stad en klooster of kerk zijn allen gestandaardiseerde elementen van het wereldlandschap. Deze landschappelijke diversiteit kan symbolisch geïnterpreteerd

1930, p. 18; Münz 1961, p. 25. De afbeeldingen worden vandaag niet meer als autograaf beschouwd. Zie: Mielke 1996, p. 38; Orenstein 2001, p. 116.

⁵⁸⁶ Müller-Hofstede 1979, p. 73-142.

⁵⁸⁷ Orenstein 2001, p. 116

⁵⁸⁸ Gibson 1989, p. 66.

⁵⁸⁹ De figuren zijn de vroegst gekende referentie naar Bosch, zie: Orenstein 2001, p. 116.

⁵⁹⁰ Mielke 1996, p. 38; Orenstein 2001, p. 116-117; Bakker 2004, p. 208-209; Silver 2011, p. 118.

worden als een uitbeelding van de levenspelgrimage waarbij de pelgrim moet kiezen voor het rechte pad.⁵⁹¹ Het is moeilijk na te gaan of Bruegel zich enkel door de vormelijke kwaliteiten van de landschapsformule liet inspireren of hij ook de symbolische geladenheid van bepaalde elementen voor ogen had. Het is alleszins plausibel dat Bruegel zich voor het klooster⁵⁹² liet inspireren door een topografische lokaliteit die hij tijdens zijn reis zag en verscheidene redenen pleite hiervoor. Zo voerde hij de tekening in twee fasen uit: nadat hij het architecturaal landschap en een deel van het berglandschap achteraan met fijne pen en rood-bruinachtige inkt tekende, werkte hij de overige delen uit met bredere pen en donkerbruine inkt. Deze werkwijze is kenmerkend voor Bruegels prentontwerpen vanaf 1556.⁵⁹³ Hij paste dezelfde techniek toe in *Ripa Grande*.⁵⁹⁴ Daarbij schetste de kunstenaar het architecturaal ensemble, een deel van de waterloop en de aangemeerde schuiten eveneens met roodachtige inkt terwijl hij de voorgrond later bijwerkte in donkerdere inkt. Net zoals in *Ripa Grande* werd het in rode inkt uitgevoerde architecturale landschap in de *Rust tijdens de Vlucht naar Egypte* later aangevuld, in dit geval met een fantasievol en patiniriaans ogend landschap. Mielke stelt dat Bruegels keuze voor twee verschillende tinten (een kleur voor de initiële tekening of originele schets, 'Vor-Skizzierens') en de andere voor de latere afwerking) weloverwogen was zodat de 'originele' schets gemakkelijk te onderscheiden is van het later toegevoegde landschap. Tenslotte zou bij het gebruik van een enkele kleur de originele tekening opgaan in het geheel en niet meer afzonderlijk zichtbaar zijn. De auteur meent dat Bruegels keuze voor twee tinten initieel en intentioneel is eerder dan een keuze om een bewust kleureffect te creëren. Een gelijkaardige werkwijze vinden we ook bij Schongauer en Dürer.⁵⁹⁵ Volgens mij is het plausibel dat Bruegel het eerste deel van de tekening ter plaatse tijdens zijn reis vervaardigde. Hoewel deze hypothese zelden werd geopperd, vermelden verscheidene auteurs het zuiderse karakter van de architectuur. Tolnay was de eerste die de tekening associeerde met Bruegels Italiëreis. Hij suggereerde dat Bruegel het gedeelte in rode inkt *in situ* vervaardigde

⁵⁹¹ Falkenburg 1985; Falkenburg 2007, p. 61-79. Zie ook: hoofdstuk 3, p. 97, noot 352.

⁵⁹² Hoewel het gebouw in de vakliteratuur vaak wordt omschreven als een klooster lijkt het mij niet uitgesloten dat het een kerk (of ander religieus bouwwerk?) is. Omdat de exacte functie van het gebouw niet helemaal duidelijk is en de meerderheid van de vakspecialisten het als een klooster omschrijft, opteer ik voor dezelfde term.

⁵⁹³ Orenstein 2001, p. 116-117. Dezelfde techniek vinden we ook terug in de tekening *Ripa Grande*.

⁵⁹⁴ *Ripa Grande* werd in het algemeen door specialisten beschouwd als een van de weinige tekeningen die Bruegel gedeeltelijk *in situ* vervaardigde. Manfred Sellink toonde recent –volgens mij op overtuigende wijze– aan dat de tekening wellicht ontstond na Bruegels verblijf in Italië, ca. 1555-1556. De nieuwe datering is voornamelijk gebaseerd op de gelijkenissen met de *Rust tijdens de vlucht naar Egypte* waar Bruegel dus dezelfde werkwijze hanteerde. Het hernemen en assimileren van motieven (vastgelegd in tekeningen en schetsen die Bruegel tijdens zijn Italiëreis maakte) in latere composities (die pas na de reis ontstonden) is overigens een constant gegeven in Bruegels oeuvre en een belangrijk aspect van zijn werkproces. Zie ook verder in dit hoofdstuk. Voor de nieuwe datering van *Ripa Grande* door Sellink, zie: Sellink 2013, p. 303.

⁵⁹⁵ Mielke 1996, p. 38.

waarna de schets werd aangevuld met het fantasievolle landschap.⁵⁹⁶ Volgens Tolnay gebeurde dit wellicht na zijn terugkeer in Antwerpen. Anzelewsky en Mielke nemen Tolnays hypothese over en wijzen op het realistische karakter van het architecturale landschap.⁵⁹⁷ Wanneer we ervan uitgaan dat Bruegel het eerste gedeelte ter plaatse tijdens zijn reis vervaardigde en de tekening pas na zijn terugkeer in Antwerpen vervolledigde, vullen de voorgestelde dateringen elkaar aan. De initiële ontstaansdatum kan dan uitgebreid worden naar ca. 1552-1554 en de eigenlijke voltooiing van het blad net na zijn terugkeer te Antwerpen in diezelfde periode waarin de kunstenaar zich toedeed op de reeks van de *Grote Landschappen* (fig. 5, 6 en 7). Het is tegelijkertijd een verklaring voor het realistische karakter van het zuiders architecturaal landschap en de stilistische gelijkenis met Bruegels vroege prenten en de reeks van de *Grote Landschappen*.⁵⁹⁸ Daarenboven is het eerste deel van de tekening technisch gezien zeer fijn en gedetailleerd weergegeven. Een bijkomend argument dat voor een ontstaan *in situ* pleit, is de schetsmatige ondertekening die enkel in dit gedeelte en een deel van het achterliggende horizonlandschap voorkomt. Waarschijnlijk schetste hij eerst de ondertekening op vluchtige wijze ter plaatse die hij later in de werkplaats (of eventueel *in situ*?) overtekende en aanvulde tot het samengestelde landschap.

Uitgaande van de hypothese dat het eerste deel van *Landschap met rust tijdens de vlucht naar Egypte* ontstond tijdens Bruegels reis (of althans gebaseerd is op schetsen die hij in deze periode maakte), rest de vraag of het een precieze weergave is van een topografische site en zo ja, waar we deze moeten situeren. Mielke wijst op het realistische karakter en meent dat het een topografische site is die nog niet werd geïdentificeerd.⁵⁹⁹ Ook Winner stelt dat de abdij een portret is van een bestaande site. Zelfs al is het landschap in haar geheel een fantastische constructie, toch is het volgens de auteur niet uit te sluiten dat bepaalde details naar het leven werden vervaardigd. Dit gebeurde volgens Winner in het Middellandse gebied.⁶⁰⁰ Verscheidene auteurs menen dat het architecturaal ensemble een Italiaans karakter heeft.⁶⁰¹ Deze veronderstelling is waarschijnlijk gebaseerd op de zuiderse romaanse stijl en de aanwezigheid van de campanile, wat op het eerste zicht een typisch Italiaans kenmerk lijkt. Religieuze bouwwerken met campanile vinden we verspreid over het gehele schiereiland. Toch is Bruegels architectuur niet noodzakelijk

⁵⁹⁶ De Tolnay 1952, cat. nr. 6.

⁵⁹⁷ Tent. cat. Berlijn 1975, cat. nr. 33; Mielke 1996, cat. nr. 12.

⁵⁹⁸ De bewijsgronden die Orenstein aanhaalt voor een datering ca. 1555-1556 hebben overigens allemaal betrekking op het omringende patinirische landschap en niet op het gedeelte dat voordien werd ontstond. Dit pleit voor de voorgestelde hypothese.

⁵⁹⁹ "Das sehr realistische Kloster in der Mitte, das allerdings bisher nicht identifiziert werden konnte", Mielke 1996, p. 38.

⁶⁰⁰ Winner 1985, p. 85.

⁶⁰¹ Marijnissen 1988, p. 65; Roberts-Jones 1995, p. 125; Orenstein 2001, p. 116; Silver 2011, p. 118.

geïnspireerd door een Italiaanse site. Voorbeelden van romaanse kerken of kloosters met campanile vinden we eveneens in bepaalde streken van Zuid-Frankrijk.⁶⁰² Hoewel we moeilijk kunnen nagaan of Bruegel de tekening baseerde op een Franse site of een Italiaanse, is het duidelijk dat men er niet eenvoudigweg vanuit kan gaan dat de architectuur hoe dan ook Italiaans is omwille van een specifiek kenmerk waarvan het gebruik niet beperkt blijkt tot de Italiaanse grenzen.

De architectuur- en stadsrepresentaties in Bruegels vroege tekeningen verschaffen ons informatie van verschillende aard. Zo krijgen we inzicht in het ontstaans- en creatieproces en kunnen we de verschillende fasen waarin het beeld is opgebouwd, reconstrueren. Dit is essentieel omwille van de informatie die we verkrijgen over de specifieke aard van de uitgebeelde architectuur die op haar beurt informatie verstrekt over Bruegels feitelijke Italiëreis. Hoewel voorzichtigheid is geboden bij het identificeren van de representaties als specifieke locaties, is het duidelijk dat de vier tekeningen die aan bod kwamen elk op eigen wijze getuigen van Bruegels reis. In bepaalde gevallen beschikken we over voldoende indicaties (combinatie van datering, tekenstijl en teken-technische informatie) om te veronderstellen dat het effectief een waarheidsgetrouwe uitbeelding van een specifieke site is die Bruegel mogelijk ter plaatse vervaardigde. Daarnaast blijkt ook uit het betoog dat de veronderstellingen van sommige specialisten voorbarig zijn doordat ze de tekeningen in kwestie verbinden aan Bruegels verblijf in Italië. De resultaten van de beeldanalyse tonen aan dat dit niet noodzakelijk correct is en volgens mij getuigen de bladen (zeker het *Zuiders landschap met klooster* en mogelijk ook het *Landschap met heilige Hiëronymus* en het *Landschap met rust tijdens de Vlucht naar Egypte*)⁶⁰³ eerder van Bruegels verblijf in Zuidoost-Frankrijk. Zijn aanwezigheid in de regio wordt overigens gesuggereerd door een citaat van Edward Norgate. In zijn *Miniatura or the Art of Limning* vermeldt hij dat Bruegel gezichten naar de natuur vervaardigde van verscheidene plaatsen waaronder de Provence:

“Of these many strange yet very beautifull viewes are to be seene from and about Mont Senis, Launebourg, Novalaise, and about Mont Godardo in Germany, and many other places about Provence, most of which have been very well designed

⁶⁰² Kenmerkende voorbeelden in deze stijl zijn de kerk Saint Martin in Vinassan (Departement Aude) en de Chauvigny kerk in Vienne (regio Rhône-Alpes).

⁶⁰³ De eerlijkheid gebied ons te zeggen dat twee laatstgenoemde tekeningen evengoed kunnen geïnspireerd zijn op Italiaanse sites. Essentieel is dat men de aangevoerde stellingen (waarbij het merendeel van de auteurs ervan uitgaat dat de architectuurrepresentaties en het landschap in het algemeen getuigen van Bruegels verblijf in Italië) in vraag durft te stellen. De analyse toont aan dat de landschappen in zijn vroege tekeningen niet per se getuigen van de kunstenaars aanwezigheid in Italië.

after the Life by Peter Brugell of Antwerp, and remaine in 'stampe' to his great comendation"⁶⁰⁴

Norgate's beschrijving is dus een bijkomende aanwijzing dat Bruegel zich in het zuiden van Frankrijk bevond. Hoewel deze pas een kleine honderd jaar na Bruegels reis werd opgetekend, getuigt ze toch van de bekendheid van bepaalde breuegliaanse ontwerpen die met de regio Provence werden geassocieerd. Het citaat bevestigt in elk geval dat Bruegel zich door de regio liet inspireren in verscheidene werken.

Bruegels vroege aanwezigheid in de regio contrasteert met de algemeen aanvaarde veronderstelling dat de kunstenaar tijdens zijn heenreis over de Alpen trok om het schiereiland te bereiken. Zoals verder in dit exposé blijkt, is deze hypothese gebaseerd op foutieve bewijsgronden en dringt zich een alternatieve route op voor Bruegels heenreis.

4.3.4 De tocht door de Alpen

Bruegels Alpentocht maakte een diepe impressie; in nagenoeg elk overzichtswerk of artikel over de kunstenaar en het landschap wordt het belang en de invloed van deze indrukken benadrukt. In verband met de chronologische reconstructie van de reis is het essentieel om na te gaan wanneer en hoe de hij deze tocht ondernam. Gewoonlijk gaat men uit van de hypothese dat deze tocht plaatsvond tijdens zijn heenreis. Een van de argumenten die hiervoor wordt aangehaald is de overbekende passage in Van Manders *Schilder-boeck*:

*"In zijn reysen heeft hy veel ghesichten nae t'leven gheconterfeyt, soo datter gheseyt wort, dat hy in d'Alpes wesende, al die berghen en rotsen had in gheswolgen, en t'huys ghecomen op doecken en Penneelen uytghesproken hadde, soo eyghentlijck con hy te desen en ander deelen de Natuere nae volghen."*⁶⁰⁵

Daarnaast is de belangrijkste bewijsgrond een groep tekeningen die specifieke lokaliteiten in het Alpengebied uitbeelden.⁶⁰⁶ Deze worden sinds de publicaties van Hans Mielke niet meer als eigenhandig beschouwd.⁶⁰⁷ Ook Van Manders citaat kan

⁶⁰⁴ E. Norgate, *Miniatura or the Art of Limning* (1650), Martin Hardie (ed.), Oxford 1919, p. 43-44.

⁶⁰⁵ Van Mander 1604, fol. 233r; Miedema 1998, p. 309-327, in het bijzonder p. 315 en n. 36. Onder meer aangehaald door: Sellink 2001, p. 23; Tent. cat. KMSKA 2004, p. 142.

⁶⁰⁶ Münz 1961, p. 25 en verder; Grossmann 1955, p. 17 en verder; K. Oberhuber, 'Pieter Bruegel de Oude als tekenaar', in: *Brueghel, een dynastie van schilders* (Tent. cat. KMSKB, Brussel 1980), Brussel 1980, p. 60-66; *Idem*, 'Bruegel's Early Landscape Drawings', *Master Drawings* 19 (1981), p. 146-156; Marijnissen 1988; Gibson 1989, p. 62.

⁶⁰⁷ Mielke 1991(a), p. 129-134; Mielke 1991(b), p. 137-147; Mielke 1996, p. 74 en verder.

bezwaarlijk aangewend worden om de hypothese te onderbouwen. De auteur vermeldt immers enkel dat Bruegel in het Alpeengebied verbleef en niet wanneer dit was. Sinds de publicatie van twee artikels van Konrad Oberhuber in 1980 en 1981 vond het idee dat Bruegels tocht door de Alpen tijdens zijn heenreis moet gesitueerd worden, ingang in de vakliteratuur.⁶⁰⁸ Hij beweert dat deze plaatsvond tijdens de lente of herfst van 1551. Verder stelt Oberhuber dat hij de mythe wil ontcrachten dat Bruegel langs de Alpen trok tijdens de terugreis. Deze zogenaamde 'mythe' gaat terug tot een artikel uit 1890 van de hand van Henry Hymans.⁶⁰⁹ Hymans baseerde zich op Van Manders beschrijving over Bruegel waarin hij meldt dat de kunstenaar via Frankrijk naar Italië trok. De auteur herkende in verscheidene van de Alpenlandschappen (die sinds Mielke's publicatie dus niet meer als autograaf worden beschouwd) Oostenrijkse en Zwitserse lokaliteiten. Doordat Van Manders passage Bruegels reisroute via Frankrijk naar Italië attesteert, concludeerde Hymans dat Bruegel deze vervaardigde tijdens zijn terugreis ca. 1554-1555. Hoewel zijn hypothese was gebaseerd op foutieve bewijsgronden waren specialisten het in de komende decennia eens over een situering van de Alpentocht tijdens Bruegels terugreis. Sinds 1980 waren Oberhubers bevindingen echter bepalend voor de komende generatie vorsers. Ondanks Mielke's de-attributie van voornoemde Alpenlandschappen werd Oberhubers hypothese sindsdien zelden in vraag gesteld. Dit is op zijn minst merkwaardig omdat noch Van Manders citaat, noch Bruegels eigenhandig werk pleiten voor een vroege datering van de Alpentocht. Zo wordt het *Berglandschap met muilddierdrijvers* te Rotterdam (fig. 79) herhaaldelijk beschouwd als een weerslag van de Alpenindrukken.⁶¹⁰ Dit is nog vaker zo voor het *Berglandschap* uit 1553 (Louvre, fig. 80) dat door verscheidene auteurs zelfs als *Alpenlandschap* wordt betiteld.⁶¹¹ Nochtans zijn deze landschappen volgens mij niet noodzakelijk gebaseerd op de Alpenlandschappen die Bruegel zag tijdens zijn reis.

⁶⁰⁸ Oberhuber 1980; Oberhuber 1981.

⁶⁰⁹ H. Hymans, 'Pierre Brueghel le Vieux', *GdBA* 3 (1890), p. 370.

⁶¹⁰ Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. nr. 146, zie: Sellink 2007, cat. nr. 7. Hoewel specialisten de tekening steevast ca. 1552 dateerden, stelde Sellink recent een ontstaansdatum ca. 1560-1562 voor. In de meeste catalogi leest men dat Bruegels handtekening (deze werd weliswaar overwerkt door een andere hand) wordt gevolgd door het jaartal 1552. De datum op het Rotterdamse blad is echter amper leesbaar (15...[52]), zie bijvoorbeeld: J. Niessen in de online catalogus van het museum door Blyerveld et al. (voorgestelde datum: 1552-1555): [http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/n-146-\(pk\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/n-146-(pk)) Sellinks voorstel voor een ontstaansdatum ca. 1560-1562 is onder andere gebaseerd op de treffende gelijkenis met de tekening *De hazenjacht* (1560, Frits Lugt collectie, Institut Néerlandais, Parijs, inv. nr. 6959) en het schilderijtje *de Zelfmoord van Saul in de Strijd tussen de Filistijnen te Gilboa* (KHM, Wenen, inv. nr. 1011). Zie: Sellink 2013, p. 303, 307.

⁶¹¹ Parijs, Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, inv. nr. 19.728. Onder andere Marijnissen, Mielke en Orenstein duiden het werk aan als 'Alpenlandschap'. Zie: Marijnissen 1988, p. 63; Mielke 1996, cat. nr. 16; Orenstein 2001, cat. nr. 12. In de catalogus van Manfred Sellink werden cat. nrs. 11 en 21 per abuis omgewisseld. Het berglandschap is dus zoals beschreven in cat. nr. 11 maar de afbeelding belandde bij cat. nr. 21, zie: Sellink 2007, p. 52, 65.

De grootse bergformaties zijn pas nadrukkelijk traceerbaar in Bruegels oeuvre vanaf ca. 1555 en dateren dus van na zijn terugkeer. Het verschil tussen de majestueuze en groots opgevatte landschappen in het *Berglandschap* (1555), de reeks van de *Grote landschappen* en het *Grote Alpenlandschap* (ca. 1555-1556) en voorgenoemde tekeningen is opmerkelijk.⁶¹² Een bijkomend argument is dat Bruegels berglandschappen vanaf ca. 1555 vaak van een grotere orde zijn dan de glooiende en heuvelachtige landschappen die we herkennen in het vroegste werk. Het is dus plausibel dat de Rotterdamse en Parijse bladen net als de overige vroege tekeningen ontstonden vóór de Alpentocht en mogelijk geïnspireerd zijn door de berglandschappen die Bruegel zag in het zuiden van Frankrijk.

Het staat alleszins vast dat de tocht door de Alpen een onuitwisbare indruk achterliet en bepalend was voor Bruegels landschapsconceptie. Tijdens de middeleeuwen beschouwde men bergen in het algemeen als een hindernis en gevaarlijke, te mijden belemmeringen tijdens het reizen.⁶¹³ Deze ingesteldheid bestond nog steeds rond het midden van de zestiende eeuw.⁶¹⁴ Naast deze door angst en ontzag ingegeven visie voor het grootse en onbekende ontwikkelde zich geleidelijk aan een nieuwsgierigheid die leidde tot een diepgaande interesse voor het fenomeen.⁶¹⁵ Dit enthousiasme spreekt uit verscheidene Alpenbeschrijvingen opgetekend door Bruegels tijdgenoten.⁶¹⁶ Tegelijkertijd zien we het ontstaan van de eerste encyclopedische beschrijvingen van de Alpen.⁶¹⁷ Ook de visuele voorstelling van berglandschappen kenden een hoge vlucht tijdens de zestiende eeuw. Hoewel de vroegste bergrepresentaties reeds ontstonden in de Oudheid ontwikkelde het genre zich simultaan met de geleidelijke totstandkoming van de nieuwsgierigheid en belangstelling voor het fenomeen. Bruegel neemt een bijzondere plaats in deze evolutie in omdat hij een van de eerste artiesten was die zijn indrukken veelvuldig en

⁶¹² Sellink 2007, cat. nrs. 21, 24-29, 32, 35. Hoewel het reële Alpenlandschap van nature divers in aard is, blijkt de beïnvloeding van Bruegel zich vooral te uiten in monumentale, grootse en stijl oprijzende berglandschappen.

⁶¹³ De bekendste middeleeuwse bergbeschrijving is wellicht Petrarca's *Beklimming van de Mont Ventoux*, een brief waarin de auteur zijn klim naar de top van de berg beschrijft (gepubliceerd in Petrarca's *Epistolae familiares*, 1350). Ook in Dante's *Divina Commedia* vervult het berglandschap een substantiële rol (in de vorm van de louteringsberg). Zie ook: C. Thomasset, D. James-Raoul, *La montagne dans le texte médiéval: entre mythe et réalité*, Parijs 2000.

⁶¹⁴ Y. Bellenger, 'Les paysages de montagne. L'évolution des descriptions du début à la fin du XVIe siècle', in: Y. Giraud (ed.), *Le Paysage à la Renaissance. Actes du Colloque International de Cannes, 1985*, Freiburg 1988, p. 121-133.

⁶¹⁵ *Ibidem*; Zie ook: M.H. Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Washington D.C. 2007 (1ste ed. 1959).

⁶¹⁶ Een treffend voorbeeld is de beschrijving van de Zwitserse geleerde Konrad Gesner (1516-1565). Zie: J. Wozniakowski, *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt am Main 1987, p. 129 e. v.; Gibson 1991(a), p.181.

⁶¹⁷ Bekende voorbeelden zijn de Alpenbeschrijvingen van Aegidius Tschudi (1538) en van Sebastian Münster (1544). De beste samenvatting van eigentijdse kennis over het Alpengebied is *De Alpibus Commentarius* van Josias Simler (1574), zie: Wozniakowski 1987, p. 129.

op gevarieerde wijze integreerde in zijn oeuvre.⁶¹⁸ De concrete beïnvloeding van de Alpentocht op Bruegels landschapsconceptie zien we pas na zijn terugkeer in Antwerpen. De bekendste voorbeelden zijn het *Grote Alpenlandschap* en de reeks van *De grote landschappen* waarin Bruegel deze impressies liet samensmelten met zijn eigen fantasie. Uit de reeks spreekt ook een belangrijke invloed van de Zuid-Nederlandse landschapstraditie. Ook later bleek de Alpenervaring een onuitputtelijke inspiratiebron. In verscheidene schilderijen stonden de eigenlijke indrukken waarschijnlijk model, bijvoorbeeld in de groots opgevatte berglandschappen in de *Terugkeer van de kudde* (1565, fig. 29), *Jagers in de sneeuw* (1565, fig. 125) en in *De bekering van Saul* (1567, fig. 10).⁶¹⁹

De exacte route die Bruegel tijdens deze tocht volgde, kunnen we enkel op hypothetische wijze reconstrueren. Verscheidene auteurs menen dat de kunstenaar langs de Col du Mont Cenis zou getrokken zijn. Deze col was een van de minder zware routes door de Alpen en sinds de vroege middeleeuwen de meest populaire om door het gebergte te trekken.⁶²⁰ Een andere route liep langs de Sint-Gotthardpas, sinds eeuwen een belangrijke noord-zuidverbinding over de Zwitserse Alpen.⁶²¹ In tegenstelling tot de Col du Mont Cenis hebben we in dit geval wel aanwijzingen die Bruegels passage door de Sint-Gotthard mogelijk illustreren. Een werk met een gezicht op Sint-Gotthard wordt als volgt beschreven in de inventaris van Rubens: "*Den Berg Sint-Godard door den Ouden Bruegel*".⁶²² Het schilderij wordt later vermeld door de Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens. In diens exemplaar van Van Manders *Schilder-boeck* plaatste hij verschillende kanttekeningen. Onder zijn eigen bezittingen vermeldde hij een "*Gezicht op de Sint-Gotthard. geschilderd door Bruegel in 1563.*" Stevens voegde er tussen haken aan toe: "*seer curieux, vande liefhebbers wel bekend.*"⁶²³

We weten niet of het een louter topografische weergave van Sint-Gotthard was maar het feit dat men het werk als dusdanig herkende, laat vermoeden dat het op zijn minst op die wijze was opgevat. Mogelijk was het stuk voorzien van een inscriptie die het onderwerp verduidelijkte. Waarschijnlijk was het ook gesigneerd en gedateerd

⁶¹⁸ Voor een kunsthistorisch overzicht van voorstellingen van berglandschappen, zie: U. Christoffel, *La montagne dans la peinture*, Genève 1963.

⁶¹⁹ De criteria op basis van dewelke werd geoordeeld of een landschap al dan niet geïnspireerd is door Bruegels Alpenindrukken zijn voornamelijk de grootte van de rotsformaties en de algemene vormelijke constellatie van het berglandschap.

⁶²⁰ De route via Mont Cenis was ook de kortste tussen Turijn en Lyon. G.B. Parks, *The English Traveler to Italy. The Middle Ages (to 1525)*, Rome 1954, p. 179 en verder; Roques 1963, p. 14; Brillii 1989, p. 174. Ook Michel de Montaigne keerde terug van Italië via de Mont Cenis. Zie: Babeau 1999, p. 61.

⁶²¹ Voor alternatieve routes langs de Alpen tussen Frankrijk en Italië, zie: Roques 1963, p. 12-14.

⁶²² Duverger 1984, vol. 4, p. 297, nr. 192 in de inventaris van 1640 - lijst van de schilderijen te koop in het sterfhuis van ridder Petrus Paulus Rubens.

⁶²³ Briels 1980, p. 139-226, in het bijzonder p. 194-201.

aangezien Stevens vermeld dat Bruegel het schilderde in 1563. Grossmann meent dat het verloren schilderij zeer dicht aanleunt bij het *Grote berglandschap* uit de reeks van *De grote landschappen*.⁶²⁴ Hoewel dit aannemelijk lijkt, is de precieze compositie van het verloren schilderij niet meer te achterhalen. Mogelijk had Van Mander dit werk voor ogen bij het schrijven van volgende passage over het weergeven van berglandschappen in zijn leerdicht *Den grondt der edel vry schilderconst*:

“Neffens dese mocht ik noch rommen trootsich

Op de welverwich’ en constighe stellingh

Der stucken, en printen van Brueghel bootsich,

Daer hy, als in de hoornigh’ Alpes rootsich,

Ons leert te maken, sonder groote quelligh,

Het diep afsien in een swijmende delling,

Steyle clippen, wolck-cussende Pijnbomen,

*Verre verschietens, en ruysschende stroomen.”*⁶²⁵

Het is kenmerkend dat Van Mander precies Bruegels landschappen aanhaalt ter illustratie voor het uitbeelden van de Alpen. De beschrijving bevestigt de diepgaande impressie van de Alpen die spreekt uit bepaalde composities. Daarnaast getuigt het citaat over de kunstenaars reputatie voor de weergave van berglandschappen.⁶²⁶ Deze reputatie wordt ook bevestigd door de passage in Edward Norgate’s *Miniatura or The Art of Limning*. Het beeld dat beide schrijvers neerzetten van Bruegel als een groot landschapskunstenaar en van berglandschappen in het bijzonder waarin hij indrukken van de Alpentocht assimileerde, is tot op heden bepalend.

De topografische Alpenlandschappen die tegenwoordig niet meer als autograaf beschouwd worden, omvatten onder meer een tekening van de Tessino-vallei (Italiaans: *Ticino*) ten zuiden van Sint-Gotthard, een getekend gezicht op Waltensburg (ten noordoosten van de Sint-Gotthard) en een gezicht op Martinswand, een berg nabij Innsbruck.⁶²⁷ Men beschouwde de tekeningen lange tijd als visuele bewijzen van Bruegels tocht door de Alpen maar tegenwoordig schrijft men ze toe aan een anonieme meester met de gepaste noodnaam ‘Meester van de

⁶²⁴ Grossmann 1955, p. 17.

⁶²⁵ Van Mander, ed. Miedema 1973, vol. 1, p. 210, vol. 2, p. 552.

⁶²⁶ Gibson 1991(a), p. 178-179.

⁶²⁷ H. Mielke 1996, p. 74-80, cat. nrs. A 8 en A 10; Orenstein 2001, cat. nr. 120.

Berglandschappen'.⁶²⁸ Een andere groep beschouwde men ook lange tijd als bewijs van Bruegels aanwezigheid in het Alpeengebied. Pas in het laatste decennium van de twintigste eeuw werd ontdekt dat deze van de hand van Jacob Savery (1565/67 – 1603) zijn, een leerling van Hans Bol die blijkbaar met voorbedachte rade de bladen ondertekende met Bruegels naam. Savery's bewuste vervalsingen bevestigen nogmaals Bruegels reputatie als landschapskunstenaar en de populariteit van zijn berglandschappen.⁶²⁹ Naast het verloren schilderij van Sint-Gotthard is er vandaag geen enkel eigenhandig werk gekend dat Bruegels route door de Alpen mogelijk bevestigt. Jammer genoeg kunnen we uit het huidig gekende Bruegel-oeuvre dus niet concluderen hoe Bruegels route doorheen de Alpen precies verliep. Het is mogelijk dat Bruegel aansluitend aan zijn Alpendoortocht de regio's Piëmonte en Valle d'Aosta aandeed.⁶³⁰ In beide regio's, gelegen tussen de Zwitserse en Franse Alpen in het noordwesten van Italië, waren sinds de middeleeuwen Oudnederlandse kunstenaars aanwezig (onder meer aangetrokken door de aanwezigheid van het hof van Savoie) en dit was niet anders rond het midden van de zestiende eeuw. Daarnaast gaven de Piëmontesi talrijke opdrachten aan kunstenaars in de Lage Landen wat de connectie tussen beide gebieden nog versterkte.⁶³¹ Een andere regio die Bruegel mogelijk bezocht is de Veneto. Verscheidene auteurs suggereerden Bruegels aanwezigheid in Venetië en misschien deed hij de stad aan voor hij door de Alpen trok.⁶³² Net zoals bij Genua bestond er traditioneel een nauwe artistieke en economische relatie tussen de Dogenstad en de Nederlanden.⁶³³ Daarenboven was het een populaire bestemming tijdens de Italiëreizen bij *Fiamminghi* en een belangrijke stopplaats voor reizigers op doortocht naar het Heilige Land.⁶³⁴ Bruegels

⁶²⁸ Zie ook hoofdstuk 2, p. 74-75.

⁶²⁹ Het is significant dat Savery opteerde voor een imitatie van Bruegels berglandschappen. Voor Savery's opzet en de betekenis hiervan voor het onderzoek naar Bruegels landschappen, zie hoofdstuk 2.

⁶³⁰ Een bezoek van deze regio's lijkt de route langs Sint-Gotthard evenwel uit te sluiten gezien dit aan de andere, Oostenrijkse zijde van de Alpen ligt.

⁶³¹ B.W. Meijer, G. Sluiter, P. Squellati Brizio, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections. III. Piedmont and Valle d'Aosta, 1 (A-L)* (series ed. B. W. Meijer), Florence 2011. De publicatie van volume 2 (M-Z) is nog in voorbereiding.

⁶³² Onder andere Büttner 2000(b), p. 230; Sellink 2007, p. 16. Omdat we niet zeker weten of Bruegel Venetië al dan niet bezocht, blijven de voorgestelde momenten wanneer hij de stad aandeed vanzelfsprekend louter hypothetisch.

⁶³³ B.W. Meijer, *Rondom Rembrandt en Titiaan. Artistieke relaties tussen Amsterdam en Venetië in prent en tekening* (Tent. cat. Rembrandthuis, Amsterdam 1991), Den Haag 1991; P. Stabel, 'Venice and the Low Countries: Commercial Contacts and Intellectual Inspirations', in: B. Aikema, B. Brown (eds.), *Renaissance Venice and the North, Crosscurrents in the Time of Dürer, Bellini and Titian*, (Tent. Cat. Palazzo Grassi, Venetië 1999), Londen 1999, p. 31-43; R. Coppens, Jan Roos. *Een Vlaming in Genua* (onuitgegeven masterscriptie Universiteit Gent 2010).

⁶³⁴ Van Mander 1604, fol. 235r; B.W. Meijer, 'Over Jan van Scorel in Venetië en het vroege werk van Lambert Sustris', *Oud Holland* 106 (1992), p. 1-19; *Idem*, *Landschappen, mensen, antieke goden. Op de tweesprong van de Venetiaanse en Nederlandse schilderkunst in de zestiende eeuw*, Utrecht 1993; C. Limentani Viridis, 'Across the Alps and to the Lagoon: Northern Artists in Venice during the 16th Century', in: Aikema, Brown (eds.) 1999, p. 72-75; Dacos 2004, p. 107-125.

diepgaande beïnvloeding door de Venetiaanse landschapskunst is echter de belangrijkste reden waarom specialisten Bruegels verblijf in de stad veronderstellen.⁶³⁵ Ondanks deze invloed weten we niet met zekerheid of Bruegel de regio ook effectief bezocht; op dat moment waren er talrijke landschapsprenten met ontwerpen van Titiaan en Campagnola in omloop.⁶³⁶ Bruegels passage langs Venetië voor zijn terugkeer richting thuishaven blijft dus louter hypothetisch.

Het is dus plausibel dat Bruegels tocht door het Alpengebied tijdens de terugreis plaatsvond en niet gedurende zijn heenreis zoals vaak beweerd wordt. Hiervoor pleitten de architecturale en landschappelijke kenmerken van enkele van de vroegste tekeningen en het feit dat de vooronderstelling van de Alpentocht tijdens de heenreis is gefundeerd op foutieve gegevens. Volgens mij is het waarschijnlijk dat Bruegel zijn tocht vanuit Lyon verder zette naar Zuid-Frankrijk (via de Rhônevallei of de regio Rhône-Alpes richting Provence) en vandaar zijn reis naar het schiereiland vervolgde.⁶³⁷ Wanneer we uitgaan van Bruegels verblijf in het diepe zuiden van Frankrijk tijdens zijn heenreis, is het aannemelijk dat hij vandaar verder reisde per boot.

4.3.5 Koers naar het Zuiden

Verscheidene auteurs suggereerden reeds dat de kunstenaar een bootreis ondernam.⁶³⁸ Indien dit het geval was, zou Bruegel ingescheept hebben in de haven van Marseille. Marseille was toen -en reeds lang voordien- de belangrijkste Franse haven aan de Middellandse Zee en ze vervulde een cruciale rol in de handel tussen het Middellandse Zeegebied en West-Europa. In Bruegels tijd en de daaropvolgende eeuwen was het een belangrijke tussenstop voor reizigers die het Italiaanse

⁶³⁵ Het betreft vooral invloeden van de tekenkunst van Titiaan, Domenico Campagnola. Voor een bondige samenvatting, zie: M. Royaltou-Kisch, 'Pieter Bruegel as a Draftsman: The Changing Image', in: Orenstein 2001, p. 15-23.

⁶³⁶ Naast de talrijke gravures van Campagnola die op dat moment circuleerden, maakte Bruegel in Rome mogelijk kennis met Girolamo Muziano, een leerling van Campagnola. Zie: Arndt 1972, p. 69-121.

⁶³⁷ Marijnissen suggereerde dat het landschap in Bruegels vroeg gekendste tekening, het *Rivierlandschap* (Louvre), een weergave zou zijn van een site in de Rhônevallei. Ook Mielke stelt dat de tekening in Frankrijk ontstond en verscheidene auteurs menen dat de tekening *in situ* werd vervaardigd. Hoewel Marijnissens situering van de site in de Rhônevallei louter hypothetisch is, sluit deze wel aan bij de hier voorgestelde reisroute. M. Winner in Tent. cat. Berlijn 1975, cat. nr. 24; Marijnissen 1988, p. 56; Mielke 1996, cat. nr. 1. Voor een visualisering van de routes die Bruegel volgde tijdens de reis, inclusief hypothetische reizen, zie: fig. 80b. Mijn oprechte dank gaat uit naar Hans Blomme voor de hulp bij de opmaak van deze kaart.

⁶³⁸ Menzel 1966, p. 27; D. Allart in: Tent. cat. Brussel 1995, p. 115; Büttner 2000(a). Deze auteurs maken de veronderstelling echter op basis van een foutieve redenering. De tekening met het *Gezicht op Reggio Calabria* wordt door hen 1552 gedateerd waaruit ze concluderen dat als Bruegel zich op dit vroege tijdstip tijdens zijn reis reeds in het uiterste Zuiden bevond, hij wel een oversteek per boot moet gemaakt hebben.

schiereiland wensten te bereiken.⁶³⁹ Zo getuigt Jean Tardes reisrelaas ervan dat hij en zijn gevolg in 1593 inscheepten in de Provençaalse havenstad om zo verder te reizen naar Genua.⁶⁴⁰ Menzel suggereerde reeds in de jaren zestig van de vorige eeuw dat Bruegel zijn tocht verder zette vanaf Marseille.⁶⁴¹ Vanaf de haven voerden boten met koers naar Italië ofwel oostwaarts via de Golf van Genua ofwel richting zuiden om in een lager gelegen stopplaats in de Ligurische of Tyrreense zee aan te leggen. Aan de hand van contemporaine reisbeschrijvingen kunnen we ons een idee vormen van het traject en van de reisomstandigheden waarin deze boottochten plaatsvonden. In het eerste geval beschikte men over boten die tussen verscheidene havens aan de kust opereerden, zogenaamde feloeken of *felluca* (kleine open barken). Met deze feloeken werd een dienst onderhouden tussen Marseille en Genua en vandaar bestond een gelijkaardige verbinding met verschillende kustplaatsen tot Livorno.⁶⁴² Een mogelijk alternatief voor de feloek was het galleischip en hoewel dit veel groter was en de accommodatie gerieflijker, opteerden velen voor de kleinere en tragere *felluca*.⁶⁴³ Boottochten werden soms afgewisseld met een verderzetting van het traject over land. Anderzijds kon men ook via land langs de Italiaanse Riviera richting Genua trekken.⁶⁴⁴ Een andere mogelijkheid is dat Bruegel inscheepte in Marseille om met een groter schip verder zuidwaarts te reizen en dieper in de Middellandse zee pas aan wal van het Italiaanse vasteland te gaan. Zijn aanwezigheid in Ligurië is alleszins niet uit te sluiten. Vanaf de vijftiende eeuw bestond een belangrijke commerciële en artistieke band tussen het Ligurische gebied, en Genua in het bijzonder, en de Zuidelijke Nederlanden.⁶⁴⁵ In de eerste plaats werd deze geconsolideerd door de talrijke opdrachten van Genuese handelaars aan Zuid-Nederlandse kunstenaars. Daarnaast vestigden verscheidene meesters zich in dit gebied omwille van dit gunstige opdrachtenklimaat.⁶⁴⁶ Ook

⁶³⁹ Caracciolo 1997, p. 25-26; L. Schudt, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1959.

⁶⁴⁰ F. Moreau, M. Tetel, *Jean Tarde. À la rencontre de Galilée, deux voyages en Italie*, Genève 1984, p. 58, noot 14.

⁶⁴¹ Menzel 1966, p. 27.

⁶⁴² Schudt 1959, p. 156; Frank-Van Westrienen 1983, p. 92 en verder.

⁶⁴³ De keuze voor de feloeken ligt voor de hand gezien men zich liever niet in open zee waagde omwille van het risico op kapers. Zie: Frank-Van Westrienen 1983, p. 92.

⁶⁴⁴ Hoogewerff 1932, p. 141; Schudt meent dat de Nederlandse reizigers het traject Genua – Livorno bijvoorbeeld liever over land deden. Zie: Schudt 1959, p. 156.

⁶⁴⁵ Met verscheidene hoogtepunten tijdens de vijftiende eeuw en de eerste helft van de zeventiende eeuw. Roques 1963, p. 190-192. M.C. Galassi, 'Pittura fiamminga per i Genovesi (secoli XV e XVI)', in: P. Boccardo, C. di Fabio, *Genova e l'Europa Atlantica. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milaan 2006, p. 83-119; M.C. Galassi, G. Zanelli, 'Joos van Cleve und Genua', in: *Joos van Cleve Leonardo des Nordens* (Tent. cat. Suermondt-Ludwig Museum, Aken 2011), Stuttgart 2011, p. 64-85; M.C. Galassi, 'Topography and Mythological Transfiguration in two Sixteenth-century Flemish Cityscapes of Genoa: a Painting by Jan Massys and an Etching by Anton van den Wyngaerde', in: Lichtert et al. 2014, p. 131-142.

⁶⁴⁶ E. Parma, 'Genua, de poort naar het Zuiden', in: T.-H. Borchert (ed.), *De eeuw van Van Eyck: De Vlaamse Primitieven en het Zuiden (1430-1530)* (Tent. cat. Groeningemuseum, Brugge 2002), Amsterdam 2002, p. 94-107; C. Cavelli Traverso, *Primitivi fiamminghi in Liguria*, Recco 2003.

vandaag nog zijn de sporen van deze connectie zichtbaar, door de aanwezigheid van talrijke werken van Oudnederlandse meesters in Ligurië.⁶⁴⁷ Ondanks deze aanwijzingen blijft het onduidelijk of Bruegel al dan niet in deze streek verbleef.

Bruegels aanwezigheid in Zuid-Italië kunnen we daarentegen wel aantonen. Mogelijk bracht de boottocht hem in het uiterste tipje van de Italiaanse laars waar hij aan wal ging in Sicilië (Messina) of in het ca. twintig kilometer verder gelegen Italiaanse Reggio di Calabria. We weten alleszins dat de kunstenaar deze plaatsen aandeed. Een eerste werk dat hiervan getuigt is een *Gezicht op Reggio*, gelegen aan de Straat van Messina tegenover Sicilië (fig. 81).⁶⁴⁸ Bruegel gaf de site nauwkeurig weer. Hij beeldde de stad uit vanop een heuvel aan de Straat van Messina. Er woedt een hevige brand binnen de stadsmuren. Het contrast tussen de brandende stad en het omringende landschap is opmerkelijk. De dreigende vuurvlammen en donkere rookpluimen staan in schril contrast met het schijnbaar serene omringende landschap. Het water ligt er windstil bij en op het land is nauwelijks menselijke activiteit te bespeuren. Het tafereel van de brandende stad kunnen we in haar historische context plaatsen. In de zomer van 1552 vaarde een Turkse vloot naar het zuiden van Italië en bedreigde er verschillende kuststeden. De Italiaanse troepen vochten terug en tijdens verscheidene confrontaties werd ook Reggio di Calabria beschoten.⁶⁴⁹ Omwille van de overeenkomsten met de contemporaine context menen verscheidene vakspecialisten dat de tekening ter plaatse in 1552 of 1553 werd vervaardigd.⁶⁵⁰ Volgens deze auteurs was Bruegel getuige van voorgenoemde gebeurtenissen en is de tekening daar een visuele weerslag van. Het is duidelijk dat de kunstenaar zich in de periode tussen 1552 en 1554 in het zuiden van Italië bevond maar wanneer precies hij Reggio bezocht, is niet te achterhalen. Er zijn echter verschillende redenen om aan te nemen dat de tekening in kwestie veel later ontstond. Bij een nauwkeurige analyse blijkt snel dat deze onmogelijk *in situ* kan gemaakt zijn. Een eerste reden vinden we in de in 1561 ontstane gravure *Zeeslag in de Straat van Messina*, gegraveerd door Frans Huys naar het ontwerp van Pieter Bruegel (fig. 82).⁶⁵¹ De linkerzijde van de prent is een exacte kopie van Bruegels tekening, tot in de kleinste details. Daarnaast is Bruegels tekening het spiegelbeeld van het door Huys weergegeven stadsgezicht. Het blad diende dus duidelijk als model. Het zou zeer onlogisch zijn dat Bruegel de tekening reeds in 1552 of 1553

⁶⁴⁷ M. Torre, *La pittura fiamminga a Genova agli inizi del Cinquecento il Trittico di San Lorenzo della Costa*, Genua 1980; M. Fontana Amoretti, M. Plomp, *Repertory of Dutch and Flemish Paintings in Italian Public Collections* (ed.: B. W. Meijer), vol. 1 *Liguria*, Florence 1998.

⁶⁴⁸ *Gezicht op Reggio Calabria*, tekening en bruine inkt, ca. 1560-1561, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. nr. N 191. Zie: Mielke 1996, cat. nr. 54.

⁶⁴⁹ Voor een gedetailleerde beschrijving van de historische context, zie: Buysens 1954, p. 162-166.

⁶⁵⁰ Tolnay 1952, cat. nr. 5; Grossmann 1955, p. 15; Tent. cat. Berlijn 1975, cat. nr. 25; Oberhuber 1980, p. 65; Büttner 2000(b), p. 214.

⁶⁵¹ *Zeeslag in de Straat van Messina*, gravure en ets, 1561, Orenstein 2006, cat. nr. 48.

vervaardigde. Ten eerste is Huys' gravure de tot nu toe grootst gekende prent naar een ontwerp van Bruegel. Een dergelijke onderneming bracht financiële risico's met zich mee.⁶⁵² Het is ondenkbaar dat Bruegel het ontwerp reeds jaren voordien maakte, onwetend of het ooit zou gepubliceerd worden. Een ander argument dat aantoont dat de tekening niet *in situ* is vervaardigd, vinden we in de tekening zelf. Deze is zo nauwkeurig en gedetailleerd dat het onmogelijk om een eerste schets kan gaan. Een dergelijke nauwgezette weergave strookt overigens niet met de werkwijze voor naar het leven-tekeningen. Het is aannemelijk dat de tekening ontstond ca. 1560-1561, kort voor de prent en jaren na Bruegels verblijf in Italië.⁶⁵³ De mate van detaillering wijst erop dat Bruegel ter plaatse verscheidene schetsen van de stad en het omringende landschap maakte die dan de basis vormden voor de composiettekening in Rotterdam. Spijtig genoeg hebben ook deze *vedute* de tand des tijd niet doorstaan. In zijn catalogus vermeldt Mielke een tekening met *Gezicht op de Straat van Messina* in Amerikaans privébezit;⁶⁵⁴ volgens hem gaat het mogelijk om een kopie naar een verloren ontwerp van Bruegel. De tekening werd in januari 2011 aangekocht door de KBR en bevindt zich dus vandaag in haar collectie te Brussel.⁶⁵⁵ Technisch en stilistisch onderzoek toont aan dat de tekening rond 1600 ontstond en dat het om een anonieme kopie uit de directe omgeving van Bruegel gaat.⁶⁵⁶ De achterkant van het papier deed dienst als schetsblad wat bevestigt dat we te maken hebben met origineel studiemateriaal. Dit verhoogt de kans dat het effectief om een kopie naar een verloren tekening van Bruegel gaat. Het blad heeft dus een unieke kunsthistorische waarde omdat het ons een indirecte blik gunt in een verloren gegaan aspect van Bruegels oeuvre.⁶⁵⁷ Het is onwaarschijnlijk dat Bruegel

⁶⁵² Sellink 2007, p.156-157.

⁶⁵³ Eerst geopperd door Münz, zie: Münz 1961, cat. nr. 26. Een bijkomstig argument is dat Bruegel mogelijk verscheidene versies van het onderwerp vervaardigde. In Rubens inventaris van 1640 bevond zich niet enkel voorgenoemd *Gezicht op Sint-Gotthard*. Naast verscheidene andere schilderijen worden ook vermeld: 'Een gevecht tussen Turken en Christenen' en 'Een landschap met een brand in tempera'. Alhoewel het precieze uitzicht en onderwerp van deze schilderijen niet is na te gaan, is het aanlokkelijk om te veronderstellen dat beide ook ontstonden naar aanleiding van de Turkse aanvallen op Italiaanse kuststeden en dat deze net als de modeltekening van Reggio werden vervaardigd naar schetsen die Bruegel ter plaatse maakte. Hoewel we weten dat Bruegel de gewoonte had om dezelfde onderwerpen meerdere malen weer te geven, blijft deze hypothese louter speculatief. Voor Rubens inventaris, zie: J. Dénućé, *De Antwerpsche "Konstkamers". Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16^{de} en 17^{de} eeuwen*, Den Haag 1932, p. 56-57, nr. 212, 213.

⁶⁵⁴ Mielke 1996, cat. nr. 15.

⁶⁵⁵ KBR, inv. nr. F-2011-138. Zie: J. Van Grieken, 'View of the Strait of Messina, a Rediscovered Drawing after Pieter Bruegel the Elder. A New Acquisition for the Print Room of the Royal Library of Belgium', *In Monte Atrium* 4 (2011), p. 209-219; J. Van Grieken et al. 2013, cat. nr. 103. Het is waarschijnlijk dat deze tekening (of nog logischer, het verloren origineel) in het bezit was van Joris Hoefnagel die overigens nog ten minste twee andere tekeningen bezat die Bruegel maakte tijdens zijn Italiëreis (cf. infra). Zie: Sellink, 2013, p. 319, noot 21.

⁶⁵⁶ Sellink 2013, p. 294.

⁶⁵⁷ Over het werken naar het leven en meer specifiek Bruegels toepassing van deze praktijk, zie ook hoofdstuk 2, p. 63-85.

de brand in Reggio zelf aanschouwde. De rookpluimen en toeschouwers zijn vermoedelijk actualiseringselementen die de tekening het nodige animo verschaffen. Het is immers ondenkbaar dat Bruegel zich in het midden van de strijd op zo een korte afstand zou begeven om het schouwspel weer te geven.

Het gezicht met de *Zeeslag in de Straat van Messina* is een verdere aanwijzing dat Bruegel zich in deze regio bevond tijdens zijn Italiëreis. Het gaat om een voorstelling van het gevecht tussen de Turkse en Italiaanse vloot in de Straat van Messina. Links zien we de stad Reggio di Calabria, duidelijk naar het ontwerp van Bruegels tekening. Rechts zien we de Siciliaanse havenstad Messina. Achter Messina is de rokende vulkaan Etna weergegeven. Het contrast qua sfeer tussen beide steden is groot. Terwijl het vuur woedt binnen de stadsmuren van Reggio is de indruk van Messina eerder vreedzaam. Vanuit beide steden vertrekken talrijke schepen die elkaar in het midden van de zee-engte zullen treffen. Het is duidelijk dat het rechterdeel van de compositie werd overgenomen van het ontwerp *Gezicht op Reggio Calabria*. Ook het rechterdeel van de compositie werd naar een of meerdere ontwerpen van Bruegel vervaardigd. Dit wordt immers bevestigd door een opschrift op de prent zelf: *BRUEGEL INVENTOR*. Het bestaan van deze ontwerpen wordt ook beaamd door een andere bron. In Braun en Hogenbergs *Civitates orbis terrarum* vinden we een *Gezicht op Messina* van de hand van Joris Hoefnagel (fig. 83).⁶⁵⁸ In het opschrift laat Hoefnagel de toeschouwer weten dat hij het gezicht maakte naar een tekening van Bruegel: *'reperitum inter Studia autographa Petri Bruegelii eximii nostrii saeculi pictoris. Ab ipsomet delinearum communicavit Georgius Hoefnagelius.A.1617'*.⁶⁵⁹

Voorts verwijst Mielke naar een tekening met een *Gezicht op de Straat van Messina* dat mogelijk een kopie is naar één van Bruegels verloren studies of ontwerpen. Er bestaan dus verscheidene werken die een duidelijk verband tonen met het *Gezicht met de Zeeslag in de Straat van Messina* en die aantonen dat Bruegel meerdere schetsen en ontwerpen van het onderwerp maakte. Huys' gravure genoot een aanzienlijke populariteit; het gezicht werd namelijk door verscheidene cartografen geciteerd en zeker tot aan het einde van de zeventiende eeuw in verschillende atlassen gereproduceerd.⁶⁶⁰ Het werd onder meer gebruikt in Joan Blaeu's *Teatrum civitatum nec non Admirandorum Neapolis et Sicili Regnorum*, uitgegeven te Amsterdam in 1612.⁶⁶¹

⁶⁵⁸ G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, 6 vols., 1618, vol. 6, fol. 58.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ Tent. cat. Brussel 1995, p. 115.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 77.

Terloops vermelden we ook nog dat Cock een aantal jaren daarvoor een *Gezicht op Sicilië* uitgaf. Daarop zien we net als in Huys' gravure een gezicht op Reggio Calabrië en de Straat van Messina.⁶⁶² Het gezicht is echter helemaal anders opgevat. In het opschrift lezen we: *HIERONYMVS COCK PICTOR ANTVERPIANVS FECIT ET EXCVDEBAT 1553*. Cock maakt dus duidelijk dat hij de uitvinder en maker van dit stadsgezicht zou zijn. Denucé merkte echter op dat het een kopie is naar een kaart van de Venetiaanse kaartenmaker Giacomo Gastaldi.⁶⁶³ Gastaldi's gezicht is overigens opgenomen in Ortelius' *Theatrum orbis terrarum*. De decoratieve elementen op Cocks kaart zijn wel een eigen inventie. De figuur en het wapenschild van keizer Karel V, de schepen en zeemonsters zijn duidelijk in de stijl van de decoratieve elementen die hij ook aan andere topografische kaarten toevoegde.⁶⁶⁴ Een vergelijking verduidelijkt dat Bruegel bij de uitwerking van zijn ontwerp niet beïnvloed werd door Cocks gezicht.

Een ander ontwerp dat compositorisch wel verwant is aan Bruegels ontwerpen vinden we in de reeks wandtapijten waarin de campagne van keizer Karel V tegen de Turken te Tunis is vereeuwigd.⁶⁶⁵ De reeks werd ontworpen door Jan Cornelisz. Vermeyen tussen 1546 en 1550 in opdracht van de keizer. Het is dan ook in diens gevolg dat Vermeyen meereisde naar het Zuiden. Hij vervaardigde talrijke schetsen waardoor hij de uitbeelde steden zeer nauwkeurig wist weer te geven. Een van de twaalf werken uit de reeks, *De verovering van de vesting Goleta* (fig. 84), vertoont zowel compositorisch als thematisch overeenkomsten met Bruegels voorstelling.⁶⁶⁶ De gelijkenis is treffender in het karton (Kunsthistorisches Museum, Wenen) dan in het uiteindelijke wandtapijt (Madrid, Patrimonio Nacional). De voorgrond is gevuld met zorgvuldig geplaatste en zeer gedetailleerde schepen, in de achtergrond zien we de haven. Het is aanlokkelijk te veronderstellen dat Bruegel kennis maakte met de ontwerpen van de reeks tijdens zijn leertijd in het atelier van Coecke; die assisteerde Vermeyen namelijk bij het ontwerpen van de kartons.⁶⁶⁷ Grossmann suggereerde overigens dat Bruegel en Vermeyen elkaar effectief zouden ontmoet hebben.⁶⁶⁸

⁶⁶² J. Denucé, *Oud-Nederlandsche Kaartmakers in betrekking met Plantijn (Uitgaven der Antwerpsche bibliophilen, 27-28)* 2 vols., Antwerpen 1912, vol 1, p. 126-127; Riggs 1977, p. 284, cat. nr. 57 en fig. 59.

⁶⁶³ Denucé 1912, p. 126-127.

⁶⁶⁴ Zie hiervoor Serebrennikov 2001.

⁶⁶⁵ H.J. Horn, *Jan Cornelisz. Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols., Doornspijk 1989, vol. 1, p. 109-329.

⁶⁶⁶ *De inname van Goleta*, zevende karton uit de reeks van twaalf wandtapijten, ontworpen door Vermeyen en geweven te Brussel door Willem de Pannemaker. Het wandtapijt bevindt zich in Madrid, Patrimonio Nacional en het karton in het Kunsthistorisches Museum te Wenen, inv. nr. GG_2041. Zie Horn 1989, fig. B55, B56.

⁶⁶⁷ Coeckes bijdrage wordt bevestigd aan de hand van archivalisch bewijs, zie: Horn 1989, p. 122-124, doc. 33.

⁶⁶⁸ Grossmann 1955.

Naast Bruegels tekening van Reggio Calabrië, Huys' gravure en de rechtstreekse verwijzingen naar verloren studiebladen en ontwerpen wordt steevast een ander werk aangehaald dat Bruegels verblijf in Zuid-Italië zou bevestigen: het *Zeegevecht in de baai van Napels* (Galleria Doria-Pamphilj, fig. 85).⁶⁶⁹ De toeschrijving is omstreden. Onder meer de stugge penseelvoering, de pover uitgewerkte achtergrond, de eerder mechanische weergave van het wateroppervlak en het gebrek aan overtuigende dieptewerking worden aangehaald om de toeschrijving tegen te spreken.⁶⁷⁰ Deze tekortkomingen kunnen eventueel verklaard worden door de slechte toestand van het werk. De algemene compositie, de magistrale lichtwerking en het oog voor detail zijn immers typisch voor Bruegel. Ook de perfectionistische uitwerking van de schepen pleit voor een toeschrijving aan de meester zelf.⁶⁷¹ Het werk wordt mogelijk vermeld in de inventaris van kardinaal Granvelle.⁶⁷² Bruegels aanwezigheid in Napels is alleszins plausibel gezien het een populaire bestemming was tijdens Italiëreizen. Sinds de Oudheid werden de kuststad en het vruchtbare omringende gebied Campanië geloofd om hun schoonheid door schrijvers zoals Plinius en Horatius (*Campania felix*).⁶⁷³ Contemporaine beschrijvingen getuigen dat dit niet anders was in Bruegels tijd.⁶⁷⁴ Indien we het *Zeegevecht in de baai van Napels* als eigenhandig beschouwen, is het werk het enige geschilderde *veduta* in Bruegels oeuvre. Net als bij de toeschrijving verschillen de meningen ook over de exacte datering maar het is duidelijk dat Bruegel het werk pas na zijn terugkeer in Antwerpen zou vervaardigd hebben, wellicht naar schetsen en studies die hij tijdens de reis maakte.⁶⁷⁵ Vanuit compositorisch oogpunt zijn er

⁶⁶⁹ Galleria Doria Pamphilj, Rome, inv. nr. FC546. Het werk wordt in de literatuur steevast omschreven als *Gezicht op Napels* of *Gezicht op de baai van Napels*. Het tafereel is echter een voorstelling van bewapende schepen die een kleine zeeslag uitvechten in de baai van Napels. Daarom wordt hier de titel *Zeegevecht in de baai van Napels* aangewend.

⁶⁷⁰ Sellink 2007, p. 275.

⁶⁷¹ De voormalige scheepvaarthistoricus Frans Smekens wendt de representatie van schepen aan als een criterium om werken al dan niet als van Bruegels hand te beschouwen. Smekens stelt dat de bewapende driemaster links vooraan een nauwkeurig spiegelbeeld is van hetzelfde type in één van de prenten in de reeks van de zeilschepen. Daarnaast geeft het schilderij verschillende types weer die in dezelfde reeks vergroot en meer gedetailleerd zijn terug te vinden. Zie: Smekens 1961, p. 5-57; Buysens 1954, p. 171, 186-187.

⁶⁷² A. Castan, *Monographie du palais Granvelle à Besançon*, Parijs 1867, p. 37. De toeschrijving is ook omstreden. Hoewel de afmetingen overeenkomen met het werk in de Galleria Doria Pamphilj argumenteren tegenstanders dat de titel problematisch is en dat toeschrijvingen op basis van inventarisvermeldingen niet steeds betrouwbaar zijn. Zie: Allart 2001; *Idem*, 'Sur la piste de Bruegel en Italie: les pièces de l'enquête', in: N. Dacos, *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Atti del convegno internazionale, Brussel 24-25 febbraio 1995*, speciale editie bij het tijdschrift *Bollettino d'Arte*, 100 (1997), Rome 1997, p. 98, 105, noot 53.

⁶⁷³ Voor de impact van het Napolitaanse landschap op buitenlandse reizigers, zie: C. Lorenzetti, 'Napoli nel le vedute dei neerlandesi', *Napoli, rivista del Comune di Napoli* 11/12 (1934); R. Causa, 'Introduzione', in: *Il paesaggio napoletano nella pittura straniera*, Napels 1962; C. de Seta, 'L'Italia nello Specchio del Gran Tour', *Storia d'Italia* 5 (1982), p. 126-263.

⁶⁷⁴ A. Horn-Oncken, *Ausflug in elysische Gefilde: Das europäische Campanienbild des 16. und 17. Jahrhunderts und die Auzeichnungen J.F.A. Uffenbachs*, Göttingen 1978, p. 29 en verder.

⁶⁷⁵ Omtrent de dateringsproblematiek, zie: Büttner 2000(b), p. 215, 236, noot 94.

enkele opmerkelijke bevindingen. Een nauwkeurige analyse wijst uit dat het geen topografisch correcte voorstelling van de baai van Napels is. Bepaalde architecturale elementen zijn evenwel nauwkeurig weergegeven: van links naar rechts herkennen we het Castel dell' Ovo, de ondertussen verdwenen Torre de San Vincenzo en het Castel Nuovo (of Maschio Angioino). Op de heuvel zien we het Castel Sant' Elmo. De vorm van de pier daarentegen strookt niet met de toenmalige werkelijkheid. De pier is zo goed als perfect cirkelvormig terwijl deze oorspronkelijk eerder rechthoekig was. Dat blijkt duidelijk uit een vergelijking met andere contemporaine voorstellingen van de baai van Napels.⁶⁷⁶ In de vakliteratuur wordt dit euvel vaak over het hoofd gezien. Eén van de weinige auteurs die de vertekening terecht opmerkt is Tolnay.⁶⁷⁷ De auteur stelt dat de pier door deze vertekening tot een hoefijzer wordt vervormd waarbij de open zijde toegang tot de zee verschaft. Op deze wijze worden het waterbekken en de invaart van de haven aanzienlijk verbreed en verschuift de klemtoon naar de architecturale en infrastructurele elementen. Het gezicht op de baai van Napels wordt bijgevolg bepaald door haar primaire functie; namelijk het ontvangen en terug loslaten van talrijke schepen.⁶⁷⁸ Het typerende functionele aspect van een zeehavenstad is hier dus in een equivalente vorm weergegeven. Tolnay meent dat Bruegel deze vertekening opzettelijk aanwendde om net dit aspect van de havenstad te benadrukken. Verder stelt de auteur dat de aanpassing van de stadsrepresentatie niet veroorzaakt werd vanuit het gezichtspunt van de kunstenaar maar dus werd opgelegd door een aan het onderwerp inherent aanwezig ideaalbeeld ('Idealität'). Hij bekijkt Bruegels ontwerp van de havenstad als één grote kosmische beweging van water, wolken en landschap die zogenaamd *a posteriori* werd aangepast om voorgenoemde reden.⁶⁷⁹ Deze pantheïstische lezing lijkt ongeloofwaardig. Anderzijds zijn Tolnays bevindingen wel waardevol omdat hij het heeft over een bewuste of onbewuste maar dus duidelijk intentionele vertekening van de werkelijkheid. Wanneer we ervan uitgaan dat deze plaatsvond om het functionele aspect van de havenstad te benadrukken en dit plaatsen in de bredere context van Bruegels stadsrepresentaties, blijkt dat deze thematiek aansluit bij een algemene tendens in zijn werk; namelijk dat Bruegels voorliefde voor het scheepsbedrijf zich vaak uit in de vorm van voorstellingen van het functionele aspect van de haven. Voorbeelden hiervan vinden we onder meer in de gedetailleerde voorstelling van het scheepsbedrijf in de Weense *Toren van Babel*, de nadrukkelijke aanwezigheid van het havenbedrijf in voorstellingen van de stad in de vorm van vergezichten, de

⁶⁷⁶Zie bijvoorbeeld Braun en Hogenbergs perspectivische plattegrond van Napels in *Civitates Orbis Terrarum*, plaat XX. Voor aanvullend vergelijkingsmateriaal, zie: C. de Seta, *Cartografia della Città di Napoli: lineamenti dell'evoluzione urbana*, 3 vols., Napels 1969.

⁶⁷⁷Ch. De Tolnay, 'Studien zu den Gemälden Pieter Bruegel d. Ä.', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 44 (1934), p. 106.

⁶⁷⁸*Ibidem.*

⁶⁷⁹*Ibidem.*

riviergezichten of in zijn voorstelling van de Romeinse haven Ripa Grande (cf. infra). Bruegels interesse voor de scheepvaart en het havenbedrijf vanuit functioneel oogpunt is opmerkelijk. Het is natuurlijk moeilijk na te gaan in hoeverre de vertekening van *Zeegevecht in de baai van Napels* deze fascinatie moest benadrukken. Terzijde vermelden we nog dat de baai van Napels niet het enige onderwerp van het werk is (nochtans wordt het paneel in de vakliteratuur meestal aangeduid als *Gezicht op de Baai van Napels*). Weinigen merken op dat verscheidene van de schepen voor de baai in het midden van een strijd verwickeld zijn.⁶⁸⁰ Zo vuren zowel het centrale schip als een nabijgelegen schip kanonschoten af. Smekens concludeert hieruit dat de scheepsstrijd het centrale onderwerp van de voorstelling is.⁶⁸¹ Dit is niet volledig correct omdat de nadrukkelijke en gedetailleerde weergave van haveninfrastructuur en architectuur erop wijst dat deze elementen eveneens een belangrijke rol in de compositie vervullen. Indien Bruegel de zeeslag enkel als centraal onderwerp wilde voorstellen, hoefde hij het achterliggende landschap niet zo gedetailleerd weer te geven. Net zoals Tolnay heeft Müller-Hofstede het niet over de schepen vooraan maar wel over de vertekende weergave van de baai.⁶⁸² In tegenstelling tot Tolnay duidt hij de compositie niet vanuit een pantheïstisch schema en voorziet hij in een nuchtere verklaring voor de vervormde weergave van de baai die beter aansluit bij mijn eigen bevindingen. De auteur meent dat de nadruk op de havenconstructie ligt omdat het functionele aspect het eigenlijke onderwerp van de voorstelling is. De functie van de havenstad staat dus centraal en niet de organische samenhang tussen zee, lucht en landschap zoals Tolnay beweert.⁶⁸³ Het is duidelijk dat de vertekening een belangrijke indicator is in deze richting. Anderzijds vervullen de zeeschepen in de voorgrond ook een duidelijke rol in de compositie en fungeren ze dus niet louter als stoffage voor het stadsgezicht. Een derde auteur die de vertekening van de pier verklaart, is Jane ten Brink Goldsmith.⁶⁸⁴ Zij meent dat we Bruegels aanpassing moeten verklaren vanuit zijn kennis van Vitruvius' geschriften over architectuur. De Romeinse architect had namelijk een voorkeur voor rondvormige havens.⁶⁸⁵ Hoewel Goldsmiths hypothese plausibel

⁶⁸⁰ Smekens is een van de weinige auteurs die het zeegevecht effectief beschrijft. Hij meent dat deze gebeurtenis en niet de baai van Napels het echte onderwerp van het paneel is. De schikking van de schepen wordt door bepaalde auteurs gezien als een minpunt in de compositie wat ze als een argument tegen de toeschrijving aan Bruegel beschouwen. Volgens Smekens is deze schijnbaar slordige schikking het resultaat van het eigenlijke onderwerp, namelijk de strijd tussen de verscheidene vaartuigen. Zie: Smekens 1961, p. 27.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² Müller-Hofstede 1975, p. 73-142.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 96.

⁶⁸⁴ Ten Brink Goldsmith 1992, p. 205-234.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 222. Deze stelling klopt overigens niet helemaal. In Vitruvius' originele tekst lezen we: "... tunc ab ipsa terra sive crepidine pulvinus quam firmissime struatur, isque pulvinus exaequata struatur planitia minus quam dimidiae partis, reliquum quod est proxime litus, proclinatorum latus habeat." De Engelse vertaling luidt: "..., then a platform is to be laid, as firmly as possible, starting from the edge of

klinkt,⁶⁸⁶ is de achterliggende redenering verkeerd. Zo vermeldt ze dat het stadsgezicht in het *Zeegevecht in de baai van Napels* een herhaling is van de stad in het achtergrondlandschap van *De val van Icarus* (KMSKB, Brussel).⁶⁸⁷ De toeschrijving van dit werk aan Bruegel wordt reeds lang betwist en recentelijk nogmaals overtuigend verworpen.⁶⁸⁸ Daarenboven zijn de stadsgezichten in *Zeegevecht in de baai van Napels* en *De val van Icarus* niet gelijk. Goldsmiths veronderstelling blijkt aanvankelijk dus gestoeld op foutieve gronden en hoewel het idee dat Bruegel zich liet inspireren door Vitruvius' geschriften aanlokkelijk klinkt, blijft het louter hypothetisch.⁶⁸⁹ Een sluitende verklaring voor de compositorische vertekening is er niet maar volgens mij is Bruegels voorliefde voor de functionele aspecten van het scheepsbedrijf een realistische motivering. Deze aanpassing hoeft daarom niet per se bewust hebben plaatsgevonden. Aangezien Bruegel het werk pas na zijn terugkomst te Antwerpen vervaardigde, baseerde hij zich op schetsen en vulde deze indrukken aan met imaginaire elementen tot de compositie het gewenste uitzicht had. Naast het in Clovio's inventaris vermelde *Gezicht op Lyon* is het *Zeegevecht in de baai van Napels* dus mogelijk het enige overgeleverde en geschilderde *veduta* (in de strikte zin van het woord) van Bruegels hand.⁶⁹⁰ Dit versterkt de veronderstelling dat hij meerdere geschilderde stadsgezichten (zowel op doek als op paneel) vervaardigde. Net als de talrijke schetsen die hij naar het leven maakte, doorstonden deze de tand des tijd niet.

the shore or from a breakwater. This platform is to be laid with a level top (towards the sea) less than half its width; towards the shore, it is to have a sloping side." Zie: M.P. Vitruvius, *On Architecture*, ed. Frank Ganger (*The Loeb Classical Library* 251), Cambridge (Mass.) – Londen 2002, p. 312-315.

⁶⁸⁶ Pieter Coecke publiceerde vanaf 1539 een beknopte uitgave van de architectuurtheorie van Vitruvius. In hetzelfde jaar verscheen zijn vertaling van de eerste vijf delen van Serlio's traktaat. Bruegel had dus waarschijnlijk rechtstreeks toegang tot de geschriften tijdens zijn leertijd in Coecke's atelier.

⁶⁸⁷ Een tweede versie bevindt zich ook in Brussel in het Museum David en Alice Van Buuren te Ukkel.

⁶⁸⁸ Currie, Allart 2012, vol. 3, p. 844-875. Het feit dat het om twee anonieme werken gaat sluit niet uit dat deze gebaseerd wel gebaseerd zijn op een origineel van Bruegel. Zoals talrijke auteurs voor haar maakt Ten Brink Goldsmith echter de fout om het werk in het KMSKB te Brussel als eigenhandig te beschouwen.

⁶⁸⁹ Het feit dat Bruegel zijn opleiding genoot in het atelier van Coecke en dat hij zich in bepaalde humanistische kringen begaf, impliceert niet noodzakelijk dat hij Coecke's vertalingen van Vitruvius heeft gelezen. Hoewel ik geneigd ben te veronderstellen dat hij wel op de hoogte was van (tenminste bepaalde van) Vitruvius' ideeën (zie bijvoorbeeld hoofdstuk 5, p. 221), moet men voorzichtig zijn met interpretaties zoals die van Ten Brink Goldsmith.

⁶⁹⁰ Vanzelfsprekend enkel indien men de toeschrijving aanvaardt.

4.3.6 Bruegels verblijf in de eeuwige stad

Bruegels reis door Italië bracht hem uiteindelijk ook naar het toenmalige epicentrum van antieke en moderne kunst en cultuur. Rome was een zeer populaire bestemming en een verplichte halte tijdens de Italiëreizen.⁶⁹¹ Voor vele kunstenaars was een bezoek aan de stad een doel op zich om de Italiëreis te ondernemen. De gebruikelijke bezienswaardigheden die op de *to do lists* van de bezoekers stonden, waren in de eerste plaats de overblijfselen van de antieke cultuur; zowel de monumentale architectuur zoals amfitheatres, thermen, triomfbogen, als resten van een kleiner formaat zoals antieke beeldhouwwerken.⁶⁹² Daarnaast waren de reizigers ook geïnteresseerd in het contemporaine stedelijke weefsel dat rechtstreeks met het antieke Rome verstrengeld was. Bruegel kwam er aan in de loop van het jaar 1553 en verbleef er waarschijnlijk ook nog een deel van 1554. Hoewel er tot op heden geen gedateerde werken uit deze periode gekend zijn, bevestigen andere bronnen deze datum. Twee etsen toegeschreven aan Simon Novellanus (Simon van den Heuvel of van den Neuvel, actief in Duitsland, ca. 1560-1595),⁶⁹³ zijn vervaardigd naar ontwerpen die Bruegel in 1553 te Rome maakte (fig. 86).⁶⁹⁴ Het opschrift luidt: “*PETRVS BRUEGEL FEC: ROMAE A 1553*”. Vermoedelijk gaat het om tekeningen waarop de precisering *ROMAE A: 1553* voorkwam.⁶⁹⁵ De etsen dateren van het einde van de zestiende eeuw en werden uitgegeven door Hoefnagel. Een bijkomend argument om het opschrift als waarachtig te beschouwen is dat de prenten zowel stilistisch als compositorisch duidelijke overeenkomsten vertonen met Bruegels vroege panoramische landschappen (ca. 1552-1553). Daarnaast bevestigt een groep tekeningen de aanwezigheid van de kunstenaar in de stad. Het zijn kopieën van de hand van Bruegels zonen naar originele exemplaren van hun vader waarop we volgende inscriptie terugvinden: “*Bruegel inven 1554 Roma*”.⁶⁹⁶ Verder wordt door Smekens nog een werk vermeld dat Bruegels verblijf te Rome zou attesteren.⁶⁹⁷ Een zeventiende-eeuwse Antwerpse inventaris vermeldt “*Inde schouwe, een stuck schilderye, feston van Blommen, geschildert te Roomen, van Bruegel, de figuren van*

⁶⁹¹ Meer informatie over de perceptie van de stad bij de toenmalige reizende kunstenaars en humanisten is te vinden in: Büttner 2000(b), p. 216, met literatuurverwijzingen.

⁶⁹² Zie onder meer Schudt 1959, p. 21 en verder; Tent. cat Brussel 1995; Vautier 2007. Voor de antieke beeldhouwwerken als inspiratiebron voor zestiende-eeuwse artiesten, zie: Ph. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture: A Handbook of Sources (Studies in Medieval and Renaissance Art History, 62)* Turnhout 2011.

⁶⁹³ De toeschrijving aan Novellanus is Mielkes verdienste, zie: H. Mielke, ‘Radierer um Bruegel’, in: O. Simson et al. 1979, p. 63-71, in het bijzonder p. 69-70.

⁶⁹⁴ De etsen zijn uitgegeven door Hoefnagel, zie: Glück 1943, p. 167-169; Tent. cat. Brussel 1995, cat. nrs. 41, 42; N. Orenstein, *Hendrick Hondius and the Business of Prints in 17th century Holland (Studies in Prints and Printmaking, 1)*, Rotterdam 1996, p. 204, cat. nrs. 463-464; N.E. Serebrennikov, ‘Imitating Nature / Imitating Bruegel’, *NKJ* (1996), p. 222-246, in het bijzonder p. 227.

⁶⁹⁵ Tent. cat. Brussel 1995, p. 116.

⁶⁹⁶ Sellink 2007, p. 14-15.

⁶⁹⁷ Smekens 1961, p. 26.

Neefs.⁶⁹⁸ De inventaris dateert van 22 juni 1668 en heeft betrekking op het bezit van Jan-Baptista Borrekens aangetroffen in het huis Sint Jan aan de Oeverstraat. Gezien het onderwerp en de samenwerking met ene Neefs, lijkt het ons voor de hand liggend dat het geen werk van Pieter Bruegel de Oude betreft maar een van Bruegels jongste zoon Jan Brueghel de Oude.⁶⁹⁹ In een artikel uit 1959 meent Marcel Destombes de hand van Pieter Bruegel te herkennen in een panoramisch gezicht van Rome. Het stuk werd geveild en gekocht door de auteur in 1954.⁷⁰⁰ In de veilingcatalogus schrijft men het toe aan Pieter Breughel de Jonge maar volgens Destombes gaat het om een authentiek werk van Bruegel de Oude. We zien een honderdtal figuurtjes verspreid over een landschap met talrijke Romeinse monumenten benoemd door een zeventigtal inscripties. Het is een voorstelling van de plundering van Rome door de troepen van Keizer Karel V in 1527.⁷⁰¹ Destombes artikel situeert het werk in het corpus van stadsgezichten van Rome in de eerste helft van de zestiende eeuw. De auteurs toeschrijving is op zijn minst problematisch. Bij een eerste aanblik blijkt duidelijk (zelfs aan de hand van een zwart-wit reproductie) dat het werk stilistisch zelfs niet in de verste verten verwant is aan Bruegels landschappen. Voorbeelden zijn de houderige en onhandige weergave van de architectuur, de onnatuurlijke positionering van de architecturale ensembles alsook een gebrek aan dieptewerking. Het feit dat het werk vroeger werd toegeschreven aan Bruegels oudste zoon gecombineerd met de auteurs mening dat het rond het midden van de zestiende eeuw werd vervaardigd (en dus vóór Brueghel de Jonge's geboortejaar 1564), leidt er toe dat Destombes het stuk aan Pieter Bruegel de Oude toeschrijft. Voorts stelt hij dat het tot stand moet gekomen zijn voor Bruegels reis naar Italië. Destombes' toeschrijving is dus dubieus en het is onduidelijk of we het schilderij *überhaupt* met werk van Bruegel de Oude of Bruegel de Jonge in verband kunnen brengen.

⁶⁹⁸ Denucé 1932, p. 256.

⁶⁹⁹ Mogelijk gaat het om de schilder Pieter Neefs (I) (1568/1588 - 1656). Deze is vooral bekend om zijn schilderijen van architecturale interieurs van kerkgebouwen. We weten dat deze kunstenaar samenwerkte met Jans oudere broer Pieter. Mogelijk begaf hij zich naast zijn specialisatie ook op het terrein van de figureschilderingen? Een andere kandidaat is de mij verder onbekende schilder Guiliam Neefs (? – 1649).

⁷⁰⁰ Verkocht tijdens een veiling in de Galerie Charpentier, Parijs, 30 november 1954.

⁷⁰¹ M. Destombes, 'A Panorama of the Sack of Rome by Pieter Bruegel the Elder', *Imago Mundi* 14 (1959), p. 64-73. De auteur vermeldt een ander schilderij met dezelfde thematiek uit de late vijftiende eeuw dat volgens hem een kopie is naar het door hem verworven schilderij: "The panel is the only panoramic representation of the sack of Rome in existence-with one single exception, a painting preserved at Brussels which is a copy of this one." (p. 64), zie: C. Terlinden, 'Un panorama de Rome de la fin du XVème siècle', *JKMSKB* 3 (1940-1942), p. 29. Het is op zijn minst gezegd eigenaardig dat Destombes meent dat het Brusselse paneel -dat volgens Terlinden ontstond aan het einde van de vijftiende eeuw- een kopie is naar het door hem besproken panorama dat hij overigens ca. 1551 situeert (p. 73).

Naast de vermelde archivalische bewijzen, getuigen verscheidene eigenhandige werken van Bruegels aanwezigheid in de eeuwige stad.

Ripa Grande

Bruegels tekening met het *Gezicht op de Ripa Grande* (fig. 87) neemt een belangrijke plaats in het corpus van Bruegels stadsrepresentaties in.⁷⁰² Tot voor kort beschouwde men de tekening als het enige overgeleverde stadsgezicht dat Bruegel mogelijk (gedeeltelijk) ter plaatse vervaardigde. Sinds Manfred Sellinks artikel over de vroege landschapstekeningen van Bruegel zijn vakspecialisten het grotendeels eens dat de tekening pas ontstond na Bruegels terugkomst in Antwerpen, ca. 1555-1556 (cf. infra).⁷⁰³ Dit doet evenwel niets af aan het topografische karakter van de voorstelling en het feit dat het een uniek visueel bewijs is van Bruegels verblijf in Rome. De kunstenaar baseerde zich duidelijk op schetsen die hij ter plaatse vervaardigde. De *veduta* is een weergave van de *Porto di Ripa Grande*, gelegen aan de Tiber. Letterlijk vertaald: 'de haven gelegen aan de grote oever'. De naam getuigt van het belang van de haven in vergelijking met de verder gelegen en kleinere *Porto di Ripetta*. De aanlegplaats is weergegeven vanaf de linkeroever (zuidwestelijke oever), niet ver van de Porta Portuensis (later vervangen door de Porta Portese). Bruegel wendde een laag gezichtspunt aan. De horizontale plaatsing van de gebouwen als een fries is kenmerkend voor talrijke Renaissance-*vedute*. De tekening is opmerkelijk omwille van verschillende redenen. Bruegel was wellicht de eerste die de site als een geïsoleerd gegeven voorstelde. Er zijn verscheidene vroegere gezichten gekend waarbij het gezicht op de Ripa Grande deel uitmaakt van een groter panorama.⁷⁰⁴ De geïsoleerde weergave van de haven werd nadien een geliefd onderwerp; dit blijkt onder meer uit het werk van Claude Lorrain en Piranesi. Vergelijkingsmateriaal toont daarnaast aan dat ook het lage gezichtspunt een nieuw gegeven was.⁷⁰⁵ Op Bruegels tekening herkennen we rechts de Dogana Vecchia (het toenmalige douanekantoor voor de scheepvaart). Links ervan zien we de romaanse kerk en campanile van de Santa Maria in Turri,⁷⁰⁶ en aan de andere zijde de toren die door paus Leo IV rond het midden van de negende eeuw werd opgericht ter

⁷⁰² *Gezicht op de Ripa Grande*, pentekening met bruine en sepia inkt, ca 1553?, The Duke of Devonshire and the Chatsworth Settlement Trustees, Chatsworth, inv. nr. 841.

⁷⁰³ Sellink 2013, p. 303, 307.

⁷⁰⁴ Tent. cat. Brussel 1995, p. 113, cat. nr. 39.

⁷⁰⁵ R.-A. d'Hulst, 'De Ripa Grande te Rome', *BKMSKB* 1:3 (1952), p. 103-106; L. Oehler, *Rom in der Graphik des 16. Bis 18. Jahrhunderts. Ein niederländischer Zeichnungsband der Graphischen Sammlung Kassel und seiner Motive im Vergleich*, Berlin 1997, p.92-95, fig. 19-19.4.

⁷⁰⁶ H. Egger, *Romische Veduten: Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom*, 2 vols., Wenen – Leipzig 1911, vol. 1, p. 38.

versterking van de haven.⁷⁰⁷ Tegenwoordig zijn deze gebouwen verdwenen. Aan het einde van de achttiende eeuw dienden ze plaats te maken voor de uitbreiding van het nog steeds bestaande Ospizio di San Michele. De haven zelf werd uiteindelijk afgebroken aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Uit een vergelijking met contemporaine *vedute* van de Ripa Grande blijkt dat Bruegel een waarheidsgetrouwe versie van de site weergaf. Ook het omringende landschap en de menselijke activiteit ogen realistisch. Bruegel tekende eerst het achterplan met architectuur en schepen op gedetailleerde wijze.⁷⁰⁸ Het voorplan en de aanvullende details werden later toegevoegd.⁷⁰⁹ Het feit dat het werk ontstond in twee verschillende fasen, leiden we af aan de materieel-technische kwaliteiten: de achtergrond is uitgevoerd in sepia-inkt terwijl de andere delen in een donkerdere inkt zijn weergegeven. De notatie 'a rypa' is een aanwijzing dat Bruegel zich baseerde op schetsen die hij *in situ* vervaardigde. De totstandkoming in twee fasen heeft belangrijke implicaties voor de interpretatie van het blad; door de toevoeging van het voorplan en de menselijke activiteit, stond het oorspronkelijke stadsgezicht niet langer centraal en ligt de eigenlijke nadruk op het voorste plan. Tegenover het strakke architectuurgezicht oogt deze ruimte eerder onbepaald en anekdotisch. Door deze aanpassing verlegde Bruegel de klemtoon naar het alledaagse en anekdotische leven van de voorgestelde figuren. Het tafereel verhaalt het doen en laten van deze figuurtjes in het decor van de haven van Ripa Grande. Deze bewerking impliceert dus een cruciale betekenisverschuiving; het stadsgezicht is niet langer het eigenlijke onderwerp van de tekening en vervult een eerder decoratieve functie ten dienste van het reële aandachtspunt: het alledaagse leven van de mensen die zich rondom de haven bevinden.

Het *Gezicht op de Ripa Grande* is een van de weinige tekeningen met een topografisch opzet en daarnaast is het blad van groot belang omdat het ons essentiële informatie verschaft over Bruegels landschapsopvattingen. Het werk is een voorloper voor zijn latere landschappen en voor de stadsrepresentaties in het bijzonder. Het doen en laten, kortom het leven van alledag van de mens geportretteerd in stedelijke context is een constante in de stadsrepresentaties in Bruegels oeuvre. Architectuur en de stad staan zelden op zichzelf; zij dienen steeds het eigenlijke onderwerp: het dagdagelijkse doen en laten van de mensen, groot of klein. Daarnaast is de tekening ook van groot belang omdat het een van de vroegste werken is waaruit Bruegels interesse voor het havenwezen spreekt. Dit bleek ook uit

⁷⁰⁷ *Ibidem*; R. Krautheimer, *Rome: Profile of a City, 312-1308*, Princeton (N. J.) 1980, p. 239.

⁷⁰⁸ Het feit dat Bruegel deze details zo meticuleus wist weer te geven, strookt niet met de schetsmatige natuur van naar het leven-tekeningen. Vandaar dat het logischer is dat Bruegel de tekening baseerde op schetsen naar het leven en de tekening zelf afwerkte in het atelier.

⁷⁰⁹ Orenstein 2001, cat. nr. 8, p. 97.

het voorgaande; Bruegel opteerde niet voor de weergave van een statisch en verstillend *veduta*; daarentegen vertoont hij een voorliefde voor het functionele aspect van een dergelijke plaats. In die zin is de tekening een prelude voor verscheidene latere werken waarin scheepsvaart en het havenbedrijf een belangrijke rol vervullen.

Tivoli

Ook het *Gezicht op Tivoli* of *Prospectus Tiburtinus* (fig. 88) getuigt van Bruegels aanwezigheid in de buurt van Rome. De site lag ten noordoosten van Rome en was gemakkelijk bereikbaar langs de Via Tiburtina. Het *Gezicht op Tivoli* is een prent uit de reeks van *De grote landschappen*.⁷¹⁰ Deze werd ontworpen door Bruegel, gegraveerd door de gebroeders Joannes en Lucas van Doetecum en uitgegeven door Cock na Bruegels terugkeer in Antwerpen, ca. 1555-1556. De reeks bestaat uit twaalf landschappen die deels geïnspireerd zijn door zijn Italiëreis. Het merendeel van de prenten bevat daarnaast ook inheemse landschapselementen zodat het een samenstelling van zuiderse en noordelijke componenten is. Het *Gezicht op Tivoli* vormt hierop een uitzondering.⁷¹¹ Bruegels oorspronkelijk ontwerp is jammer genoeg verloren gegaan maar we kunnen er van uitgaan dat hij ook voor dit ontwerp verscheidene schetsen ter plaatse maakte. De prent is een voorstelling van de heuvels van Tivoli met de bekende watervallen, nabij Rome. Tivoli was destijds een geliefde bestemming bij de Italianen om er een dagje op uit te trekken. Daarnaast was het een populaire bestemming bij talrijke buitenlanders omwille van de restanten van de antieke stad Tibur, volgens Horatius een van de mooiste plekken ter wereld.⁷¹² Verscheidene Oudnederlandse kunstenaars en humanisten bezochten de plek. Zo aanschouwden ook Abraham Ortelius en Joris Hoefnagel de plaats in 1578, het jaar waarin ze samen een Italiëreis ondernamen. Dit wordt bevestigd door een onderschrift op een *Gezicht op Tivoli* in Braun en Hogenbergs *Civitates orbis terrarum* naar het ontwerp van Hoefnagel (cf. infra, fig. 89). Bij een vergelijking van de prent met topografisch materiaal en eigentijdse weergaven van de site blijkt dat deze niet volledig waarheidsgetrouw is weergegeven. Zo zijn de rotspartijen sterk gestileerd en lyrisch weergegeven. Büttner meent dat het om een imaginaire weergave gaat die ontsproot aan Bruegels fantasie.⁷¹³ Bij een vergelijking blijkt echter dat de grillige vorm van de rotsen evenwel eigen is aan de site. De vergaande stilering lijkt mij eerder het resultaat van het omzettingsproces van Bruegels ontwerp naar de uiteindelijke prent door de steker (Joannes of Lucas van Doetecum). Ook de

⁷¹⁰ Orenstein 2006, cat. nrs. 49-60.

⁷¹¹ *Ibidem*, cat. nr. 49.

⁷¹² Büttner 2000(b), p. 220, 238 noot 145.

⁷¹³ Büttner 2000(a), p. 173.

waterval is immers op een wat onnatuurlijke en afgevlakte wijze weergegeven. Het is opmerkelijk dat Bruegel, in tegenstelling tot tijdgenoten, amper belangstelling toont voor de restanten van het antieke Tibur, waardoor de plaats in de kunstenaars tijd een van de populairste Italiaanse bestemmingen was. De site werd geroemd omwille van de talrijke antieke monumenten, beeldhouwwerken en fonteinen.⁷¹⁴ De bekendste bouwwerken waren onder meer de villa Adriana, de Sybiltempel en de Vestatempel. Laatstgenoemde tempels waren een geliefkoosd onderwerp bij eigentijdse kunstenaars.⁷¹⁵ Onder andere Maarten van Heemskerck vereeuwigde de antieke monumenten in zijn ontwerpen.⁷¹⁶ Ook Jan Brueghel de Oude gaf de site verscheidene malen weer. Net als Heemskerck en andere kunstenaars benadrukte hij de bouwvallige staat van de gebouwen.⁷¹⁷ In de prent naar Bruegels ontwerp ontbreken de populaire tempels. Bruegel had blijkbaar niet veel oog voor de ruïneachtige monumenten en wel voor het landschap in het algemeen en bepaalde aspecten van het architecturale weefsel. Links bovenaan herkennen we duidelijk de Chiesa di Santa Maria Maggiore. Wat lager zien we de Ponte di San Rocco. Het is opmerkelijk dat het romantiserende aspect zoals we dat bijvoorbeeld wel bij Heemskerck terugvinden, bij Bruegel lijkt te ontbreken. In het *Civitates orbis terrarum* van Braun en Hogenberg zien we ook een *Gezicht op Tivoli*, naar een ontwerp van Joris Hoefnagel (fig. 89).⁷¹⁸ Hoewel de stadsrepresentatie van een heel andere type is, wordt Bruegels *Gezicht op Tivoli* letterlijk geciteerd. Het ontwerp is rechts onderaan ingevoegd in Hoefnagels *veduta*, in een soort van *trompe l'oeil*.⁷¹⁹ De kunstenaars handtekening pretendeert dat hij de ontwerper van het gezicht is. Deze intentie wordt verder bekrachtigd doordat het gezicht in *trompe l'oeil* aan het achterliggende stadsgezicht is bevestigd met nagels, een visuele woordspeling op zijn achternaam. Hoefnagels schijnbaar bedrieglijke toe-eigening van Bruegels *Gezicht op Tivoli* is niet verwonderlijk; in tegenstelling tot nu werd gepubliceerd werk in deze periode als een soort gemeengoed beschouwd dat iedereen naar eigen believen hergebruikte zonder enige goedkeuring van de originele auteur.⁷²⁰

⁷¹⁴ F. Coarelli, *Guide archéologique de Rome* (vert. door R. Hanoune), Parijs 1994, p. 285-311.

⁷¹⁵ Oehler 1997, p. 39-42, fig. 4 - 4.4.

⁷¹⁶ Hülsen, Egger 1913-1916, vol. 2, fol. 21r.

⁷¹⁷ Naast een *Gezicht op de waterval van Tivoli* (Leiden, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet, inv. nr. 1240), vervaardigde Jan Brueghel nog minstens twee bladen met het onderwerp, namelijk een *Gezicht op Tivoli* (Parijs, Cabinet des Dessins van het Louvre) en het *Tempeltje van de Tiburtijnse Sibille* (Parijs, Institut Néerlandais, Fondation Custodia, verzameling Frits Lugt). Zie: M. Winner, 'Neubestimmtes und unbestimmtes im zeichnerischen Werk von Jan Brueghel d. Ä.', *Jahrbuch der Berliner Museen* 14 (1972), p. 129-132; T. Gerszi, 'Rekonstruktion einer verschollenen Tivoli-Darstellung von Jan Brueghel d. Ä.', *Művészettörténeti Értesítő* 43 (1994), p. 35-39; Tent. cat. Brussel 1995, p. 127-128.

⁷¹⁸ Braun, Hogenberg 1572-1617, vol. 3, fol. 52 ; L. Nuti, 'The Mapped Views by Georg Hoefnagel: The Merchant's Eye, the Humanist's Eye', *Word and Image* 4 (1988), p. 563.

⁷¹⁹ Mogelijk was Hoefnagel in het bezit van Bruegels originele tekening of een van de schetsen die dienst deden voor het originele prentontwerp (cf. infra).

⁷²⁰ Nuti 1988, p. 565.

Anderzijds is Hoefnagels letterlijke citaat een duidelijke vorm van emulatie, als uiting van een artistieke wedijver en zelfdefiniëring.⁷²¹ Wanneer we het vergelijken met de prent naar Bruegels ontwerp blijkt dat de versie in de *Civitates orbis terrarum* in spiegelbeeld is weergegeven. Dit impliceert dat Hoefnagel Bruegels oorspronkelijke ontwerp (of een kopie daarvan?) kende of mogelijk bezat. Een vergelijking bevestigt dat de rotspartijen in de prent veel grillerig zijn dan in Bruegels versie (of mogelijk Hoefnagels versie naar Bruegels originele ontwerp). Ook op het vlak van stedelijk landschap zijn er kleine ongelijkheden tussen beide versies. Zo lijkt de architectuur aan de zijde van de waterval in de atlas verder door te lopen aan de horizon. Aangezien we niet voor 100 procent weten dat het hier een waarheidsgetrouwe weergave van Bruegels originele ontwerp betreft, is het riskant deze discrepanties eenduidig te verklaren. Een mogelijke verklaring vinden we in het productieproces tijdens de fase waarin Bruegels ontwerp werd omgezet in een grafisch model. Hoefnagels citaat getuigt naast de populariteit van Bruegels *Gezicht op Tivoli* ook over de wijze waarop het werk gepercipieerd werd. Door de integratie van Bruegels ontwerp in zijn eigen weergave van de site stelt Hoefnagel beide gelijkwaardig en blijkt dat hij het werk als een chorografisch document met topografisch opzet beschouwde.⁷²² Hoefnagel wil de lezers er duidelijk van overtuigen dat zijn versie ter plaatse naar de werkelijkheid werd vervaardigd en dus waarheidsgetrouw en topografisch qua opzet is.⁷²³ Ook Aegidius de Sadelers opname van Bruegels ontwerp in een prentenreeks met de beroemdste Italiaanse oudheden verraadt een gelijkaardige opvatting. Het gaat om een bijna exacte kopie van de prent uit de reeks van de *Grote landschappen*. Beide voorbeelden getuigen ervan dat de prent dus als een topografisch *veduta* werd beschouwd en als dusdanig erg populair was. Het is onaannemelijk dat Bruegel het prentontwerp ter plaatse vervaardigde. Aangezien de reeks ca. 1555-1556 werd uitgegeven, ontstond het ontwerp waarschijnlijk na Bruegels terugkeer in Antwerpen. Ook in dit geval baseerde hij zich op eigen tekeningen die wellicht wel *in situ* ontstonden. Het *Gezicht op Tivoli* in de reeks van *De grote landschappen* was een belangrijke stimulans voor de populariteit van Tivoli als bestemming alsook voor het ontstaan van latere *vedute* van de site.

⁷²¹ Zie hierover: Serebrennikov 1996, p. 223-246.

⁷²² Eerst gesuggereerd door Büttner, zie: Büttner 2000(b), p. 173.

⁷²³ Dit wordt duidelijk door de integratie van de reizende figuren (overigens een voorstelling van een gids, Hoefnagels compaan Abraham Ortelius en de kunstenaar zelf), alsook door het opschrift *TIBVRTVM vulgo TIVOLI* en de beschrijving van de site in de cartouche.

Colosseum

Bruegels beide versies van *De toren van Babel* (fig. 46 en fig. 90) vertonen opmerkelijke gelijkenissen met het Colosseum.⁷²⁴ Dit werd in het verleden meermaals terecht opgemerkt;⁷²⁵ verscheidene elementen zijn duidelijk ontleend aan het Romeinse amfitheater. Het algemene uitzicht van beide torens springt het meest in het oog. Daarnaast is ook de specifieke structuur schatplichtig aan het Colosseum. De indrukwekkende constructie van pijlers, draagmuren, gewelven en bogen is rechtstreeks geïnspireerd op het amfitheater.⁷²⁶ Verder zien we zelfs een duidelijke gelijkenis in de bouwmaterialen in de Weense versie van de *Toren van Babel*. De buitenzijde van het amfitheater is massief door de opbouw in grote kalkstenen (travertijn) blokken terwijl de binnenzijde delicaat oogt door het gebruik van andere materialen zoals bak- en turfsteen.⁷²⁷ Ook de verschillende structurele opbouw van binnen- en buitenzijde inspireerde de kunstenaar duidelijk bij de conceptie van de toren. Wellicht maakte Bruegel verscheidene schetsen van het monument tijdens zijn verblijf te Rome. Deze vormden dan de basis voor de geschilderde versies. Matthias Winner suggereerde reeds in 1975 dat Bruegel ter plaatse schetsen van het monument vervaardigde.⁷²⁸ We moeten er wel rekening mee houden dat hij zich ook liet inspireren door tekeningen en prenten die op dat moment in omloop waren. Bekende tekeningen van het onderwerp zijn die vervaardigd door Heemskerck en Cock. Cock gaf ook verscheidene prenten van hetzelfde onderwerp uit in zijn reeks van Romeinse ruïnes (cf. supra).⁷²⁹ Het lijkt logisch dat Bruegel deze inspiratiebronnen aanvullend gebruikte naast zijn eigen studiemateriaal. We weten met zekerheid dat hij zich in Rome bevond en het is ondenkbaar dat hij tijdens zijn bezoek geen tijd vrij maakte om het gebouw te bezichtigen. Naast de schilderijen met de *Toren van Babel* vervaardigde Bruegel nog een derde versie op ivoor;⁷³⁰ aangezien de miniatuurversie verloren is, weten we niet hoe deze er moet uitgezien hebben maar het ligt voor de hand dat ze verwant was aan de voorstelling op voorgenoemde panelen. Een opmerkelijke vaststelling is dat de composities bepaalde overeenkomsten vertonen met een *Toren van Babel* van Clovio. In deze

⁷²⁴ *De toren van Babel*, olieverf op paneel, 114 x 155 cm, 1563, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1026; *De kleine toren van Babel*, olieverf op paneel, 59,9 x 74,6 cm, ca. 1568?, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. nr. 2443.

⁷²⁵ Zie bijvoorbeeld: M. Winner in: Tent. cat. Berlijn 1975, p. 106; Mansbach 1982, p. 43-56, in het bijzonder p. 47; Weiner 1985, p. 88-90; Marijnissen 1988, p. 210-218; Grieten 1988, p. 97-136.

⁷²⁶ H. Arthur Klein, 'Bruegel the Elder as a Guide to 16th-Century Technology', *Scientific American* 238:3 (1978), p. 134-140.

⁷²⁷ Voor de architectuur van het Colosseum en de verschillen in bouw materiaal tussen binnen- en buitenzijde zie: R. Rea, 'The Architecture and Function of the Colosseum', in: T. Hartmann, G.A. Dobbie (eds.), *The Colosseum*, Los Angeles 2000, p. 99-159.

⁷²⁸ M. Winner in: Tent. cat. Berlijn 1975, p. 106.

⁷²⁹ Riggs 1977, cat. nrs. 4-15.

⁷³⁰ Voor de inventaris van Clovio, zie: p. 142, noot 533 en noot 534.

Bouw van de toren van Babel in het Getijdenboek van Farnese (New York, Pierpont Morgan Library, fig. 91) zien we net zoals in Bruegels versies een waterstroom met havenbedrijf met kraan in de rechterachtergrond.⁷³¹ Deze elementen zijn eerder zeldzaam in zestiende-eeuwse voorstellingen van het thema.⁷³² We weten dat Bruegel en Clovio elkaar ontmoetten en samenwerkten en het is verleidelijk te denken dat Bruegel zich liet inspireren door Clovio's versie, die overigens enkele jaren voor hun ontmoeting ontstond (ca. 1546). Gezien deze hoogst waarschijnlijk plaatsvond in Rome,⁷³³ kunnen we de rechtstreekse verwijzingen naar het Colosseum en de gelijkenissen tussen de versies van Clovio en Bruegel opvatten (indien Bruegel zich liet inspireren door de weergave van zijn vriend) als een verwijzing naar Clovio en als een soort van amicale emulatie.⁷³⁴

4.4 Conclusie

Het is opmerkelijk dat we geen enkel stuk van Bruegels hand kennen waarin de monumenten en beeldhouwwerken van de antieke Oudheid letterlijk zijn weergegeven. Uit het overgeleverde werk blijkt dat de kunstenaar eerder interesse vertoonde in pittoreske scènes waarbij de contemporaine architectuur een belangrijke rol speelt. Typevoorbeelden hiervan zijn het *Gezicht op Tivoli* en de tekening met het *Gezicht op de Ripa Grande*. In het eerste geval is het opvallend dat Bruegel -in tegenstelling tot andere artiesten- geen nadruk legt op de overblijfselen van de antieke monumenten waarvoor deze site zo geliefd was. In het geval van *Gezicht op de Ripa Grande* is de keuze voor de site *an sich* interessant en veelbetekenend. De plaats was vooral gekend omwille van haar functie als belangrijkste haven van de stad en niet zozeer omwille van het antieke of speciale architecturale karakter.⁷³⁵ Bruegels keuze voor de site is significant omdat we er een voorbode in zien van enkele elementen die een constante blijken in zijn latere werk: de voorliefde voor de haveninfrastructuur, het scheepsbedrijf en het anekdotische aspect van het alledaagse menselijke leven. De combinatie van stadsgezichten met

⁷³¹ New York, Pierpont Morgan Library, MS M.69, fol. 107.

⁷³² Voor de situering van Bruegels en Clovio's versies in de beeldtraditie, zie: hoofdstuk 3, p. 106-110.

⁷³³ Hoewel de exacte locatie niet met honderd procent zekerheid is te bepalen, gaan de meeste specialisten ervan uit dat Bruegel en Clovio elkaar in Rome ontmoetten. Clovio's aanwezigheid in Firenze wordt bevestigd in 1552 en 1553. Archiefdocumenten bevestigen de kunstenaars aanwezigheid in de stad tot november 1553. Een volgende document dat Clovio vermeldt, dateert pas van 1556. Het is perfect mogelijk dat beide elkaar ontmoet hebben te Rome eind 1553 of begin 1554. Zie: Ph. Costamagna, 'À propos du séjour florentin de Giulio Clovio (1498-1578)', in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana (Italianische Forschungen herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz)*, reeks 3, vol. 17), München 1992, p. 168-175.

⁷³⁴ Dit is aannemelijk gezien Bruegel doorheen zijn hele loopbaan vatbaar was voor artistieke en intellectuele wisselwerking en wedijver.

⁷³⁵ W. Robinson in: Tent. cat. Washington 1987, p. 95.

scheepsbedrijf vinden we ook terug in het *Gezicht op Reggio Calabria* en in Huys' gravure van de *Zeeslag in de Straat van Messina*. Deze interesse voor havens en schepen blijkt ook uit het *Zeegevecht in de baai van Napels*. De vertekening van de haven kunnen we hier best opvatten als een verdere benadrukking van de primaire functie van de havenstad.

De enige overgeleverde werken die getuigen van Bruegels mogelijke interesse in de antieke architectuur zijn beide versies van de *Toren van Babel* en het *Gezicht op Tivoli*. In tegenstelling tot zijn generatiegenoten die een duidelijke voorkeur hadden voor het bouwvallige en vaak romantiserende aspect van architectuur en beeldhouwkunst vertoont Bruegel een voorliefde voor het 'verlevendigde stadsgezicht'.⁷³⁶ Door de toevoeging van kleine of grotere figuren in hun dagdagelijkse bezigheid zorgt hij voor een anekdotische noot in de voorstelling. Anderzijds blijkt de aanwezigheid van schepen en het benadrukken van het functionele aspect van de haven ook een essentiële factor in de besproken stadsrepresentaties. Het spreekt voor zich dat deze enkel werden weergegeven wanneer het onderwerp het toeliet.

Daarnaast blijkt dat Bruegel talrijke schetsen, studies en ontwerpen moet gemaakt hebben tijdens zijn reis.⁷³⁷ Hoogst waarschijnlijk bestonden er ook stads- en architectuurrepresentaties in andere media, getuige bijvoorbeeld het waterverfschilderij *Gezicht op Lyon* en de *Toren van Babel* op ivoor uit Giulio Clovio's inventaris.

Tot slot stelt een grondige beeldanalyse van de betrokken werken ons in staat om de algemeen aanvaardde route van Bruegels reis te re-evalueren. Zoals blijkt bevond Bruegel zich in het uiterste zuiden van Frankrijk reisde hij mogelijk vanuit Marseille verder naar Italië per boot. Deze re-evaluatie levert een belangrijke bijdrage aan het hedendaagse Bruegelonderzoek.

⁷³⁶ Zie bijvoorbeeld: Dacos 2004.

⁷³⁷ Hier werd reeds op gewezen door Martin Royalton-Kisch in de tentoonstellingscatalogus over Bruegels prenten en tekeningen: "The sixty-one surviving drawings (and the six copies of lost ones) can be only a pitiful fragment of a much larger corpus, yet it is impossible to know precisely how many drawings Bruegel made...With rare exceptions, drawings had little intrinsic or financial value until well in the seventeenth century. That Van Mander should dwell at all on Bruegel's drawings suggests that they were known and that their quality was recognized. Drawing was the fundamental activity of the sixteenth-century artist in almost every part of Europe, from the commencement of his training until the end of his career; from trials of different media to copies after other artist's prints, drawings, and paintings; from sketches from nature and the figure to ideas for compositions and the provision of designs for execution by others -engravers, woodcutters, craftsmen, tapestry weavers, and goldsmiths, as well as other painters. Bruegel's surviving works may represent less than 1 percent of his original corpus of drawings.", Royalton-Kisch 2001, p. 13-39, 31.

Hoofdstuk 5 Kunstenaar, stad, stedelijke cultuur: Bruegels stadsrepresentaties gesitueerd in de contemporaine context

All the world's a stage, and all the men and women merely players: they have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts. W. Shakespeare, 'As you like it'.

5.1 Inleiding

In dit hoofdstuk nemen we twee typen van Bruegels stadsuitbeeldingen onder de loep. Het zijn voorstellingen van de contemporaine samenleving waarbij Bruegel verschillende aspecten van het stedelijke leven in kaart brengt. Centraal staan: *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, *De spreekwoorden*, *De kinderspelen*, *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* en *De Sint-Maartenswijn*. Buiten de prent met *De schaatsers voor de Sint-Jorispoort* zijn het allen schilderijen op groot formaat. Een algemene kenmerken zijn de complexe compositorische opbouw, het grote aantal figuren, de overvloed aan details en het stedelijke decor. De centrale voorstelling is telkens geplaatst in een realistische ogend landschap waarin stedelijke architectuur een centrale rol vervult. De groep is opgedeeld in twee subgroepen; de eerste cluster wordt gekenmerkt door een specifieke stedelijke context waarbij de stad het onmiddellijke decor vormt. Dit is het geval in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De kinderspelen*. Hoewel bij *De spreekwoorden* geen sprake is van een expliciet stedelijk en in het geheel realistisch ogend decor, was de opname ervan in deze cluster onvermijdelijk omwille van de inhoudelijke samenhang tussen de drie panelen. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat de analyse van het architecturale decor in *De spreekwoorden* gelijkaardige resultaten opleverde als in de twee andere encyclopedische schilderijen. De tweede cluster omvat *De schaatsers voor Sint-Jorispoort* en de *Sint-Maartenswijn*. In tegenstelling tot de eerste cluster vormt de stad niet het rechtstreekse decor van de centrale voorstelling maar wel de onmiddellijke achtergrond; beide taferelen zijn namelijk in de stadsrand gesitueerd. De indeling van het corpus gebeurde in eerste instantie op basis van morfologisch-typologische verschillen en het is duidelijk dat architectuur en stedelijke ruimte in het bijzonder een belangrijke rol vervullen in de composities die centraal staan in dit hoofdstuk. De prominente aanwezigheid van de stad uit zich naast het compositorisch-vormelijke aspect ook in de weergave van talrijke gebruiken, gewoonten, attitudes en normen die karakteristiek zijn voor het stedelijke leven in de Zuidelijke Nederlanden in het derde kwart van de zestiende eeuw. In die zin zijn het

tranches de vie van het contemporaine sociale en culturele leven vervat in Bruegels vernuftige en vaak humoristische beeldtaal. Uitgaande van het initiële vormelijke onderscheid tussen beide clusters in dit hoofdstuk, wilde ik initieel ook nagaan of de kunstenaar zijn keuze voor de specifieke setting tegelijkertijd inhoudelijke consequenties impliceerde; dit is in hoeverre dient het specifieke decor bepaalde waarden en inhoudelijke betekenissen die in het werk vervat zitten en zijn er wezenlijke verschillen te vinden tussen de verschillende keuzen voor een bepaald type stadsrepresentatie? Het lijkt vanzelfsprekend dat deze keuze niet toevallig gebeurde en dat ze een welbepaalde rol vervult in het geheel alsook in de uiteindelijke betekenis van het werk. De uitgebeelde stedelijke context wordt daarbij niet beschouwd als een passief en willekeurig compositorisch element; in tegendeel, we willen nagaan in hoeverre het element als mogelijke actieve actor de uiteindelijke betekenis van het werk beïnvloedt of bepaalt. Het achterhalen van de functie en betekenis van Bruegels uitbeeldingen van de stad en architectuur kan ons belangrijke informatie verschaffen die op haar beurt meer inzicht biedt in Bruegels werkwijze, de specifieke interpretatie van zijn werk en bij uitbreiding de betekenis van het gehele Bruegel-oeuvre.

5.2 De stad *intra muros*

5.2.1 *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*

Bruegel vervaardigde *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* in 1559 (fig. 92).⁷³⁸ Het schilderij vertoont zowel thematisch, stilistisch als materieel-technisch significante overeenkomsten met *De spreekwoorden* (1559) (fig. 93) en *De kinderspelen* (1560) (fig. 94).⁷³⁹ Men omschrijft ze vaak als encyclopedisch werken, wat duidt op het complexe conceptuele opzet van de voorstelling en de veelheid en verscheidenheid aan details.

Centraal zien we een plein overladen met menselijke bedrijvigheid. Links de façade van een herberg die we kunnen identificeren door het uithangbord: *In de blauwe schuit* (fig. 95). De benaming verwijst naar de parodiërende spotgilde van de Blauwe Schuit waarvan de oudste vermelding teruggaat tot een gedicht van Jacob van Oestvoren *Van vrouwen ende van minne*, geschreven tijdens de eerste helft van de vijftiende eeuw.⁷⁴⁰ De tekst gaat over een feestgilde die op tijdelijke basis actief was gedurende vastenavondvieringen. Hoewel Pleij meent dat de gilde nooit echt heeft bestaan, spreken verschillende bronnen dit tegen.⁷⁴¹ Zo vinden we in verscheidene steden aanwijzingen voor het bestaan van gelijkaardige genootschappen. Eerst en vooral heeft Van Oestvoren het zelf over “de Blauwe Schuit te Antwerpen”. Daarnaast vinden we ook vermeldingen in Bergen-op-Zoom en 's Hertogenbosch,⁷⁴² en in Zeeland bestond vanaf ca. 1490 tot de opheffing ervan in 1597 een

⁷³⁸ *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, 1559, olieverf op paneel, 118 x 164,5 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1016. Ik opteer voor de benaming *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* omdat het werk zo vermeld wordt door Van Mander en het thema op die wijze in de zestiende-eeuwse literatuur bekend is, zie: Van Mander 1604, fol. 233v: “Hy heeft oock ghemaect een stuck, daer den Vasten teghen den Vasten-avondt strijdt”.

⁷³⁹ Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. 1720; Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1017. Naast de inhoudelijke overeenkomsten ontstonden deze encyclopedische werken in een tijdspanne van twee jaar en bezitten ze quasi gelijke afmetingen. Ook de architectuurrepresentaties vervullen tot op zekere hoogte gelijkaardige functies. Verscheidene auteurs suggereren dat de panelen als een reeks werden geconcipeerd. Zie bijvoorbeeld: Van Bastelaer, Hulin de Loo 1907; Stridbeck 1956; Marijnissen 1988; Gibson 1995; Carroll 2007.

⁷⁴⁰ Hoewel de tekst 1413 vermeldt, verschillen de meningen over de precieze datering waardoor we opteren voor de eerste helft van de vijftiende eeuw. Het handschrift werd eerst uitgegeven door Verwijs: E. Verwijs, *Van Vrouwen ende van Minne*, Leiden 1871. Pas in de jaren twintig van de vorige eeuw wordt de tekst over de gilde terug opgenomen door Enklaar die er een kritische en deskundige publicatie aan wijdt. D.Th. Enklaar, *Varende Luyden. Studiën over de Middeleeuwse groepen van onmaatschappelijken in de Nederlanden*, Assen 1956. Recenter duidt ook Herman Pleij het handschrift: J. Van Oestvoren, *De blauwe schuit*, ed. H. Pleij, Muiderberg 1979.

⁷⁴¹ H. Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit: literatuur, volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*, Amsterdam (1979) 2009, p. 225 en verder. Voor een gegronde kritiek op Pleijs interpretatie van het spotschrift, zie: J. Dumolyn, ‘Het corporatieve element in de Middelnederlandse letterkunde en de zogenaamde laatmiddeleeuwse burgermoraal’, *Spiegel der Letteren. Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap* 56:2 (2014), p. 123-154, in het bijzonder p. 135-137.

⁷⁴² F. Prims, ‘Het oudste tooneel te Antwerpen’, *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* (1933), p. 865-872; Enklaar 1956, p. 54-60.

genootschap de 'Blauwe Scuten'.⁷⁴³ Enklaar meent -ons inziens terecht- dat de gilde destijds bestond in Antwerpen en algemeen bekend was.⁷⁴⁴ We kennen ook effectief verscheidene panden met dezelfde benaming.⁷⁴⁵ Het carnavalsgezelschap parodieerde de maatschappelijke standen op een humoristische wijze en met een duidelijk moraliserende inslag.⁷⁴⁶ De Blauwe Schuit is ook welgekend motief in de zestiende-eeuwse literaire en beeldende traditie; een bekend voorbeeld is de gravure van Pieter van der Heyden, gepubliceerd door Cock in 1559 en op de prent zelf aan Bosch toegeschreven (fig. 96).⁷⁴⁷

Aan de linkse gevel van het hoekgebouw rechtover de Blauwe Schuit is een stang bevestigd met een voorstelling van een draak. Rechts daarvan zien we een wit vierkantje met rode stip op de muur boven de luifel. De draak doet dienst als uithangbord en samen met de luifel vormt het een aanduiding voor de commerciële en sociale functie van het pand, het is duidelijk een taverne of herberg. Links ervan zien we een groepje dansende figuren in de deuropening van het aangrenzende gebouw. Aan de andere zijde van de herberg beschikken beide aanpalende gebouwen over een luifel boven de ingang. Bij het eerste gebouw zijn net boven de luifel drie rood-witte vlakken zichtbaar.⁷⁴⁸ Gelijkaardige objecten vinden we ook in

⁷⁴³ P.J. Meertens, *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1943, p. 152; W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijdersdrama 1500 – ca. 1620*, Assen 1968, p. 250; J.L. De Jager, *Volksgebruiken in Nederland: een nieuwe kijk op tradities*, Utrecht 1981, p. 92-94.

⁷⁴⁴ Enklaar 1956, p. 54-55.

⁷⁴⁵ Ook in Antwerpen had men een pand "De Blauwe Schuyte", gelegen bij de toenmalige Peertbrug, zie: E. Geudens, *Plaatsbeschrijving der straten van Antwerpen en omtrek naar het Charterboek van 1374 der H. Geesttafel van O. L. Vrouwekerk*, Brecht – Donk-Ekeren 1913, p. 5; M. Rumpf, 'Der Kampf des Karnevals gegen die Fasten' von Pieter Bruegel d. Älteren: Volkskundig - kulturhistorischen – medizingeschichtlich interpretiert', *Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst* 40 (1986), p. 136; Prims 1933, p. 865-872. Verscheidene herbergen in kermissen dragen ook een uithangbord waardoor we ze kunnen identificeren als 'In de blauwe schuit' of 'De blauwe schuit', zie bijvoorbeeld: David Vinckboons, *Kermis nabij Oudenaarde*, olieverf op paneel, ca. 1600-1605, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon.

⁷⁴⁶ De schuit gold ook als bijnaam voor de carnavalsvierders zelf, zie: B. Parson, B. Jongenelen (eds.), *Comic Drama in the Low Countries, c. 1450-1560: A Critical Anthology*, New York 2012, p.35-36.

⁷⁴⁷ Pieter van der Heyden, *De blauwe schuit*, 1559, gravure. Zie: L. Silver, *Hieronymus Bosch*, New York (N. Y.) 2006, p. 216-217; Tent. cat. Leuven – Parijs 2013, cat. nr. 63a. Net zoals Jheronymus Boschs *Schip der zotten* in het Louvre (olieverf op paneel, ca. 1495) behoren deze populaire taferelen tot een gemeenschappelijke visuele en literaire traditie waartoe ook Sebastian Brandts *Narrenschiff* (1494) en Erasmus' *Lof der Zotheid* (1511) behoorden. Zie: K. Lichtert, 'The Artist, the City and the Urban Theatre: Pieter Bruegel the Elder's "Battle between Shrovetide and Lent (1559)" Reconsidered', in: Lichtert et al. 2014, p. 83-96, in het bijzonder p. 83. Van het *Narrenschiff* verscheen overigens reeds in 1548 een eerste Nederlandse vertaling te Antwerpen. Zie: Van Grieken et al. 2013 (Tent. cat. Leuven – Parijs 2013), p. 250.

⁷⁴⁸ Het uiterste linkse vlak is een vierkant met rode stip, het tweede een ruitvormig vlak met rode klaver of lelie en het derde een witte rechthoek waarvan de rode figuur moeilijk te bepalen is. Deze objecten zijn gelijkaardig aan het voorgenoemde vierkant bij het hoekgebouw. Het zijn mogelijk blazoenen van lokale rederijdersverenigingen, deze zijn namelijk vaak ruitvormig (cf. infra). Zie bijvoorbeeld: A. Heppner, 'The Popular Theatre of the Rederijders in the Work of Jan Steen and his Contemporaries', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3:1-2 (1939-1940), p. 22-48, in het bijzonder p. 25 en verder; Parson, Jongenelen 2012, p. 7-8. Een goed voorbeeld van een verzameling

Bruegels *Sint-Joriskermis* (fig. 97) en *De kermis te Hoboken* (fig. 98).⁷⁴⁹ In beide kermisvoorstellingen zien we een stelling waarop een toneelspel wordt opgevoerd; dergelijke toneelvoorstellingen of de voorbereiding ervan zijn typische motieven in het genre van de boerenkermessen. Rederijkers vervulden een belangrijke rol tijdens de processies en feestelijkheden ter gelegenheid van de viering van parochieheiligen. De voorstelling van toneelspelen is een typisch fenomeen van de Lage Landen en volgens Hummelen waren Peter van der Borcht en Bruegel de eersten kunstenaars die toneelspelen integreerden in hun kermessen.⁷⁵⁰ In Bruegels *Sint-Joriskermis* en de *Kermis te Hoboken* staan beide toneelstellingen opgesteld voor een gebouw met een ruitvormig embleem dat doet denken aan de rechthoekige en ruitvormige objecten op de gevels van de gebouwen in de *Strijd tussen Vasten en Vastenavond*. De locatie van de vignetten op de façade achter het spel doet vermoeden dat het gaat om een of ander identiteits- of eigendomskenmerk met betrekking tot het toneelspel. Een prent in het Rijksprentenkabinet van Amsterdam naar het ontwerp van David Vinckboons verschaft een verdere aanwijzing om deze vignetten te identificeren (fig. 99).⁷⁵¹ Een personage van het gezelschap bevindt zich op het podium en tilt het blazoen omhoog naar een andere figuur die zich in het aanpalende speelhuis bevindt en zich over de rand van de façade buigt om het blazoen aan te nemen en daar op te hangen. Hoewel de afzonderlijke iconografische elementen moeilijk te herkennen zijn, is het duidelijk een ruitvormig blazoen in rebus. Naast het bevestigen van een blazoen op het speelhuis was het de gewoonte van rederijdersgezelschappen om daar waar ze verzamelden of vergadering hielden, hun blazoen op de voorgevel van het gebouw in kwestie te bevestigen. Herbergen waren de uitgelezen plaats voor dergelijke bijeenkomsten en het blazoen werd dan ter hoogte van de eerste verdieping gehangen.⁷⁵² Toeval of niet, de rechthoekige en

blazoenen van rederijkers vinden we in het schilderij van Job Berckheyde, *Toneelrepetitie in de Haarlemse kamer 'De Wijngaerdtranken'*, vóór 1693, Schloss Grünewald, Berlijn. Afbeelding in: E. Strietman, P. Happé (eds.), *Urban Theatre in the Low Countries, 1400-1625 (Medieval Tets and Cultures of Northern Europe, 12)*, Turnhout 2006, p. 279, fig. 24.

⁷⁴⁹ *De Sint-Joriskermis*, prent van de hand van Jan of Lucas van Doetecum naar Bruegel, uitgegeven door Cock, ca. 1559, Orenstein 2006, cat. nr. 42; *De kermis te Hoboken*, eigenhandige ontwerptekening, 1559, Londen, Courtauld Institute of Art, Lee, inv. nr. 45, Mielke 1996, cat. nr. 44.

⁷⁵⁰ W.M.H. Hummelen, 'Toneel op de kermis, van Bruegel tot Bredero', *Oud Holland* 103 (1989), p. 1-45.

⁷⁵¹ Willem Isaaksz. Swanenburg naar David Vinckboons, *Dorpskermis*, ca. 1610, Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. nr. RP-P-OB-70.168. Verder onderzoek wijst uit dat dergelijke blazoenen of vignetten vaak voorkomen in kermisvoorstellingen.

⁷⁵² In de praktijk vergaderden rederijdersgezelschappen zonder eigen lokaal vaak in herbergen. Zie: Hummelen 1989, p. 25; A.L. Van Bruaene, *Om beters wille: redrijderskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam 2008, p. 239-240. Voor een recent overzicht van de functies van de vroegmoderne herberg, zie: B. Kümin, B.A. Tlusty (eds.), *The World of the Tavern. Public Houses in Early Modern Europe*, Aldershot 2002. In het schilderij van Jan Steen (1626-1679), *Rederijkers aan een raam* (ca. 1658-1665, Philadelphia Museum of Art, J. G. Johnson Collection, inv. nr. 512) zien we enkele leden van de gilde aan het raam van hun vergaderlokaal teksten declameren. Onder het raamkozijn hangt het blazoen van de rederijkers. Hoewel Steen hier

ruitvormige objecten in Bruegels *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* bevinden zich ook op de eerste verdieping en in twee van de vier gevallen gaat het om een herberg. Dit is een verdere indicatie dat het effectief om blazoenen gaat. Een bijkomende aanwijzing is dat zowel voor de herberg *In de draak* als *In de blauwe schuit* een toneelspel wordt opgevoerd. Hoewel de vignetten hier enigszins kleiner ogen en talrijker zijn dan in de aangehaalde kermisvoorstellingen, lijkt het evident dat we de objecten in deze context van rederijkersspelen en gemeenschapsleven kunnen interpreteren.⁷⁵³

In de deuropening van het gebouw naast *In den draak* zien we een vrouw iets uitschenken in de kom van de man voor haar, wellicht bier.⁷⁵⁴ De man behoort tot een groep leprozen. De precieze functie van het gebouw in kwestie alsook van het aanpalende bouwwerk is onduidelijk. Rechts wordt de straat geflankeerd door drie panden; het centrale stenen gebouw heeft een grote ingang waarboven nog twee rood-witte, vierhoekige vignetten hangen.⁷⁵⁵ Aan de rechterzijde wordt het geflankeerd door een ander gebouw waarvan slechts een deel zichtbaar is. Rechts van de straat aan het centrale plein zien we een pand met broden in het uitstalraam. Ernaast een perkje met aanpalend een kerk. Het architecturale geheel wordt dus bepaald door enkele gebouwen waarvan het karakter expliciet is (de herbergen en kerk) en verscheidene gebouwen waarvan de functie niet meteen duidelijk is. Het is significant dat juist de kerk en voorgenoemde herbergen een uitgesproken betekenis hebben. De gebouwen zijn in een reële laat gotische stijl weergegeven en hoewel verscheidene auteurs het realiteitsgehalte van de setting opmerken, vermelden

alludeert op de spreuk “rederijkers, kannekijkers” en het dus een schertsende voorstelling is, bevestigt het de rederijkerspraktijk om op de eerste verdieping van een herberg samen te komen en ook dat ze op dat moment hun blazoenen aan de buitenzijde uithingen. Voor de vergaderpraktijken van de kamer in het algemeen, zie ook: Th.C.J. van der Heyden, F.C. Boheemen, ‘Accommodation and Possessions of Chambers of Rhetoric in the Province of Holland’, in: Strietman, Happé 2006, p. 253-281.

⁷⁵³ Hoewel de afzonderlijke emblemen moeilijk te herkennen zijn in Bruegels schilderij is een mogelijk bijkomend argument te vinden in de kleuren, namelijk wit(achtig) en rood; de kleuren van het stadswapen van Antwerpen, op dat moment Bruegels thuisstad. Is het mogelijk een referentie naar het eigentijdse Antwerpen of bepaalde lokale (rederijkers)verenigingen? Bij een vergelijking met het blazoenen van de Violieren, de rederijkersgilde die sinds 1480 samengevoegd was met de Antwerpse Sint-Lucasgilde, lijkt het iconografische programma te complex om het te identificeren met een van Bruegels vignetten. Misschien zijn het in dit geval gelegenheidsvignetten voor carnaval? Blazoenen zijn niet in grote getalen overgeleverd. Het KMSKA bezit een van de grootste collecties, namelijk negen stuks waaronder het blazoenen van de Violieren vervaardigd door Jan Brueghel de Oude, Frans Francken II, Sebastiaan Vrancx en Hendrik van Balen, ter gelegenheid van een blazoenenfeest te Antwerpen in 1617. KMSKA, inv. nr. 366. Een grondige kennis van verschillende vignetten en blazoenen in combinatie met de studie van specifieke gebouwen in kermissen en andere vrijetijdstaferelen leidt mogelijk tot de identificatie van bepaalde lokaliteiten.

⁷⁵⁴ Rumpf 1986, p. 143.

⁷⁵⁵ Bovendien verlaat een groep net het pand om deel te nemen aan de festiviteiten.

weinigen dat het tafereel plaatsvindt in een stad (een kleine stad ofwel een wijk in een grotere stad). Deze stedelijke context is nochtans van primordiaal belang.⁷⁵⁶

De voorstelling gonst van menselijke bedrijvigheid. De expliciete nadruk op het actieve straatleven versterkt het stedelijke karakter van de voorstelling. De twee personificaties van Vasten en Vastenavond of carnaval bevinden zich op de voorgrond (fig. 100). Naast en achter deze protagonisten -of liever antagonisten- is hun gevolg weergegeven. De hoofdpersonages zijn in verscheidene opzichten elkaars tegenpolen, zo is de Vasten extreem mager en uitgemergeld terwijl de Vastenavond verfoeilijk dik is. Het contrast uit zich verder in hun activiteiten en omringende symbolen. Met deze karikaturale tegenstellingen klaagt Bruegel het excessieve en extreme gedrag van beide partijen op een humoristische wijze aan. De twee optochten staan op het punt elkaar te ontmoeten. De rechtse beweging wordt aangevoerd door de Vasten, gezeten op een kar voortgetrokken door een pater en een non. Ze is gekleed in lompen en heeft een bijenkorf op het hoofd. Diezelfde korf zien we ook terug in de allegorie van *De Hoop* in de reeks van *De deugden* (fig. 1). In haar rechterhand houdt ze een roeispaan met daarop twee vissen. Vis is een terugkerend element in deze optocht; als eten van de armen staat het hier symbool voor armoede en onthouding en voor de periode van de vasten in het algemeen. De stoet vertrekt aan de zijuitgang van de kerk links en eindigt in de allegorische voorstelling van de Vasten. We onderscheiden verschillende figurengroepen. Onmiddellijk achter de Vasten een groepje kinderen met askruisje op het voorhoofd -een duidelijke verwijzing naar Aswoensdag- en een man met wijwatervat. Daarachter schenken enkele notabelen aalmoezen aan armen en kreupelen. Links van dit tafereel wijst een vrouw op de ellende van de gehandicapte man voor haar terwijl aan de ingang van de kerk enkele personen met huik het gebouw verlaten. In de kerk zelf zijn de beelden bedekt met witte doeken, een gebruik dat plaatsvindt van Aswoensdag tot Pasen. Aan de uitgang achteraan verlaten andere kerkgangers het gebouw met stoelen in de hand. Verspreid zien we groepjes spelende kinderen. De personificatie van Carnaval of Vastenavond is een

⁷⁵⁶ Zie bijvoorbeeld : Gibson 1977, p. 79; Marijnissen 1988, p. 146; Roberts-Jones 1997, p. 115; Demus 1998, p. 18; Kavaler 1999, p. 111; Silver 2006, p. 67-68; Carroll 2007, p. 50; Sellink 2007, p. 131. Voor de laatmiddeleeuwse stedelijke architectuur in de Nederlanden en woonhuizen in het bijzonder, zie: C.L. Temmick Groll, *Middeleeuwse stenen huizen te Utrecht en hun relatie met die van andere Noordwest-Europese steden*, 's Gravenhage 1963; R. Meischke, H.J. Zandkuijl, *Het Nederlandse woonhuis van 1300-1600. Vijftig jaar vereniging 'Hendrick de Keyser'*, Haarlem 1969; C.J. Kolman, 'Houten gevels in het Nederlandse stadsbeeld (14^{de}-18^{de} eeuw)', in: R.C. Hekken, C.J. Kolman (eds.), *Ten voordele en cieraat van dese stad. Studies over houten huizen in Nederlandse steden*, 's Gravenhage 1989, p. 41-93; V.-G. Martiny, *Bruxelles. Architecture civile et militaire avant 1900*, Brussel 1992, p. 14-30; B. François, *Middeleeuwse woningbouw: het stedelijke woonhuis in Vlaams-Brabant en Brussel: 1300-1600* (onuitgegeven licentiaatsverhandeling, archeologie, KUL 2001); A. Emery, 'Late-Medieval Houses as an Expression of Social Status', *Historical Research* 78:200 (2005), p. 140-161; A. Van Engelenhoven, *Middeleeuwse huizen in Amersfoort*, Bussum 2005.

dikke man gezeten op een ton die bevestigd is op een blauw bootje, eveneens een referentie naar de Gilde van de Blauwe Schuit.⁷⁵⁷ De schuit wordt getrokken en geduwd door enkele malle figuren; naast en achter Vastenavond zien we verscheidene gebruiken eigen aan de vastenavondviering. De stoet vertrekt achteraan links in de tweede straat waar mensen rond een vuur staan. Zij aanschouwen de rituele verbranding van Koning Winter, een gebruik geassocieerd met het carnavalsfeest waarbij de allegorische voorstelling van Koning Winter wordt verdreven zodat de lente haar intrede kan doen. De verbranding is een welgekend ritueel dat zoals vele heidense praktijken werd gekerstend en geritualiseerd door de katholieke Kerk. Tussen dit tafereel en de Vastenavond zien we verscheidene figurengroepen waaronder leprozen, te herkennen aan de typische kledij (zwarte hoed en korte mantel) en attribuut (klepper). Wat verder voor de stoet een groepje kreupelen.⁷⁵⁸ In de zestiende-eeuwse maatschappij waren deze randfiguren grotendeels afhankelijk van aalmoezen voor de voorziening van hun onderhoud. In die zin zijn ze een negatieve voorstelling van heersende burgerlijke maatschappelijke waarden. Hetzelfde geldt voor de hulpbehoevende figuren in de stoet van de vasten. Deze 'maatschappelijk verongelukten' zijn typevoorbeelden van marginale sociale groepen die door de hogere standen werden aangewend als negatieve *exempla* om hun eigen identiteit(en) vorm te geven.⁷⁵⁹ Tijdens de vroege middeleeuwen stonden armen in een eerder positief daglicht omdat ze de mens aanzetten tot barmhartigheid en hem het ideaal van armoede voor ogen hielden. Geleidelijk aan veranderde deze zienswijze en vanaf het einde van de vijftiende eeuw is er sprake van een duidelijke negatieve houding ten aanzien van marginalen en worden deze groepen zelfs als gevaarlijk bestempeld. Armen, bedelaars en vagebonden werden vermengd en gedegradeerd tot één enkel stereotiep; een karikaturaal negatief van de zogenaamde 'beschaafde' maatschappij. Deze aversie ten opzichte van pauperisme leidde vanaf de jaren twintig van de zestiende eeuw tot repressieve maatregelen en een algemene reorganisatie van de armenzorg.⁷⁶⁰ Dit resulteerde ook in pogingen om

⁷⁵⁷ Dergelijke blauwe schuiten werden effectief aangewend tijdens ommegangen en carnavalsoptochten. Een voorbeeld is te vinden in een zestiende-eeuws Schönbartbuch waarin maskerades van de Neurenbergse beenhouwers, die jaarlijks in optochten de terugkeer van de lente vierden, zijn beschreven en afgebeeld. Het manuscript bevindt zich in de Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg (SUB). Zie: K. Drescher, *Das Nürnbergische Schönbartbuch, nach der Hamburger Handschrift herausgegeben*, Weimar 1908, fol. 56 (afb. 3); Enklaar 1956, p. 88- 92, afb. 5; E. Horváth, H.-W. Stork (eds.), *Von Rittern, Bürgern und von Gottes Wort: Volkssprachige Literatur in Handschriften und Drucken aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg* (Tent. cat. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 2002), Kiel 2002, cat. nr. 49, p. 118-119. Afbeelding online: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/1424445>.

⁷⁵⁸ Dit thema werd later afzonderlijk door Bruegel hernomen in *De kreupelen*, olieverf op paneel, 1568, Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. RF 730. Zie fig. 101.

⁷⁵⁹ P. Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch: tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987(a), hoofdstuk 2; Vandenbroeck 1987(b); Vandenbroeck 1990; Vandenbroeck 1991; Silver 2006, p. 60.

⁷⁶⁰ Voor een bondig overzicht van de veranderende attitude ten opzichte van pauperisme in de vroegmoderne periode (incl. bibliografie), zie: C. Lis, H. Soly, *Armoede en kapitalisme in pré-*

marginalen uit het stadsbeeld te weren. De weergave van bedelaarstaferelen wordt dan ook beschouwd als een uiting van dit vroegmodern burgerlijke offensief tegen de marginaliteit.⁷⁶¹ In dit opzicht lijkt een weergave van leprozen in het stadsbeeld eerder ongewoon omdat deze groep geen deel uitmaakte van het stedelijke sociale leven. Ze waren gegroepeerd in afgelegen buurten of aan de stadsrand en hun contact met de stad was strikt gereguleerd. Ten tijde van carnaval werden zij echter wel toegelaten.⁷⁶² De afbeelding van deze groepen in het licht van de negatieve zelfdefiniëring rechtvaardigt hun aanwezigheid in Bruegels stadsbeeld en zeker ten tijde van het vastenavondfeest waar de omkering van heersende waarden centraal staat. De specifieke folklore van de bedelaars vertoont overigens sporen van de heidense cultussen op dewelke het feest van carnaval geïnspireerd is.⁷⁶³

Voor de herberg *In den Draak* wordt een toneelstuk opgevoerd, *De maskerade van Valentijn en Ourson*.⁷⁶⁴ Het is een folkloristisch stuk dat teruggaat op een volksroman uit het einde van de vijftiende eeuw die het verhaal vertelt van twee jonge, in de bossen achtergelaten tweelingbroers.⁷⁶⁵ De ene komt terecht in een hol waar hij wordt opgevoed door een berin, met als gevolg dat hij een wildeman wordt. De andere broer wordt ridder Valentijn aan het hof van de koning. Wanneer het lot beide broers samenbrengt, slaagt Valentijn er in om de wilde Ourson te temmen en hem tot een trouwe metgezel te maken. Het verhaal kende een wijde verspreiding in de Nederlanden. De plaatsing van het stuk in de uitgelaten omgeving van de Vastenavond voor de herberg versterkt het carnavaleske karakter van de voorstelling. Nabij de herberg *In de blauwe schuit* wordt een ander spel opgevoerd: *De vuile bruid of Het huwelijk van Mopsus en Nisa*. De herder Mopsus wint van zijn rivaal Damon en slaagt er zo in om met Nisa te trouwen. Wanneer Mopsus zijn bruid uit haar tent haalt, geraakt hij duidelijk in paniek door het beangstigende uiterlijk van

industriële Europa, Antwerpen – Amsterdam 1980, in het bijzonder p. 72-90. Zie ook: B. Geremek, 'Criminalité, vagabondage, paupérisme: la marginalité à l'aube des temps modernes', *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 21 (1974), p. 337-375; B. Geremek, 'Criminalité, vagabondage, paupérisme: la marginalité à l'aube des temps modernes', *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 21 (1974), p. 337-375; M. Mollat, *Études sur l'histoire de la pauvreté (Moyen Âge – XVIe siècle)*, Parijs 1974; *Idem*, *The Poor in the Middle Ages: An Essay in Social History*, New Haven 1986; E. Pokorny, 'Bosch's Cripples and Drawings by His Imitators', *Master Drawings* 41 (2003), p. 293-304.

⁷⁶¹ K. Renger, 'Bettler und Bauern bei Pieter Bruegel d. Ä.', *Sitzungsberichte, Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* 20 (1971-1972), p. 9-16; Vandenbroeck 1987b, p. 117 en verder; I.M. Veldman, 'Images of Labor and Diligence in Sixteenth-century Netherlandish Prints: the Work Ethic rooted in Civic Morality or Protestantism?', *Simiolus* 21:4 (1992), p. 239-243; Silver 2006, p. 60 en verder.

⁷⁶² Over de reglementering met betrekking tot leprozen zie: M. Toth-Ubbens, *Verloren beelden van miserabele bedelaars: leprozen, armen, geuzen*, Lochem 1987.

⁷⁶³ C. Gaignebet, 'Le combat de carnaval et de carême de P. Bruegel (1559)', *Annales: Economie, sociétés, civilisations* 27 (1972), p. 313-345, in het bijzonder p. 315 en verder.

⁷⁶⁴ Bruegel vervaardigde ook een prentontwerp met het carnavalsspel, zie: Orenstein 2006, cat. nr. 45.

⁷⁶⁵ L. Debaene, *De Nederlandse volksboeken: ontstaan en geschiedenis van de Nederlandse prozaromans, gedrukt tussen 1475 en 1540*, Hulst 1977, p. 233. De oudste Nederlandse versie dateert slechts van 1640 en Bruegels houtsnede ontstond wellicht naar het voorbeeld van een opvoering van het tafereel als vastenavondspel. Zie: Marijnissen 1988, p. 291-292.

de vrouw. De boer was zo dwaas om zich door een dergelijk vrouwmens te laten verleiden. Het verhaal vinden we reeds terug bij Vergilius (*Bucolica* of *Eclogae* nr. 8) maar het is weinig waarschijnlijk dat Bruegel zich door deze versie liet inspireren.⁷⁶⁶ Het stuk maakte deel uit van het rederijkersrepertoire en de vuile bruid was een welgekende carnavaleske figuur.⁷⁶⁷ Net als *De maskerade van Valentin en Ourson* hernam Bruegel het thema later afzonderlijk (fig. 102). Daarnaast kennen we ook een prent van Pieter Van Der Heyden naar Bruegels ontwerp.⁷⁶⁸ Verscheidene auteurs wijzen erop dat de latere ontwerpen van *De maskerade van Valentijn en Ourson* (fig. 103) en *De vuile bruid* waren opgevat als pendanten.⁷⁶⁹ In dit opzicht is het interessant op te merken dat de vuile bruid als vastenavondspel in zestiende- en zeventiende-eeuwse teksten vaak samen wordt vernoemd met een wildemanspel. Dit is mogelijk te identificeren als het spel van Valentijn en Ourson.⁷⁷⁰ In tegenstelling tot de achtergrond in de latere versies van Bruegel of naar het ontwerp van Bruegel zijn beide taferelen hier voor een herberg in een expliciete stedelijke context voorgesteld. Deze thema's zijn overigens niet de enige in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* die preluderen op latere werken van Bruegel. Zo herkennen we in de kreupelen en de spelende kinderen in beide optochten een aankondiging voor *De kinderspelen* (1560, fig. 94) en *De kreupelen* (fig. 101).⁷⁷¹

De strijd tussen de allegorische voorstellingen van de Vasten en Vastenavond is een duidelijke persiflage van het middeleeuwse riddertoernooi. Marijnissen en Pleij verwijzen in dit opzicht naar een Frans dertiende-eeuws literair voorbeeld, *Bataille de Karesme et de Charnage*, waarvan in eerste helft van de zestiende eeuw ook vier Italiaanse versies verschenen.⁷⁷² In de tekst wordt de tweestrijd uitvoerig besproken en veel vastenavondspelen namen een dergelijke vechtpartij of twistgesprek over. Pleij meent dat de tweestrijd tussen de Vasten en Vastenavond in de literatuur plaatsvond naar analogie van de vastenavondteksten over de strijd tussen zomer en winter, wat bij voorkeur als een steekspel werd weergegeven.⁷⁷³ Het is niet geweten of dergelijke rituele vechtpartijen tussen personificaties van Vasten en Vastenavond

⁷⁶⁶ Lebeer 1969, p. 176-177.

⁷⁶⁷ D. Coigneau, *Refereinen in het zotte bij de rederijkers*, 3 vols., Gent 1980-1983, vol. 2, p. 302-303; Vandenbroeck 1987(a), p. 333-336; H. Brinkman, *Dichten uit liefde: literatuur in Leiden aan het einde van de Middeleeuwen*, Hilversum 1997, p. 68-70.

⁷⁶⁸ *De vuile bruid* of *Het huwelijk van Mopsus en Nisa*, pen en zwart-bruine inkt op gedeeltelijk gesneden lindenhout, ca. 1566, The Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1932, inv. nr. 32.63. De prent werd gesneden door Pieter van der Heyden naar het ontwerp van Bruegel, zie: Orenstein 2006, cat. nr. 45; Orenstein 2001, cat. nrs. 111, 112.

⁷⁶⁹ Lebeer 1969, p. 176; Marijnissen 1988, p. 147.

⁷⁷⁰ Vandenbroeck 1987(a), p. 336, noot 913.

⁷⁷¹ *De kreupelen*, Musée du Louvre, Parijs, inv. nr. RF 730.

⁷⁷² Zie Hummelen 1968, I R 8, I, N 4; Marijnissen 1988, p. 146; Gaignenet 1972, p. 316, noot 11; Pleij (1979) 2009, p. 20.

⁷⁷³ Pleij, *ibidem*.

effectief plaatsvonden maar een voorbeeld van een kluchtig steekspel tijdens een vijftiende-eeuws carnavalsfeest in Brugge wijst alvast in die richting.⁷⁷⁴ Een gelijkaardige casus tijdens een Neurenbergs carnavalsfeest (1515) wordt beschreven in een *Schembartbuch* daterend van het begin van de zeventiende eeuw.⁷⁷⁵ Het duel tussen de protagonisten wordt aangevuld door talrijke figurengroepen en taferelen. Bruegel maakt duidelijk gebruik van een specifiek compositorisch opzet waarbij het oog van de toeschouwer doorheen de veelheid aan details wordt geleid. De vele personages (ca. 200) en hun bijhorende activiteiten zijn gegroepeerd in verscheidene clusters. In het midden van de compositie zien we een koppel dat met de rug naar de toeschouwer gekeerd naar een verlichte plek in het centrum van het plein loopt.⁷⁷⁶ Over de mogelijke identiteit van dit enigmatische paar werd reed veel gespeculeerd. Vanbeselaere suggereert dat het een magistraat en diens vrouw zouden kunnen zijn.⁷⁷⁷ Deze hypothese is twijfelachtig omdat noch klederdracht noch attributen overeen komen met die van welgestelde burgers zoals leden van het stadsbestuur.⁷⁷⁸ De kledij van de vrouw lijkt overigens sterk op die van de vrouw met mand die aan de voorzijde van de kerk op de ellende van de kreupele wijst. De hoed en het eronder gedragen kapje zijn nagenoeg identiek.⁷⁷⁹ Deze klederdracht lijkt dus eerder toe te behoren aan een marktkraamster. Naast Vanbeselaere trachten verscheidene auteurs de rol van het centrale koppel te verklaren. De meest plausibele interpretatie wordt volgens mij aangereikt door Kavalier. Hij stelt dat ze een allegorische voorstelling zijn van de mens die het gematigde opzoekt en kiest voor een middenweg tussen de excessieve gedragingen die plaatsvinden aan beide kanten.⁷⁸⁰ Sullivan stelt dat het koppel (inclusief de nar met lantaarn die voor hen loopt) ons inzicht verschaft in Bruegels creatieve werkwijze, waarbij geen sluitende

⁷⁷⁴ E.M. Kavalier, *Pieter Bruegel and the Common Man: Art and Ideology in Sixteenth-Century Antwerp* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, New York University 1992), p. 38.

⁷⁷⁵ E. Schutt-Kehm, *Pieter Bruegel d. Ä. Kampf des Karnevals gegen die Fasten (1559) als Quelle volkskundlicher Forschung (Artes Populares. Studia Ethnographica et Folkloristica 7)*, Frankfurt-Bern-New York 1983, p. 117; Kavalier 1992, p. 38, 252, noot 10. Over het Schembart carnaval te Neurenberg, zie: S.L. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Carnival*, New York 1966.

⁷⁷⁶ Strikt gezien is dit niet het exacte middelpunt van de compositie. Door het contrast van de verlichte ruimte waarin zij zich bevinden en de omringende donkerdere tonen wordt de aandacht van de toeschouwer getrokken en lijkt het alsof ze zich in het letterlijke middelpunt van de compositie bevinden. Zie: Stridbeck 1956, p. 107; Kavalier 1999, p. 111, 148; Sullivan 2010, p. 70.

⁷⁷⁷ W. Vanbeselaere, *Peter Bruegel en het Nederlandsche Maniërisme*, Tiel 1944, p. 47.

⁷⁷⁸ Vergelijk bijvoorbeeld de klederdracht typerend voor een Antwerpse burger in Lucas d'Heere's kostuumboek: *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre avec leurs habits et ornements divers, tant anciens que modernes, diligemment depeints au naturel par Luc D'Heere peintre et sculpteur Gantois*, 1550, fol. 107, Universiteitsbibliotheek Gent, BHSL.HS.2466.

⁷⁷⁹ Op de hoed van de mandendraagster zien we een schaar en een ander object bevestigd (een heiligenfiguur met staf?). Omdat de centrale vrouw met haar rug naar de toeschouwer is gekeerd, kunnen we niet bepalen of zij exacte dezelfde hoed draagt.

⁷⁸⁰ Kavalier 1992, hoofdstuk 2; *Ibidem*, p. 145-148.

betekenis wordt opgedrongen aan de toeschouwer, deze kan het vignet interpreteren naar eigen goeddunken.⁷⁸¹

Het merendeel van de personages zijn mensen van het 'gewone volk'. Het is een allegaartje van lagere bevolkingsgroepen gaande van venters tot randfiguren zoals kreupelen en leprozen. Bruegel beeldde de figuranten op een veeleer sympathiserende wijze uit. In vergelijking met contemporaine voorstellingen van deze bevolkingsgroepen (het gemeenvolk en zogenaamde 'maatschappelijk verongelukten') waarbij deze vaak op een karikaturale en spottende wijze werden neergezet, opteerde Bruegel voor een minder denigrerende weergave.⁷⁸² Dit geldt ook voor het gewone volk; de lagere werkklassen of het gemeen werden in deze periode vaak in een negatief daglicht geplaatst. Bruegels sympathieke benadering van de personages is significant. Het suggereert een -weliswaar gereserveerde- appreciatie van het gemeen en een zekere interesse in de omstandigheden van hun bestaan. Het ontbreken van het patriciaat in de voorstelling lijkt ongewoon omdat carnavalsfeesten vaak werden bijgewoond door prominente leden van de stedelijke burgerij en door in de stad residerende adellijke leden.⁷⁸³ Ze vervulden vaak een actieve rol tijdens het carnaval en subsidieerden een deel van de feestelijkheden.⁷⁸⁴ Hun deelname werd geregulariseerd in de vorm van sterk geritualiseerde gedragsvormen.⁷⁸⁵ Ook de lokale rederijdersverenigingen zorgden voor gepaste optredens. De rederijdersgilden en hun activiteiten waren vanzelfsprekend nauw verbonden met de publieke feestelijkheden die in een stad plaatsvonden.⁷⁸⁶ Deze betrokkenheid merken we in de eerste plaats aan de twee theaterstukken die worden opgevoerd voor beide herbergen. Daarnaast roept de stedelijke setting waarin de voorstelling is ingebed associaties op met contemporaine toneelspelen. Kavalier en Moxey stellen dat het patriciaat zo goed als afwezig is, dit impliceert dus niet hun

⁷⁸¹ Logischerwijze past deze interpretatiemogelijkheid binnen het door Bruegel bepaalde referentiekader wat de keuze van de toeschouwer enigszins beperkt.

⁷⁸² Vergelijk bijvoorbeeld met de voorstellingen van Bosch of Verbeeck van 'anti-sociale' bevolkingsgroepen en het gemeenvolk, zie: Vandenbroeck 1987(b); Kavalier 1999, p. 134-139; Silver 2006, p. 58-67.

⁷⁸³ W. Tydeman (ed.), *The Medieval European Stage 500-1550 (Theatre in Europe: A Documentary History*, ed. G. Wickham et al.), Cambridge 2001, p. 494-495. Onder meer Kavalier en Moxey wijzen op deze 'afwezigheid', Kavalier 1999, p. 133-34; K. Moxey, 'Pieter Bruegel and Popular Culture', in: D. Freedberg (ed.), *The Prints of Pieter Bruegel the Elder*, Tokyo 1989, p. 45-52, in het bijzonder p. 46-47.

⁷⁸⁴ Heers 1971, p. 32-34, 60; Pleij (1979) 2009, p. II.

⁷⁸⁵ Hans-Ulrich Oller wijst op deze sterk geritualiseerde gedragsvormen en behandelt de deelname van het patriciaat in feestelijkheden in Neurenberg, zie: H.-U. Roller, *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest-und Maskwesen des späten Mittelalters*, Tübingen 1965.

⁷⁸⁶ De literatuur over de rol van de rederijders in georganiseerde stadsspektakels is omvangrijk. Een goede synthese wordt geboden door: B.A.M. Ramakers (ed.), *Conformisten en rebellen. Rederijderscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam 2003. Zie ook: Van Bruaene 2008; S. Mareel, *Voor vorst en stad. Rederijdersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)*, Amsterdam 2010.

volledige afwezigheid. Enkele personages wijken af van het gros van de figuren. Zo zijn er in de rechterhoek onderaan twee figuren die zich onderscheiden door hun kledij en handelingen; beide mannen schenken aalmoezen. Net erboven zien we een derde man in gelijkaardige klederdracht, ook hij deelt aalmoezen uit aan de minderbedeelden. Deze drie (welgestelde) burgers zijn een unicum tussen de ca. 200 figuren. De aanwezigheid wordt gerechtvaardigd door hun handeling gezien het schenken van aalmoezen in de vrome en barmhartige sfeer past, eigen aan de vasten. Carroll meent dat het geheel van figuren in de *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* moet geïnterpreteerd worden als een soort compendium van de bestaande sociale klassen. Dit is volgens mij foutief omdat de nadruk op het gemeen en marginale groepen ligt.⁷⁸⁷ Het schilderij is wel een compendium omwille van het kenmerkende encyclopedische karakter dat we ook terugvinden in *De kinderspelen* en *De spreekwoorden*.

In de vakliteratuur vinden we ook verschillende meningen over de seizoensgebonden vegetatie, zichtbaar achteraan het tafereel. Deze kan verklaard worden vanuit de weergegeven thematiek;⁷⁸⁸ het is een uitbeelding van een tijdsequens, een simultane weergave van verschillende tijdstippen eigen aan de periode van vastenavond en de vasten.⁷⁸⁹ Deze tijdsequens past in Breugels algemene interesse voor de cyclische fasen van de natuur en de daaraan verbonden periodisering van het jaar. Het merendeel van werken in deze sfeer zijn geplaatst in een landelijke, natuurlijke setting. De combinatie van deze thematiek en een expliciet stedelijke setting maakt *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* dus uniek.

Vastenavondspelen waren een gekend onderwerp in de Middelnederlandse literatuur. Hoewel Bruegel niet de eerste kunstenaar was die het literaire spel in een visuele pendant omzette, is het thema minder gekend in de zestiende-eeuwse beeldtraditie. Waarschijnlijk liet de kunstenaar zich inspireren door een prent van Frans Hogenberg, uitgegeven door Cock in 1558 (fig. 104). Bruegel was toen reeds enkele jaren werkzaam in Cocks uitgeverij *In de vier winden* en moet Hogenbergs ontwerp daar gezien hebben.⁷⁹⁰ Ondanks het gelijke onderwerp is de voorstelling op

⁷⁸⁷ Carroll 2007, p. 50 en verder.

⁷⁸⁸ De vegetatie links achteraan kunnen we situeren in de winter terwijl het bladgroen van de bomen rechts wijst op de lenteperiode.

⁷⁸⁹ In de voorbije decennia vloeide er veel inkt over deze kwestie van tijdsbepaling. Zien onder andere: Gaignebet 1972, p. 317; K. Demus, 'Pieter Bruegel d. Ä.', in: *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. Katalog der Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum Wien*, Wenen 1981, p. 62 en verder; Marijnissen 1988, p. 147 (met verdere literatuurverwijzing); Gibson 1977, p. 79; Roberts-Jones 1997.

⁷⁹⁰ *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* is niet het enige werk waarbij we belangrijke thematische en visuele parallellen zien met een vroeger gedateerde prent van Hogenberg. Cock gaf zo'n twee jaar voor het verschijnen van Bruegels *Spreekwoorden* een gelijknamig ontwerp van Hogenberg uit (cf infra).

een heel andere wijze uitgewerkt. Net als bij Bruegel ontmoeten de optochten van Carnaval en Vasten elkaar in de voorgrond en zijn de personages op een onpartijdige en eerder sympathiserende wijze weergegeven. Een eerste verschil is dat de protagonisten en hun respectievelijke achterban de strijd reeds hebben aangevat. Andere significante verschillen vinden we in de ruimtelijke conceptie. In de prent vindt de ontmoeting plaats in een louter landelijke omgeving. Achter de protagonisten en hun slaags rakende achterban zien we een plein met kerk. Het plein is omboord met typisch rurale gebouwen die aan elkaar grenzen en waarachter zich een natuurlijk landschap uitstrekt. In de verte aan de horizon zien we het silhouet van een stad. Het stedelijke element is dus niet volledig afwezig maar het neemt slechts een marginaal deel van de voorstelling in. In tegenstelling tot Bruegels versie fungeren de huizen aan het plein als een achtergronddecor, terwijl het in Bruegels *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* in en rondom de gebouwen wemelt van menselijke activiteit. We kennen ook vroeger gedateerde visuele voorstellingen van het thema; zo vermeldt Müntz een Vlaams waterverfdoek beschreven in de 1492 gedateerde Medici-inventaris: “uno panno fiandrescha” met “piu figure bachanarie intorno a una quaresima”.⁷⁹¹ Jammer genoeg kunnen we ons geen beeld vormen van het schilderij en weten we niets over visuele parallellen noch over een eventuele inclusie van stedelijk landschap. Daarnaast bestaan er verscheidene anonieme werken die teruggaan op een verloren *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* van Jheronimus Bosch dat zich lange tijd in Spaans koninklijk bezit bevond.⁷⁹² Door de formele en stilistische gelijkenis tussen de onderlinge kopieën, is het waarschijnlijk dat deze ons een getrouw beeld verschaffen van het uitzicht van Bosch’ origineel.⁷⁹³ We weten niet of Bruegel Bosch’ origineel of de latere kopieën ooit gezien heeft. Ook in dit geval zijn er significante verschillen inzake de ruimtelijke opvatting. In de bosschiaanse versies is het gevolg weergegeven in een interieur. Onder meer door de aanwezigheid van het haardvuur links kunnen we de besloten ruimte identificeren als een keuken. Ook hier ontbreekt de stedelijke context die in Bruegels versie zo prominent aanwezig is. Verscheidene contemporaine voorbeelden plaatsen het thema evenwel in een stedelijke setting. Zo kennen we een zestiende-eeuws paneel, toegeschreven aan Marten van Cleve (1527-1581) dat de titel draagt *Vastenavond in*

⁷⁹¹ E. Müntz, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Parijs-Londen 1888; Marijnissen 1988, p. 147.

⁷⁹² Madrid, Palacio Real, Archivo, *Casa oficios*, leg. 41: *Inventario y cargo de las pinturas y demas cosas que estan en la Real Casa del Pardo: otro lienzo, pintado al fresco, de Géronimo Bosque, que llaman la quaresma y el carnaval, con su marco de oro y negro*. H. Swarenski, ‘The Battle between Carnival and Lent’, *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston* 49 (1951), p. 2-11, in het bijzonder p. 2; Vandenbroeck 1987(a), p. 305-306; Silver 2006, p. 69, 263, noot 46.

⁷⁹³ Anoniem, *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, ca. 1550-1575, Noordbrabants Museum ’s Hertogenbosch, inv. nr. 12076; Anoniem, *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, ca. 1600-1620, Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. SK-A-1673.

een stad.⁷⁹⁴ Het is een voorstelling van een tiental vastenavondgebruiken waaronder het spel van de vuile bruid.⁷⁹⁵ Vandenbroeck beschrijft het paneel als een inventaris van vastenavondrituelen eerder dan een realistische weergave van een feestvierende stad.⁷⁹⁶ Bij zijn bespreking van Bruegels *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* stelt Roberts-Jones dat Bruegel “zowel naar Bosch als Marten van Cleve verwijst”.⁷⁹⁷ Gezien een exacte datering van Van Cleve’s paneel ontbreekt, is het evenwel mogelijk dat hij zich liet inspireren door Bruegel in plaats van omgekeerd.⁷⁹⁸ Naast Roberts-Jones vermelding ken ik geen vroeger gedateerde werken waarbij het thema wordt uitgebeeld in een expliciete stedelijke context.

Een vergelijking met zestiende-eeuwse en vroegere voorstellingen van *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* demonstreert de originaliteit van Bruegels versie. De grootste innovatie is de plaatsing van het thema in een contemporaine stedelijke setting. Deze beeldmodus hoort evenwel thuis in een lange traditie waarbij de stad (of beter gezegd een deel van de stad, het stadsplein) het onmiddellijke decor van de voorstelling vormt. Een eerste type in deze traditie zijn de uitbeeldingen van *Ecce Homo*. Oorspronkelijk werd het thema in twee verschillende beeldmodi weergegeven. Een ervan is de voorstelling van Christus in close up waarbij wordt ingezoomd op de Christusfiguur en de soldaten die zich op het balkon van het paleis van Pilatus bevinden. Daarbij ligt de nadruk op het lijden van Christus als in een waar *Andachtsbild*. In het tweede picturaal type van de *Ecce Homo* bevinden deze personages zich op het voorplan en wordt het achterste plan bepaald door een gezicht op een eigentijdse stad. Een vroeg voorbeeld is Bosch’ *Ecce Homo* in het Städelsches Museum te Frankfurt waarbij het achterplan wordt bepaald door een groots opgevat plein met aanpalende architectuur (fig. 105).⁷⁹⁹ Het is Lucas van Leyden die dit type van de *Ecce Homo* modificeerde door Christus en de omringende

⁷⁹⁴ Vandenbroeck 1987(a), p. 334, p. 486, noot 906.

⁷⁹⁵ Het werk werd geveild in 1929 en jammer genoeg heb ik geen afbeelding van het stuk kunnen bemachtigen. Nochtans zou een vergelijking van Bruegels voorstelling met die van Marten Van Cleve licht kunnen werpen op de originaliteit van Bruegels stedelijke setting. Veiling Zoubkoff, Keulen, Lempertz, 15-19.10.1929, nr. 1128, 74 x 112 cm.

⁷⁹⁶ Vandenbroeck 1987(a), p. 334.

⁷⁹⁷ Roberts-Jones 1997, p. 114.

⁷⁹⁸ Roberts-Jones vermeldt overigens niet op basis van welke informatie hij dit opmerkt. Zie: *Ibidem*. In de vakliteratuur wordt Marten van Cleve (ca. 1527-1581) steevast met Pieter Bruegel geassocieerd. Het kleine aantal schilderijen, tekeningen en prentontwerpen dat we met zekerheid aan hem kunnen toeschrijven, sluit compositorisch en stilistisch aan bij het werk van zijn leermeester Frans Floris, en thematisch bij het oeuvre van Joachim Beuckelaer en Bruegel. Van Cleve’s oeuvre is net als dat van Balten in de loop der jaren een vergaarbak geworden van genrescènes en boerentaferelen uit het derde kwart van de zestiende eeuw. Zie ook: M. Sellink, ‘Marten van Cleve’, in: T.-H. Borchert et al. (eds.), *Vorstelijk verzameld. Van Eyck, Gossaert, Bruegel. Meesterwerken uit het Kunsthistorisch Museum Wenen* (Tent. cat. Groeningemuseum, Brugge 2011-2012), Tielt 2011, p. 196.

⁷⁹⁹ Ca. 1480-1490, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. nr. 1577.

figuren op het stadsplein vooraan te plaatsen (fig. 106).⁸⁰⁰ Christus staat op een verhoogd plein voor het paleis van Pilatus. Van Leyden bracht niet enkel het plein op de voorgrond; hij actualiseerde de scène ook door de personages in eigentijdse kledij op te voeren en in de architectuur indrukken te verwerken van Leidse gebouwen.⁸⁰¹ Het gealterneerde type van de *Ecce Homo* vond snel ingang in de Antwerpse schilderkunst waarbij Van Leydens stadsplein geleidelijk werd aangepast tot een marktplaats. Daarbij werd een belangrijke rol vertolkt door de Brunswijk Monogrammist gedurende de jaren 1530 alsook door Cornelis van Dalem en Jan van Wechelen rond het midden van de zestiende eeuw.⁸⁰² Het type werd later verder uitgewerkt in de marktstukken van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer.⁸⁰³ Essentieel is dat dergelijke Passievoorstellungen ten tijde van Bruegel werden gekenmerkt door de weergave van de scène op een stadsplein en dat het gegeven plaatsvond in een geactualiseerde setting. Naast de *Ecce Homo*-voorstellungen zien we ook visuele precedentes in de traditie van de kalendervoorstellingen en met name in de miniatuurkunst. Het zijn scènes waarbij men de aan de jaargetijden gerelateerde activiteiten situeert in een stedelijke setting. Talrijke voorbeelden vinden we in het Hennessy getijdenboek.⁸⁰⁴ Een voorstelling die qua ruimtelijke conceptie dicht aanleunt bij Bruegels *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* is *Juni* waarbij we een steekspel zien op een plein begrensd door allerhande gebouwen (fig. 107).⁸⁰⁵ Ook naast de kalenderillustraties zijn de voorbeelden waarbij scènes zijn voorgesteld op geactualiseerde stadspleinen in de Vlaamse miniatuurkunst legio.⁸⁰⁶ Andere visuele parallellen vinden we in de beeldtraditie van gerechtigheidsstaferelen. Het

⁸⁰⁰ Lucas van Leyden, *De grote Ecce Homo*, gravure, 1510. Zie: Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700, vol. 10, Ouderkerk aan den IJssel 1953, p. 90-91, cat. nr. 71.

⁸⁰¹ E.S. Jacobowitz, S.L. Stepanek, *The Prints of Lucas van Leyden and His Contemporaries* (Tent. Cat. Washington D.C.: National Gallery of Art 1983), Washington D.C. 1983, p. 96-97; E.A. Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven – Londen 1998, p. 63.

⁸⁰² C. Sterling, 'Cornelis van Dalem et Hans van Wechelen', in: *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida*, Londen 1959, p. 277-288; E. Brochlagen, 'Zu Hans van Wechelen und Cornelis van Dalem', *Münchner Jahrbuch der Bildende Kunst* 14 (1963), p. 93-104; J. Schulz (ed.), *The Origins of the Italian Veduta* (Tent. cat. Dept. Of Art, Brown University, Rhode Island 1978), p. 16, noot 28.

⁸⁰³ K. Moxey, 'The 'Humanist' Market Scenes of Joachim Beuckelaer: Moralizing Exempla or 'Slices of Life' ', *JKMSKA* (1976), p. 109-187; *Idem*, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*, New York 1977; J. Muylle, *Joachim Beuckelaer: het markt- en keukenstuk in de Nederlanden, 1550-1650* (Tent. Cat. Museum voor Schone Kunsten, Gent 1986), s. I. 1986; E. M. Kavalier, 'Pieter Aertsen's Meat Stall: Diverse Aspects of the Market Piece', *NKJ* 40 (1989), p. 67-92; Honig 1998; M.A. Sullivan, 'Aertsen's Kitchen and Market Scenes: Audience and Innovation in Northern Art', *AB* 81:2 (1999), p. 236-266.

⁸⁰⁴ Simon Bening en atelier, *Hennessy getijdenboek*, 1530, Brussel, KBR, Ms. II 158.

⁸⁰⁵ Simon Bening, 'Steekspel op een marktplein', *Hennessy getijdenboek*, fol. 12, afbeelding in: W. Prevenier, W. Blockmans, *The Burgundian Netherlands*, Cambridge 1986, p. 252-253.

⁸⁰⁶ Zie bijvoorbeeld: Gents verluchter uit de omgeving van de Meester van Maria van Bourgondië, 'Gevecht van burgers op een marktplein', in: David Aubert, *Les Chroniques de Flandre, 1477*, Wells-next-the-Sea, The Holkham Estate Trustees, Ms. 659, afbeelding in: W. Prevenier (ed.) *Prinsen en poorters: beelden van de laat-middeleeuwse samenleving in de Bourgondische Nederlanden 1384-1530*, Antwerpen 1998, p. 257.

bekendste Oudnederlandse voorbeeld dat Bruegels *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* precedeert is Davids *Oordeel van Cambyses* (fig. 108).⁸⁰⁷ Daarnaast kennen we ook verscheidene voorbeelden uit de tapijtkunst. Naast de Oudnederlandse traditie bestaan er ook Duitse voorbeelden die een opvallende gelijkenis vertonen met Bruegels werk. Kavalier wijst op de parallellen met een reeks illustraties gepubliceerd te Augsburg in 1532. Het zijn houtsneden die de Duitse vertaling van Petrarca's *De remediis fortuitorum* (*Von der Artzney bayder Glück*) illustreren waarbij verscheidene scènes van het stedelijke leven in een urbane setting zijn geplaatst.⁸⁰⁸ Een reeks Duitse schilderijen, ook in traditie van de kalendervoorstellingen, vertoont eveneens significante overeenkomsten met Bruegels ruimtelijke opvatting. De reeks ontstond ook in Augsburg in de jaren 1530 en twee ervan behoren tot de vroegst gedateerde grootschalige voorstellingen van het stedelijke leven in Noord-Europa.⁸⁰⁹ Ze zijn verwant aan een serie van twaalf tekeningen van de hand van Jörg Breu de Oude (ca. 1475-1537) die de maanden afzonderlijk illustreren.⁸¹⁰ De maand *November* is een voorstelling van enkele lieden in een herberg met op de achtergrond een gedetailleerd stadsplein. Naast de reeks zijn er overigens verscheidene andere tekeningen in Breu's oeuvre die sterk bij Bruegels ruimtelijke conceptie van *De strijd* aanleunen, zo bijvoorbeeld een tekening in het Getty Museum die een steekspel met een gelijkaardige achtergrond voorstelt.⁸¹¹ Het is moeilijk te verifiëren in welke mate deze prenten een onmiddellijke inspiratiebron waren voor Bruegel en of hij deze *überhaupt* heeft gezien. Desalniettemin is het belangrijk op te merken dat er verscheidene visuele precedentes bestonden en dat Bruegels ruimtelijke opvatting in een rijk geschakeerde beeldtraditie thuishoort die zich niet beperkt tot de Zuidelijke Nederlanden. Het innovatieve karakter van Bruegels *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* ligt veeleer in de combinatie van deze thematiek met het decorum van een expliciete stedelijke setting.

De keuze voor deze specifieke stedelijke setting is significant en betekenisvol op verschillende niveaus. Mijns inziens beeldde de kunstenaar geen specifieke lokaliteit

⁸⁰⁷ Brugge, Groeningemuseum, inv. nrs. 0040.I – 0041.I.

⁸⁰⁸ Kavalier 1999, p. 140.

⁸⁰⁹ W. Wegner, 'Die Scheibenrisse für die Familie Hoechstetter von Jörg Breu dem Älteren und deren Nachfolge', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1959), p. 17-36 ; *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock* (Tent. cat. Zeughuis und Rathaus, Augsburg 1980), 2 vols., Augsburg 1980, vol. 1, p. 116-121, vol. 2, p. 224-227; Kavalier 1992, p. 42-45.

⁸¹⁰ H. Boockman et al., *Kurzweil viel ohn Mass und Ziel. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance* (Tent. cat. Deutschen Historischen Museum Berlin), München 1994, p. 128-145.

⁸¹¹ Deze ontstond enkele jaren voor de reeks van de maanden, ca. 1510-1515, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. nr. 89.GA.16.

uit.⁸¹² Er zijn talrijke voorbeelden in Bruegels oeuvre waarbij niet zozeer de topografische herkenbaarheid van het stadsgezicht primeert maar wel de aanwezigheid van de setting als dusdanig en het onmiskenbare stedelijke karakter ervan. De stad als onmiddellijk decor of de aanwezigheid van een stadsgezicht in de verte verschaft een stedelijke context voor de voorstelling en deze is vanzelfsprekend ook betekenisvol voor de interpretatie. Het realiteitsgehalte van het stadsgezicht in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* draagt bij tot de herkenbaarheid van het tafereel waardoor de toeschouwer zich gemakkelijker kon identificeren met de voorstelling. Het gaat dus waarschijnlijk om een soort generische voorstelling van dé stad (of een stad) die de stedelijke context voor het gebeuren verschaft. Ondanks dit generische karakter is de typologische samenstelling van het stadsgezicht niet louter toevallig. Honig en Carroll wijzen op het ontbreken van de oorspronkelijke economische functie van het centrale plein of marktplaats.⁸¹³ Enkel de verkoopster met viskraam herinnert aan de dagelijkse economische activiteiten van de markt. Hoewel het voorgestelde plein niet noodzakelijk een economische functie heeft (niet alle stadspaleinen fungeerden immers als marktplaats en als centra van economische activiteit), hoeft deze afwezigheid van economische activiteit niet te verwonderen gezien deze tijdens publieke geritualiseerde manifestaties op feestdagen sowieso tijdelijk werd opgeheven.⁸¹⁴ Stadspaleinen waren ideale locaties voor de opvoering van ceremoniële stadsspektakels. In het dagelijkse bestaan van de stad functioneerden zij als knooppunten in het stedelijke weefsel en waren het belangrijke ontmoetingsplaatsen voor de stedelijke gemeenschap.⁸¹⁵ Het stadspalein was van primair belang voor het sociale, economische en politieke leven en Bruegels thuisstad beschikte over talrijke paleinen die tijdens publieke manifestaties letterlijk dienst deden als decor. Bij de beschrijving van de stad in zijn *Descrittione* wijdt

⁸¹² Hoewel we niet honderd procent zeker weten dat het geen topografische weergave is, wijst de algemene typologische weergave in deze richting. Enkel de herbergen zijn geïndividualiseerd aan de hand van uithangborden.

⁸¹³ Honig 1998, p. 71; Carrol 2007, p. 58 en verder.

⁸¹⁴ Geritualiseerde handelingen of rituelen worden in deze context beschouwd als acties of opeenvolgingen van acties die tegelijkertijd collectief, repetitief en symbolisch van aard zijn. Zie: P. Burke, 'Cities, Spaces and Rituals in the Early Modern World', in: H. de Mare, A. Vos (eds.), *Urban Rituals in Italy and the Netherlands. Historical Contrasts in the Use of Public Space, Architecture and the Urban Environment*, Assen 1993, p. 29. Voor een holistische benadering van het fenomeen, zie: C. Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York – Oxford 1997.

⁸¹⁵ De literatuur over stadspaleinen en hun rol in het stedelijke weefsel is omvangrijk. Reeds in de Oudheid werd het belang van de marktplaats voor de stedelijke samenleving herkend, zie bijvoorbeeld Socrates' bespreking in Plato's *Politeia: Politeia (Platoon. Verzameld werk, 10)*, Amsterdam 2003, p. 107 en verder: <http://www.arsfloreat.nl/documents/Plato10.pdf>. P. Stabel, 'The Market-Place and Civic Identity in Late Medieval Flanders', in: *Shaping Urban Identity in Late Medieval Europe*, ed. M. Boone, P. Stabel, Leuven – Apeldoorn 2000, p. 43-64; D. Calabi, *The Market and the City: Square, Streets and Architecture in Early Modern Europe*, Aldershot 2004; M. Boone, H. Porfyriou, 'Markets, Squares, Streets: Urban Space, a Tool for Cultural Exchange', in: D. Calabi, S. Turk Christensen (eds.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe (Cultural Exchange in Early Modern Europe, 5)*, Cambridge 2007, p. 227-253.

Guicciardini een passage aan het algemene uitzicht en de onderlinge verschillen van de Antwerpse pleinen.⁸¹⁶ Als mooiste roemt hij het Beursplein en als grootste de Grote Markt. Net als in andere steden vervulden deze een belangrijke structurele rol tijdens openbare feesten zoals processies, ommegangen en blijde intreden.⁸¹⁷ Zo werd tijdens Filip II's intrede in 1549 verscheidene malen halt gehouden op de Vlasmarkt en de Grote Markt voor de opvoering van spelvertoningen en rituele handelingen die de machtsverhoudingen tussen vorst en stad weerspiegelden.⁸¹⁸ De keuze van het stadsbestuur en de organisatie voor het marktplein, het letterlijke hart van de stad dat tegelijkertijd functioneerde als het symbolische centrum van de stedelijke gemeenschap, was dan ook allerminst toevallig.

Ook in de processiecultuur vervulden stadspleinen een centrale functie.⁸¹⁹ Religieuze optochten werden net als de blijde intreden gekenmerkt door een reeks rituele bewegingen in en rond de stad waarbij de stadspleinen een belangrijke onderdeel uitmaakten van de te volgen routes. Ze waren vaak opgesmukt met efemere architecturale constructies en ook permanente structuren zoals kerken vervulden een belangrijke rol als symbolisch decor tijdens de optocht.⁸²⁰ Daarnaast was het stadsplein ook een populaire locatie voor toneelspelen, hetgeen gezien de nauwe

⁸¹⁶ Guicciardini 1567. De Franse vertaling, uitgegeven te Amsterdam in 1641 is online beschikbaar op de website van de Bibliothèque nationale de France, voor de beschrijving van Antwerpse pleinen, zie: Guicciardini 1641, p. 90: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83431q/f166.image>

⁸¹⁷ E. Lecuppre-Desjardin, 'Parcours festifs et enjeux de pouvoirs dans les villes des anciens Pays-Bas bourguignons au XVe siècle', *Histoire urbaine* 9 (2004), p. 29-45; *Idem*, *La ville des ceremonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons* (SEUH 4), Turnhout 2004; Boone, Porfyriou 2007, p. 227-253.

⁸¹⁸ De route en bijhorende opstellingen en *tableaux vivants* tijdens de intocht van 1549 werden uitvoerig beschreven in: C. Grapheus, *De seer wonderlijcke, schoone, triumphelijcke incompst, van den hooghmogenden prince Philips, prince van Spaignen, Caroli des vijfden, keyserssone. In de stadt van Antwerpen, anno M.CCCCC.XLIX / Duer Cornelium Graheum...warachtelijck ende leventlijck int Latijn bescreven*, Antwerpen 1550; J.C.C. de Estrella, *Le très heureux voyage fait par très-haut et très-puissant prince Don Philippe fils du Grand Empereur Charles-Quint depuis l'Espagne jusqu'à ses domaines de la Basse-Allemagne*, ed. J. Petit, 5 vols., Brussel 1873-1884. Voor deze optocht en de rol van architectuur in de weerspiegeling van de relatie tussen het stedelijke macht en het centrale bestuur, zie de bespreking van *De kinderspelen* en de *Schaatsers voor Sint-Jorispoort* verder in het proefschrift.

⁸¹⁹ E. Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Parijs 1975, p. 90 en verder, 113-126; W. Tydeman (ed.), *The Medieval European Stage 500-1500 (Theatre in Europe: A Documentary History)*, Cambridge (Mass.) – New York – Londen 2001, p. 534-535; Th. Boogaart II, 'Our Saviour's Blood: Procession and Community in Late Medieval Bruges', in: K. Ashley, W. Hüsken (eds.), *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance (Ludus: Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama 5)*, Amsterdam 2001, p. 69-116.

⁸²⁰ Zo verkregen de Bruggelingen in 1477 pauselijke toestemming om zeven van hun eigen kerken aan te wenden als site voor een imaginaire pelgrimstocht waarbij deze de belangrijkste kerken te Rome representeerden. Voor andere voorbeelden van het gebruik van kerkarchitectuur en andere permanente structuren in de stad tijdens optochten en processies, zie: M. Trowbridge, 'Jerusalem Transposed. A Fifteenth-Century Panel for the Bruges Market', *JHNA* 1:1 (2009), p. 95-117. Trowbridge werkt momenteel aan een publicatie over het vijftiende-eeuwse Brugge waarbij de rol van architectuur als decor voor passiespelen en andere optochten uitgebreid aan bod zal komen.

band tussen stad en rederijkerstoneel niet hoeft te verwonderen.⁸²¹ Bruegels ruimtelijke conceptie van de setting in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* is nauw verwant aan de wijze waarop men gebruik maakte van de stedelijke ruimte tijdens contemporaine stadsspektakels. Net als in de blijde inkomsten en ommegangen functioneert het plein als onmiddellijk decor voor de voorstelling. Daarnaast roept de strategische schikking van de hoofdfiguren en hun achterban een duidelijke associatie op met de rituele bewegingen van een processiestoet.⁸²² Dit verband met spelvertoningen wordt nog versterkt door de gehele opvatting van de architecturale setting. Deze lijkt in feite opgebouwd zoals een decoratief van laatmiddeleeuwse toneelspelen. Het plein doet daarbij dienst als centrale scène dat langs drie zijden is omgeven door coulissen waarbij de aanpalende gebouwen functioneren als apart naast elkaar geplaatste decorstukken.⁸²³ Het toneel van laatmiddeleeuwse spelen werd immers gekenmerkt door *polytopie* of nevenstelling, het naast elkaar schikken van verscheidene stukken die functioneerden als *loci* en afhankelijk van het verhaal verschillende locaties uitbeeldden.⁸²⁴ Daarenboven was het gebruikelijk dat wanneer een marktplein of een andere openbare plaats dienst deed als centrale scène, deze werd ingericht met verschillende scènes naast elkaar. Dit simultaantoneel bestond in twee verschillende vormen, *Raumbühne* of *Flächenbühne*. Bij de eerste vorm verplaatste het publiek zich samen met de acteurs over de *platea* van de ene naar de andere *locus*.⁸²⁵ De *loci* lagen daarbij verspreid over een rechthoekige of vierkantige ruimte en meestal opteerde men voor het marktplein.⁸²⁶ Bij de *Raumbühne* werd gebruik gemaakt van een rechthoekige stellage waar het publiek vóór stond ofwel van verschillende kleine stellingen die in een halve open cirkel stonden gerangschikt.⁸²⁷ De ruimtelijke conceptie van Bruegels

⁸²¹ A.M. Nagler, *The Medieval Religious Stage: Shapes and Phantoms*, New Haven – Londen 1976, p. 81 en verder; B.A.M. Ramakers, 'De gespeelde stad. De opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel getoetst aan zeven belegeringsspeelen', *VMKATL* (1993), p. 180-233; *Idem*, 'De stad als decor. De representatie van de stad in het middeleeuwse toneel', *Feit en Fictie. Tijdschrift voor de geschiedenis van de representatie* 2:2 (1995), p. 94-109. Tydeman 2001, p. 225.

⁸²² Zie bijvoorbeeld: S. Williams, J. Jacquot, 'Ommegangen anversois du temps de Bruegel et de Van Heemskerck', in: J. Jacquot (ed.), *Fêtes de la renaissance*, 3 vols., Parijs 1960, vol. 3, p. 359-387.

⁸²³ In de loop van de zestiende eeuw werden deze typische stellingen met naast elkaar geplaatste decorstukken aangevuld door moderne of renaissancistische toneelstellingen. In tegenstelling tot de middeleeuwse toneelstellingen bestonden deze vaak uit één decorstuk en de nadruk lag op een zo realistisch mogelijk -en dus perspectivisch correct weergegeven- landschap. Zie: A.M. Nagler, 'Sixteenth-Century Continental Stages', *Shakespeare Quarterly* 5 (1954), p. 358-370, in het bijzonder p. 259-260; W. Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions c. 800-1576*, Cambridge (Mass.) – New York – Londen 1978, p. 238 en verder.

⁸²⁴ Nagler 1976; Tydeman 1978; Ramakers 1993, p. 229-230.

⁸²⁵ Een speelruimte bestond uit verschillende *loci*, voorgesteld door *sedes* (zetels) of *mansiones* (mansionen of huisjes) die de specifieke plaatsen van de handeling voorstelden. Deze werden afgewisseld door *platea*, de ruimte gebruikt voor de verplaatsing tussen de *loci* en voor toneelhandelingen die niet aan de *loci* gebonden zijn.

⁸²⁶ Ramakers 1993.

⁸²⁷ Bekende voorbeelden van dergelijke simultane toneelconstructies zijn bv. het decoratief van de martelerscène van de heilige Apollonia, afbeelding door Jean Fouquet in het getijdenboek van Etienne

setting en de opstelling van de figurengroepen vertonen duidelijk overeenkomsten met de toneelopvoeringspraktijken. Zo maken de figuren ook actief gebruik van de stedelijke ruimte. Dit opzet wordt nog duidelijker wanneer we de voorstelling vergelijken met Hogenbergs prent (fig. 104). Hogenberg plaatste de meerderheid van de figuren in de voorgrond. De achterliggende gebouwen rond het plein hebben een duidelijke achtergrondfunctie en lijken louter decoratief. De huizen zijn gesloten en er is nauwelijks menselijke activiteit te bespeuren. De gebouwen in Bruegels versie worden daarentegen actief benut door de personages. Alle deuren en ramen zijn geopend en in en rondom bulkt het van bedrijvigheid, net als op het plein.⁸²⁸ Zoals gesteld werd er tijdens spelvertoningen actief gebruik gemaakt van de aanwezige decorstukken en het hoeft niet te verwonderen dat Bruegel zich liet inspireren door deze praktijken.⁸²⁹

Naast de ruimtelijke schikking van de architecturale setting lijkt ook de specifieke typologie van de gebouwen te refereren naar het theaterdecor. Afzonderlijke huizen, herbergen en kerken maakten als kenmerkende onderdelen van het reële stedelijke weefsel deel uit van het standaardrepertoire.⁸³⁰ Bovendien komt de combinatie van gebouwen nagenoeg overeen met een beschrijving uit Sebastiano Serlio's tweede boek van zijn architectuurtraktaat waarin hij advies geeft over theaterdecors. De architect stelt dat een straatscène met liederlijk huis, herberg, kerk en verscheidene bescheiden burgerhuizen het meest geschikte toneel is voor een komedie. Bij een vergelijking van Serlio's decor met dat van Bruegel blijkt dat typologie van de gebouwen alsook de algemene lay-out bepaalde gelijkenissen vertoont (fig. 109).⁸³¹ De Middelnederlandse versie van het komisch toneel, de klucht, vindt overigens haar wortels in de stedelijke vastenavondvieringen.⁸³² Een bijkomende gelijkenis met het

Chévalier of de toneelstellages gebruikt bij de opvoering van het mysteriespel te Valenciennes in 1547, opgetekend door Hubert Cailleau (cf. infra), zie fig. 110. Voor afbeeldingen van het simultane toneel, zie: R.L. Erenstein (ed.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, p. 71-73, 75-76. Zie ook: E. Konigston, *L'espace théâtral médiéval*, Parijs 1975; Nagler 1976; Tydeman 2001.

⁸²⁸ De geopende deuren en ramen evoceren een bijkomende associatie met het toneel. Soms werden gebouwen voorgesteld door een poort of deur, dit was meestal het geval wanneer van huizen en kerken enkel het buitenste moest vertoond worden. In- en doorgangen vormden een belangrijk deel van het toneelspel. Zie bijvoorbeeld: H.J.E. Endepols, 'Bijdragen tot de geschiedenis van ons middeleeuwsch drama', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 22 (1903), p. 304-320, in het bijzonder p. 12, 59.

⁸²⁹ Dit lijkt voor de hand liggend wat betreft de specifieke toneelspelen. Maar zoals gezegd werden ook tijdens andere publieke uitingen van de feestcultuur (zoals bij passiespelen tijdens ommegangen) actief gebruik gemaakt van permanente en efemere architectuur als decor.

⁸³⁰ Endepols 1903; L. Van Puyvelde, *Schilderkunst en toneelvertooningen*, Gent 1912, p. 213; W.M.H. Hummelen, 'Typen van toneelinrichting bij de rederijkers', *Studia Neerlandica* 2 (1970), p. 51-109; Tydeman 2001, p. 549 en verder.

⁸³¹ Sebastiano Serlio, *Libro I-VI d'architettura*, Vicenza 1584, fol. 45v.

⁸³² Net als het allegorische zinnespel konden kluchten dienen als instrument van sociale, politieke en religieuze satire. Ook binnen de komische literatuur en met name diegene die voor een gebruik op vastenavond waren bedoeld, kunnen we verscheidene genres aanduiden die op de wijze van het

theater vinden we in de specifieke plaatsing van Vasten en Vastenavond in de rechter- en linkerzijde van de voorstelling. In het simultaantoneel werden de afstanden in ruimte en tijd opgeheven en bevatten ruimtelijke verhoudingen vooral een symbolische betekenis. Zo werden volgens Konigston de *loci* in simultane toneelconstructies zodanig ten opzichte van de oost-westas geplaatst dat fundamentele tegenstellingen in de inhoud van het drama ook ruimtelijk tot uitdrukking kwamen.⁸³³ Het kwade, vaak verpersoonlijkt door de duivel met als *locus* de hel (doorgaans in de vorm van een hellemond) werd aan de westzijde geplaatst, en het goede met als *locus* de hemel er tegenover aan de oostzijde (fig. 110).⁸³⁴ In die zin kunnen we Bruegels ruimtelijke conceptie ook opvatten als een symbolische constructie waarbij hij de deugden van de vasten tegenover het ondeugdelijke gedrag eigen aan carnaval plaatst. Daarbij functioneren respectievelijk de Kerk als locus voor de vasten en de herberg als *locus* voor carnaval.⁸³⁵

De gelijkenissen tussen Bruegels *Strijd tussen Vasten en Vastenavond* en contemporaine spelen zijn volgens mij te markant om louter op toevalligheden te berusten. Het lijkt er dan ook op dat hij deze referenties bewust integreerden zodat toeschouwers de voorstelling als een schouwtoneel ervaarden. De theatrale werking wordt overigens versterkt door het lage gezichtspunt en de besloten kadrering. Deze conceptie sluit aan bij de interpretatie van *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en de andere encyclopedische werken als een *theatrum mundi*. Dit begrip wordt uitgebreid toegelicht bij de bespreking van Bruegels *Kinderspelen*.

toneel werden voorgedragen. Zie: B.A.M. Ramakers, H. Van Dijk, *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 31, 263-281.

⁸³³ Konigston 1975, p. 95-98.

⁸³⁴ Hubert Cailleau, *Decor van het passiespel te Valenciennes, 1547*, Bibliothèque Nationale, Parijs, inv. nr. Valenciennes MS 12536, fol. 1v-2. Zie ook: *Mystères inédits du quinzième siècle*, ed. A. Jubinal, 2 vols., Parijs 1837, vol. 2, p. 145-149; Tydeman 2001, p. 546-551. In Cailleau's tekening bevinden hemel en hel zich wel respectievelijk aan de linker- en rechterzijde. In *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* volgde Bruegel het schema van oost / positief en west / negatief.

⁸³⁵ Zo werd de herberg of taverne in bepaalde teksten door rederijders gebruikt als tegenpool van het gewenste gedrag, een depreciatie die grotendeels werd gedeeld door zowel wereldlijke als geestelijke overheden. Zie: R. Muchembled, *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Parijs 1988, p. 204-215; Van Bruaene 2008, p. 239-240.

5.2.2 De spreekwoorden

Oorspronkelijk maakte *De spreekwoorden* (fig. 93) geen deel uit van het geselecteerde corpus.⁸³⁶ Gaandeweg bleek een degelijk inzicht in de conceptie en functie van het werk essentieel voor een goed begrip van Bruegels oeuvre en de stadsrepresentaties in het bijzonder. Deze kwaliteit alsook de grote thematische en formele verwantschap met *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De kinderspelen* leidde tot de opname van het werk in deze cluster. Het schilderij is een voorstelling van zestiende-eeuwse spreekwoorden gesitueerd in een fictief dorp met erachter een uitgestrekt natuurlijk landschap.⁸³⁷ Afhankelijk van de auteurs worden tussen de 85 en 126 afzonderlijke spreekwoorden geïdentificeerd.⁸³⁸ Het folkloristische compendium hoort thuis in de traditie van spreekwoordenverzamelingen die erg populair waren gedurende de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw. Zo verschenen vóór 1569 verscheidene boeken die Bruegel mogelijk inspireerden. Het vroegste voorbeeld is de *Proverbia communia* is, een Latijns-Middelnederlandse bloemlezing die tussen 1480 en 1497 niet minder dan twaalf uitgaven kende.⁸³⁹ Het bekendst is ongetwijfeld Erasmus' *Adagiorum Collectanea*, voor het eerst gepubliceerd in Parijs in 1500. Erasmus' *Adagia* behoorde tot de populairste boeken van de eeuw en het oefende een grote invloed uit op andere spreekwoordverzamelingen.⁸⁴⁰ Andere voorbeelden zijn het *Proverbia Teutonica Latinitate donata* van T.N. Zegerus, eerst uitgegeven in 1550 te Antwerpen en heruitgegeven in 1563 en de *Gemeene Duytsche Spreekwoorden: Adagia oft Prouerbia ghenoeemt...*, uitgegeven te Kampen in 1550.⁸⁴¹ Deze verzamelingen functioneerden als een soort naslagwerk, als opslagplaats voor materiaal waarvan werd aangenomen dat het enig nut had voor de lezer. Deze werden vaak

⁸³⁶ Olieverf op paneel, 117,5 x 163,7 cm, gesigneerd en gedateerd *BRUEGEL 1559*, Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. nr. 1017.

⁸³⁷ Hoewel paremiologen meestal een subtiel onderscheid maken tussen gezegden, spreuken en spreekwoorden, opteer ik gemakshalve (en om verwarring te voorkomen) voor de algemene benaming 'spreekwoorden'.

⁸³⁸ Marijnissen identificeert 85 spreekwoorden terwijl Grosshans er 126 telt. Zie: Marijnissen 1988, p. 135-144; R. Grosshans, *Pieter Bruegel d. Ä.: die niederländischen Sprichwörter*, Berlijn 2003, p. 130.

⁸³⁹ R. Jente (ed.), *Proverbia Communia. A Fifteenth Century Collection of Dutch Proverbs Together with the Low German Version*, Bloomington 1947.

⁸⁴⁰ M.A. Meadow, 'Volkscultuur of humanistencultuur? Spreekwoordenverzamelingen in de zestiende-eeuwse Nederlanden', *Volkskundig Bulletin* 19 (1993), p. 208-240. We benoemen de collectie als *Adagia* omdat Erasmus de oorspronkelijke *Adagiorum collectanea* (1500) in talrijke edities herzag en aanvulde. De laatste editie uitgebracht tijdens Erasmus' leven was de *Adagiorum chiliades* (1536). Deze bevatte maar liefst 4521 spreekwoorden terwijl de eerste versie 'slechts' 818 adagia telde. Zie: F.F.E. Van Der Haeghen, *Bibliotheca Erasmiana: Bibliographie des oeuvre d'Érasme*, 4 vols., Gent 1897, vol. 1 *Adagia*.

⁸⁴¹ G.C. Kloeke, *Uitgave van de "Seer schooner spreekwoorden, oft Proverbia"* (in Franse en Vlaamse taal) in 1549 te Antwerpen verschenen, Assen 1962; S. Andriessoon, 'Duytsche Adagia ofte Spreekwoorden' Antwerp, Hendrick Alssens, 1550. In *Facsimile, Transcription of the Dutch Text and English Translation*, ed. M.A. Meadow, A.C.G. Fleurkens, Hiversum 2003. Zie: Marijnissen 1988, p. 133-134 voor een volledige opsomming van mogelijke literaire bronnen en verdere literatuurverwijzing.

gestructureerd volgens de methode van de *loci communes* of gemeenplaatsen, op voorhand vastgestelde en half gestandaardiseerde categorieën waarin de verschillende elementen van de verzameling werden ingepast.⁸⁴² De spreekwoordverzamelingen gaan oorspronkelijk terug op de Griekse en Latijnse adagia uit de klassieke Oudheid waarvoor in de zestiende eeuw vanuit humanistisch oogpunt een hernieuwde interesse ontstond. Dit uitte zich onder meer in de opkomst van disciplines als linguïstiek en etymologie. Bepaalde auteurs verklaren de populariteit van spreekwoorden, en Bruegels *Spreekwoorden* in het bijzonder nagenoeg eenduidig vanuit de humanistencultuur zonder daarbij rekening te houden met de ontwikkeling en verspreiding van het fenomeen bij de lagere bevolgingsklassen. Nochtans waren zij in se de grootste groep die gebruik maakten van gezegden, spreuken en spreekwoorden. Het is dus van groot belang om deze 'folkloristische' zijde van het spreekwoordenverhaal niet onvermeld te laten. Sullivan verklaart de vernaculaire spreekwoorden vanuit de humanistische heropleving van de klassieke retorica en de rol die deze vervulde in de schoolvorming in Noordwest-Europa, terwijl het gebruik van spreekwoorden in de populaire cultuur eigen ontwikkelingen kende die niet louter kunnen gereduceerd worden tot de opwaardering van de retorica in een elitecultuur.⁸⁴³ De populariteit van het spreekwoord is in de eerste plaats te danken aan de inherent karakteristieke kwaliteiten. Op vormelijk vlak waardeerde men vooral de gevatte wijze waarop een algemene wijsheid in weinig woorden werd uitgedrukt. Daarnaast is ook de vaak moraliserende en / of didactische boodschap essentieel. Mensen gebruiken ze om anderen duidelijk te maken hoe men in een bepaalde situatie moet handelen of welk standpunt men moet innemen. In dit opzicht bevat het spreekwoord een multifunctionele kwaliteit waarbij diverse sociale groepen het in verschillende situaties naar hun eigen normen- en waardensysteem benutten. Daarnaast berusten spreekwoorden ook op een autoriteitsargument omdat ze door de maatschappij worden beschouwd als een uiting van gezond verstand. Dat autoriteitsargument

⁸⁴² Hoewel Erasmus een van de belangrijkste voorstanders was van het gebruik van *loci* als studiemethode, paste hij deze niet toe in zijn *Adagia*. De reden hiervoor is dat hij op deze wijze de vrijheid behield om de verzameling aan te passen en uit te breiden zonder de gehele structuur te moeten aanpassen. Zie: A. Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996.

⁸⁴³ M.A. Sullivan, 'Bruegel's Proverbs: Art and Audience in the Northern Renaissance', *AB* 73:3 (1991), p. 431-466; Sullivan 2010. Voor kritiek op deze verklaring en een duiding van de 'spreekwoordenmodus' vanuit folkloristisch oogpunt, zie: A. Dundes, 'How far does the Apple fall from the Tree?', in: W. Mieder (ed.), *The Netherlandish Proverbs. An International Symposium on the Pieter Brueg(h)els* (Supplement bij *Proverbium: Yearbook of International Proverb Scholarship*, 16), Burlington 2004, p. 17-45. Obelkevich bespreekt de geschiedenis van het spreekwoord in een Europese context met aandacht voor de verschuiving van elite- naar volkscultuur, zie: J. Obelkevich, 'Proverbs and Social History', in: P. Burke, R. Porter (eds.), *The Social History of Language (Cambridge Studies in Oral and Literature Culture, 12)*, Cambridge – New York 1987, p. 43-72. Voor een verdere bespreking van de ontwikkeling van het volkse spreekwoord, zie: Vandenbroeck 1987(a), p. 213-236.

wordt nog versterkt door het onpersoonlijk karakter; vaak gaat het om een stereotiep advies voor gangbare problemen waarbij de derde persoonsvorm wordt aangewend en men geen rekening houdt met hoe een bepaald individu zich in een dergelijke situatie zou kunnen voelen. Ander kenmerken zijn de dubbelzinnigheid van de boodschap en de niet zelden aanwezige humoristische kwinkslag. Voorgenoemde belangstelling uitte zich in de eerste plaats in een toename van handgeschreven en gedrukte spreekwoordverzamelingen. Daarnaast ontstond er in onze contreien tijdens de zestiende eeuw een rijke visuele traditie waarbij aanvankelijk vooral de prentkunst een hoge vlucht nam. Pas later, vanaf het midden van de eeuw, vervaardigde men ook geschilderde spreekwoordverzamelingen.⁸⁴⁴ De florerende productie van spreekwoorduitbeeldingen in de Nederlanden hoort thuis in de context van de ontwikkeling en vestiging van Antwerpen als internationaal kunstencentrum waarbij een grote markt ontstond voor dit soort taferelen. Ook de opwaardering van de volkstaal en de groei van een zeker taalkundig 'nationalisme' waren van belang voor de vestiging van deze beeldtraditie. Daarnaast is het gebruik van spreekwoorden ook ingebed in de vroeg moderne stedelijke cultuur waarbij de ontwikkeling van het eigenbelang en kwesties als winstbejag en zelfverrijking vaak voorkomende thema's waren. De grote draagwijdte van het spreekwoord in stedelijke context wordt onder meer bevestigd in het spreekwoordenboek van Jean le Bon (†1583): "Proverbe est un dict de ville, refrain ou arrest, tombant à tous propos comme haut justicier et dernier juge".⁸⁴⁵ Rederijkers in het bijzonder maakten graag gebruik van gezegden, spreuken en spreekwoorden in hun spelen. Ze waren zich bewust van de expressieve mogelijkheden van de volkstaal en overtuigd dat hun literaire verwezenlijkingen een bijdrage vormden tot het verbeteren en perfectioneren van de eigen taal.⁸⁴⁶ Een populaire dichtvorm waarin ze hun retorische kennis etaleerden was het refrein, vaak opgebouwd rond een enkel spreekwoord.⁸⁴⁷

⁸⁴⁴ Voordien vinden we ook voorstellingen van spreekwoorden -zij het meer sporadisch- in manuscripten en wandtapijten. Voor een bondig overzicht van de visuele traditie van spreekwoordvoorstellingen, zie: Vandenbroeck 1987(a), p. 218-227. Er zijn indicaties dat een gelijkaardige beeldtraditie ook in de rest van Europa bestond maar verder onderzoek is nodig om deze in kaart te brengen. Zie: S. Metken, *Der Kampf um die Hose: Geschlechterstreit und die Macht im Haus; Die Geschichte eines Symbols*, Frankfurt – Parijs 1996; W.S. Gibson, *Figures of Speech. Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*, Berkeley – Los Angeles – Londen 2010, p. 211, noot 16.

⁸⁴⁵ D. Rivière, 'De l'avertissement à l'anathème: le proverbe français et la culture savante (XVIe – XVIIe siècle)', *Revue historique* 268 (1982), p. 103.

⁸⁴⁶ L. Van den Branden, *Het streven naar verheerlijking, zuivering en opbouw van het Nederlands in de zestiende eeuw (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, reeks 6, nr. 77)*, Arnhem 1967, zie bijvoorbeeld Willem van Haechts beschrijving die voorkomt in *Spelen van Zinne*, p. 34-36.

⁸⁴⁷ A. van Elslander, *Het Refrein in de Nederlanden tot 1600 (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, reeks 5, nr. 171)*, Gent 1953; Coigneau 1980-1983. Rond het midden van de zestiende eeuw was het aanwenden van plaatsen of *loci* een populaire opbouwstructuur voor het refrein. Meadow ziet een verschuiving van mondeling naar visueel in de redekunst vanaf de vroege zestiende eeuw waarbij de aangewende tropen of stijlfiguren steeds vaker tot 'plaatsmetaforen' geworden. Dit is significant omdat Bruegel in *De spreekwoorden* ook gebruik maakt van dergelijke

Doorheen het rederijdersrepertorium vinden we talrijke voorbeelden van het gebruik van spreekwoorden,⁸⁴⁸ en in het algemeen kunnen we zelfs spreken over een 'spreekwoordenmodus'; de mentaliteit was doordrongen van een arsenaal aan beelden, gedachtenassociaties, thema's en mentale mechanismen die vorm gaven aan een levendig spreekwoordelijk discours.⁸⁴⁹ Deze modus uitte zich dus ook in talrijke visuele voorstellingen van spreekwoorden.

Bruegel was een van de eerste kunstenaars die zich specialiseerde in het visualiseren van spreekwoorden. Vaak gaat het om de voorstelling van afzonderlijke spreekwoorden en het Berlijnse paneel is dan ook een unicum in zijn oeuvre. Afgezien van de algemene spreekwoordenmodus vond Bruegel wellicht inspiratie in een prent van Frans Hogenberg, *Die blau huycke* (fig. 111). In tegenstelling tot de prent *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* werd deze niet uitgegeven door Cock maar waarschijnlijk door Bartholomeus de Mompere, ca. 1558.⁸⁵⁰ Het is ook aan deze prent dat het werk haar originele benaming ontleent: "*Die blau huycke is dit meest ghenaeemt / maer des weerelts abuisen he{t} beter betaempt*". De titel verwijst naar het centrale spreekwoord in de compositie, de bevallige dame in rood hangt de oude man een blauwe huik om, een spreekwoordelijke voorstelling van ontrouw: "zij hangt haar man de blauwe huik om".⁸⁵¹ Een korte vergelijking met Hogenbergs prent attesteert Bruegels uniek opzet en de originele uitwerking van het thema. Ten eerste breidde hij het aantal spreekwoorden (43 in de prent) aanzienlijk uit. Daarnaast liet hij Hogenbergs inscripties (ter vergemakkelijking van de identificatie van de afzonderlijke spreekwoorden) achterwege, een mogelijk indicatie voor de oorspronkelijke functie van het werk. In de prent zijn de gezegden schijnbaar willekeurig over het beeld verspreid en de architecturale en landschappelijke elementen lijken te verklaren vanuit hun functie in bepaalde uitgebeelde spreekwoorden. Aan de poort van het linker gebouw zien we bijvoorbeeld een man die "zijn achterste aan de poort veegt", dit wil zeggen er niet om geven. Aan de

loci (al is het mijns inziens niet volledig op de wijze die Meadow voor ogen heeft, cf. infra). M.A. Meadow, *Pieter Bruegel the Elder and the Practice of Rhetoric*, Zwolle 2002, p. 90; Zie ook: C.P. Heuer, *The City Rehearsed: Object, Architecture, and Print in the Worlds of Hans Vredeman de Vries*, Londen – New York 2009, p. 84-85.

⁸⁴⁸ Voor een bondige samenvatting (met verdere literatuurverwijzing) van het gebruik van spreekwoorden in het rederijdersrepertoire, zie: Gibson 2010, p. 30-36, 172 noot 63.

⁸⁴⁹ Vandenbroeck 1987(a), p. 217-218.

⁸⁵⁰ L. Lebeer, 'Die Blauwe Huyck', *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 6 (1939-1940), p. 161-229; M. Meadow 2002, p. 98-101; U. Mielke, *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 - 1700: Frans Hogenberg*, 2 vols., Oudekerk aan den IJssel 2009, vol. 1, cat. nr. 16.

⁸⁵¹ Het spreekwoord komt ook voor in *Van vrouwen ende van minne* (cf. supra) en in de tweede helft van de zestiende eeuw werden geprinte of geschilderde spreekwoordverzamelingen algemeen aangeduid als 'Blauwe Huyck', zie: Y. Mori, 'She hangs the Blue Cloak over her Husband', in: W. Mieder (ed.), *The Netherlandish Proverbs: An International Symposium on the Pieter Brueg(h)els Proverbium* (Supplement bij *Proverbium: Yearbook of International Proverb Scholarship*, 16), Burlington 2004, p. 71-101.

rechter zijde zit een man met opgeheven handen voor de deur van het brandende huis. Ernaast de begeleidende tekst: “Hem en roeckt wiens huijs dat brant als hi hem bij de colen wermen mach”, hij geeft er niet om wiens huis in brand staat, als hij zich maar aan de gloed kan warmen, wat duidt op het hebzuchtig karakter van de man. Bruegels setting vertoont daarentegen meer variatie met enkele specifieke architecturale constructies ingebed in een ruraal landschap. De positie van de gebouwen op de voorgrond is mogelijk ontleend aan een anonieme prent gepubliceerd in Antwerpen tussen 1540 en de vroege jaren 1550.⁸⁵² In tegenstelling tot de prenten van Hogenberg en de anonymus opteerde Bruegel voor een gediversifieerder landschap waarin we verschillende architecturale types onderscheiden. Het lijkt een assemblage van bouwwerken die overeenkomt met het uitzicht van een typisch zestiende-eeuws dorp ingebed in een uitgestrekt natuurlijk landschap. Rechts zien we een schamele schuur in hout en stro met een stenen oven. Erboven aan het riviertje een houten constructie met enkele figuren. De voorgrond links wordt ingenomen door een groot gebouw opgetrokken uit pleister en hout, vermoedelijk een herberg. Rechts ervan zien we een eigenaardige constructie waarvan de marmeren zuil in het oog springt. Achter de herberg grenst een stenen brug met pilorijn aan een toren die deel uitmaakt van een vervallen burcht.⁸⁵³ Daarnaast treffen we achterin links een ander typisch ruraal gebouw, wellicht een hoeve. Aan de rechterzijde gaat het graslandschap over in een waterloop die reikt tot aan de horizon. Op het uiterste punt herkennen we de torenspits van een miniem kerkgebouw. De verscheidenheid in Bruegels landschap en voornamelijk in de bouwwerken is treffend wanneer we deze vergelijken met de prenten van Hogenberg en de anonymus. Ook in het sociale weefsel springt de verscheidenheid van de voorgestelde figuren in het oog. Zowel het gewone volk (landbouwers, handwerklieden) als de clerus, gegoede burgers en adellijke lieden zijn present. De aanwezigheid van bepaalde types is vereist omwille van het uitgebeelde spreekwoord; zo bijvoorbeeld bij de soldaat die ‘tot de tand gewapend is’ maar in andere gevallen is een bepaald voorkomen of sociale status niet vereist voor het uitgebeelde gezegde. Voorbeelden zijn onder andere de welgestelde burger die ‘rozen voor de varkens strooit’⁸⁵⁴ en de edele jonkheer die ‘de wereld op zijn duim

⁸⁵² Brussel, KBR. Gibson 1995, p. 76-77; Gibson 2010, p. 150-151, fig. 79, 211-212, noot 25.

⁸⁵³ Een pilorijn, kaak of schandpaal was een teken van de feodale rechtspraak. Een bewaard voorbeeld (opgericht in 1521) staat voor het baljuwhuis op de Grote Markt van Kasteelbrakel (Braine-le-Chatéau). Zie de website van het *Aménagement du territoire, logement, patrimoine et énergie de la Wallonie*: http://lampspw.wallonie.be/dgo4/site_thema/index.php?details=25015-CLT-0006-01&thema=bc_pat

⁸⁵⁴ “Rozen voor de varkens strooien” of “Margrietten voor de varkens werpen” betekent dat wijze raad niet aan de persoon in kwestie is besteed.

laat draaien'.⁸⁵⁵ Opteerde Bruegel doelbewust voor deze schakering zowel wat architectuurrepresentatie als sociaal verkeer betreft? Alludeerde hij mogelijk op een weergave van het contemporaine sociale spectrum gekoppeld aan de uitgebeelde spreekwoorden? De plaatsing van de architecturale elementen en spreekwoorden laat alvast vermoeden dat Bruegel ze niet toevallig op deze plaats positioneerde en dat hij een bepaalde structuur voor ogen had. De clustering van verscheidene vignetten (hier in de vorm van spreekwoorden, architecturale en landschappelijke elementen) dient net als in de overige encyclopedische werken een bewust compositorisch opzet waarbij de structuur een houvast is voor de toeschouwers blik en deze zo door het beeld wordt geleid. Mark Meadow meent dat de architectuur bij deze ook een mnemonische of mnemotechnische functie heeft. Hij ziet een duidelijk verband tussen de structuur van *De spreekwoorden* en de retorische methode voor het vergaren van gezaghebbende citaten, inclusief spreekwoorden. Volgens de auteur zijn de door Bruegel aangewende compositorische technieken afkomstig van een mentale praxis gevormd door verzamelstrategieën van tekstuele verzamelingen. Architecturale constructies functioneren daarbij als *loci* voor de receptie van bepaalde spreekwoorden in navolging van Cicero en Quintilianus. Daarbij wordt het geheugen gestructureerd volgens een architecturale constructie, met verschillende types data die dan worden toegekend aan verschillende fictieve kamers of constructies.⁸⁵⁶ In dit geval heeft het gebruik van mnemonische plaatsen betrekking op een ondersteuning van het geheugen door bepaalde spreekwoorden te verbinden aan een bepaalde plaats, gebouw of onderdeel van dat gebouw. Hoewel Meadow Bruegels schilderij tracht te distantiëren van het conventionele concept van het geheugenpaleis leunt zijn these volgens mij net wel aan bij deze geheugentechniek. Meadows standpunt impliceert dat bepaalde clusters of vignetten dus zijn opgebouwd uit verscheidene spreekwoorden die dan weer aan een bepaald gebouw of landschapselement kunnen worden verbonden. Dit lijkt echter niet het geval omdat de afzonderlijke spreekwoorden niet steeds aan de nabije (of tegenovergestelde) architecturale constructies kunnen worden gekoppeld. In bepaalde gevallen bestaat er wel een direct verband waarbij een deel van het gebouw zelfs opereert in de spreuk zelf, bijvoorbeeld “zijn achterste aan de deur veegen” waarbij de man in kwestie zijn achterste aan de openstaande poort van de burcht veegt of het aangrenzend uitgebeelde “de klepel van de deur kussen”. Een ander voorbeeld is het spreekwoord “op de kaak spelen”, wat duidt op zich iets onrechtmatig toe-eigenen, waarbij de kaak-spelende man zich op een schandpaal bevindt, ook wel kaak genoemd. Occasioneel kunnen we dus verbanden vaststellen tussen afzonderlijke

⁸⁵⁵ “Hij doet de wereld op zijn duimpje draaien” staat voor ijdelheid en schone schijn. Zie: Marijnissen 1988, p. 138.

⁸⁵⁶ Meadow 2002.

spreekwoorden en de architectuur maar deze lijken eerder willekeurig en zeker niet dwingend. Daarnaast blijkt uit Meadows uiteenzetting dat hij spreekwoorden bij wijlen als bijna neutrale tekstuele uitdrukkingen beschouwt wanneer ze initieel om autoriteit draaien.⁸⁵⁷ Volgens mij is het niet duidelijk of Bruegel het landschap in *De spreekwoorden überhaupt* als mnemotechnisch middel voor ogen had. Door de inpassing van de spreekwoorden in een lokale en vooral herkenbare context maakte hij de situaties concreter en bijgevolg meer herkenbaar voor de beoogde toeschouwers. Net zoals in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* vertonen de setting en het algemeen opzet van *De spreekwoorden* duidelijke parallellen met het contemporaine theater. De gefragmenteerde plaatsing van de gebouwen herinnert aan toneelstellages die uit naast elkaar geplaatste decorstukken bestonden. Deze stelden verschillende locaties, landschappen of gebouwen voor (cf. supra). Logischerwijze waren de geïndividualiseerde locaties gerelateerd aan specifieke scènes en in bepaalde -meestal profane- stukken waren de decorstukken ook representatief voor de uitgebeelde groepen. Zo symboliseerde het decor de verschillende, naast elkaar bestaande sociale klassen.⁸⁵⁸ Een voorbeeld van zo'n spel waarbij verscheidene sociale groepen werden opgevoerd, is de proloog van de Herentalse kamer *De Cauwoerde* tijdens het Antwerpse landjuweel van 1561.⁸⁵⁹ Het centrale thema is 'hoe nuttig voor ons die schrandere geesten zijn, kooplieden, die voortdurend eerlijke zaken doen'.⁸⁶⁰ Het spel is een dialoog tussen *De Steden*, *De Dorpen* en *De Landen* als allegorische voorstellingen van respectievelijk de burgerij, de landbouwers en de adel.⁸⁶¹ In zekere zin kunnen we de architecturale constructies in Bruegels *Spreekwoorden* als representatief voor een bepaalde sociale klasse beschouwen (zoals de burcht voor de aristocratie en de hoeve voor het plattelandsvolk) waarmee het architecturale landschap een soort van sociaal compendium voorstelt dat we eveneens terugvinden in het sociale verkeer. Het is niet zo dat de architectuur en een bepaalde klasse in een noodzakelijk verband staan tot elkaar; hooguit een paar enkelingen kunnen wegens hun activiteit aan specifieke kenmerken van een gebouw worden gekoppeld. De bizarre en bij momenten groteske figuren voeren hun bezigheden vaak op een schijnbaar ernstige manier uit, zoals de welgeklede burger die met verve zijn rol van het rozenwerpen voor de

⁸⁵⁷ Deze kritiek werd ook geopperd door Kavalier in zijn bespreking van Meadows boek in the Art Bulletin: E.M. Kavalier, 'Book reviews: Kavalier on Meadow and Böker', *AB* 88:3 (2006), p. 597-601.

⁸⁵⁸ Konigson 1969; Nagler 1976, p. 83-88, 78-85; G. Wickham, *The Medieval Theatre*, Londen 1977, p. 87-91, 99-100; Tydeman 2001, p. 547-551.

⁸⁵⁹ R. Ryckaert, *De Antwerpse spelen van 1561: naar de editie Silvius (Antwerpen 1562)*, Gent 2011, p. 1039-1050.

⁸⁶⁰ Ryckaert 2011, p. 88.

⁸⁶¹ In dit geval ontbreekt de clerus omdat het verbod op theologische discussies verhinderde dat de geestelijken werden voorgesteld. K. Bostoën, "Zo eerlijk als goud": de ethiek van een wereldstad', in: H. Pleij (ed.), *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*, Amsterdam 1991, p. 336-346, in het bijzonder p. 343.

zwijnen vervult of de oude man die op een zo fatsoenlijk mogelijke wijze de put tracht te delven wanneer het kalf reeds verdronken is. Deze theatraliteit draagt in grote mate bij tot het absurde en humoristische karakter van het gehele tafereel. In deze context hebben de personages veel gemeen met de inwoners van de zogeheten *spotplaatsen*, dorpen of steden die onderdeel uitmaakten van satirische rederijkersteksten. We vinden verscheidene spotplaatsen terug in spreekwoordenverzamelingen, bijvoorbeeld in die van Symon Andriessoon (1550):

46.2 *Hy oft het heeft voor Proien geweest. Wanneer yemant beroeyt thuys comt oft wanneer men yet siet dat gheschuert oft ghesleutert is, ghelijck een gheschuert seyl ende dier ghelijcken, soe seyt men, **theeft voor Proeien gheweest, oft tis een dronckaerts seyl** {46.2. 1}.*

‘Proien’ doelt enerzijds op een plaatsnaam, mogelijk een aanduiding van het Gelderse Poederrijen, en met een duidelijke associatie met het begrip ‘prooi’.⁸⁶² Het eerste spreekwoord doelt dus op iemand die berooid huiswaarts keert.

79.7 *Mijn vrou van Lelijckedam. Dat is tot de ghene die niet alte suyverlijck en sijn.*

‘Mijn vrou’ is mevrouw en ‘suyverlijck’ betekent netjes, het betreft dus een ‘onnet’ figuur.⁸⁶³

102.7 *Tuyt kercken sijn. Dat is de gene die tsijne om den hals gebracht heeft, ende niet veel meer en heeft by te setten.*

‘Tuyt kercken’ verwijst naar Uitkerke, een plaats in West-Vlaanderen en wordt in deze zegswijze gehanteerd om iemands armoede aan te geven. ‘tsijne’: zijn bezit en ‘om den hals’: om zeep.⁸⁶⁴

Een ander voorbeeld van een spotplaats is *Plompardije*, een oord waar de inwoners - zoals de naam doet vermoeden- plomp en dom zijn.⁸⁶⁵ In deze context hoeft de situering van Bruegels spreekwoordenverzameling in een geassembleerd maar

⁸⁶² A.C.G. Fleurkens, ‘Dutch Transcription’, in: Andriessoon, ed. Meadow, Fleurkens 2003, p. 206, 210.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 243.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 266.

⁸⁶⁵ Gibson 2010, p. 154-156, in het bijzonder p. 154, 213, noot 40.

realistisch opgevat landschap niet te verwonderen,⁸⁶⁶ net zoals de spotsteden beschreven en getypeerd worden, zorgt de kunstenaar voor een fictief doch voor de contemporaine toeschouwer duidelijk herkenbaar decor waarin hij zijn figurengroepen opvoert. Het is verleidelijk te veronderstellen dat Bruegels spreekwoordendorp ontstond in de geest van dergelijke toponymische satire.⁸⁶⁷ Het is alleszins duidelijk dat het schilderij, net als *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* op verscheidene vlakken dicht aanleunt bij de rederijerscultuur. Een ander aspect dat net als bij Bruegels overige compendia nauw aansluit bij *De spreekwoorden* is het concept van het *theatrum mundi* (cf. infra). De wijze waarop Bruegel de verschillende vignetten of clusters (opgebouwd uit figuren, figurengroepen en landschapselementen) compositorisch schikte, duidt net als in de overige compendia in dit hoofdstuk op de intentionele en inherent aanwezige structuur. Deze compositorische en beeldstrategische techniek is eigen aan Bruegels werkwijze en zoals eerder vermeld bij *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* vervullen architectuur en het landschap in het algemeen een belangrijke rol in dit proces. Dit is niet minder het geval bij de gefragmenteerde ruimte in *De spreekwoorden*. De toeschouwer wordt daarbij aangezet om verbanden te leggen tussen verscheidene beeldelementen waardoor men tot diepere betekenissen kan komen. Deze associaties en herkenningen op basis van analogieën en contrasten maken deel uit van het toeschouwersspel waarbij de kijker wordt getriggerd om verbanden te leggen en zodoende het kunstwerk te ontdekken. Men kan zich voorstellen dat de opdrachtgever en zijn gasten (en bij uitbreiding de zestiende-eeuwse toeschouwer) het herkennen van spreekwoorden en vinden van dergelijke associaties beschouwde als een (gezelschaps)spel waarbij de aanwezigen wedijverden om er zo snel mogelijk en zo veel mogelijk te ontwaren.⁸⁶⁸

Bruegels spreekwoordenuniversum is een zorgvuldig geconcipeerde compositie doordrongen van contemporaine waarden en normen waarin zowel het satirische als het komische nooit veraf zijn. Naast hekeling en belering is het humoristische aspect minstens even belangrijk. Het rijk geschakeerde compendium vormt ook een duidelijke schakel tussen Bruegels etnografische interesse en de geleerde humanistencultuur. Daarnaast verschaft het ons ook informatie over de functie van spreekwoordvoorstellingen en is het onlosmakelijk verbonden met de rederijerspraktijken in een stedelijke context.

⁸⁶⁶ Realistisch in de zin dat de afzonderlijke architecturale elementen in een andere constellatie een realistisch ogende voorstelling van een zestiende-eeuws dorp zou zijn. De eigenlijke gefragmenteerde en geassembleerde samenstelling oogt niet realistisch.

⁸⁶⁷ Eerst gesuggereerd door Gibson, zie: Gibson 2010, p. 155, 213, noot 45.

⁸⁶⁸ Een verdere aanwijzing die de functie van het werk verduidelijkt is Bruegels keuze om bij de alternatie van Hogenbergs model de inscripties (die Hogenberg aanbracht om de identificatie van afzonderlijke spreekwoorden te vergemakkelijken) weg te laten.

5.2.3 De kinderspelen⁸⁶⁹

Van Mander vermeldt *De kinderspelen* (fig. 94) als volgt: “Hy heeft ook ghemaect... een ander, van allerly spele(n) der kindere(n)”.⁸⁷⁰ Net als *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De spreekwoorden* is het een groots opgezette encyclopedische compositie. Het schilderij is letterlijk volgestouwd. In totaal herkennen ca. 250 figuren en een negentigtal kinderspelen,⁸⁷¹ uitgebeeld in een realistisch ogend stadsgezicht met centraal een groot plein. Het stadsplein wordt geflankeerd door twee stenen gebouwen en rechts een brede straat die tot aan de horizon reikt en eindigt in een groot kerkgebouw met torenspits. Aan het gebouw links in de benedenhoek grenst een parkje afgebakend met houten omheining. Daarachter strekt zich een natuurlijk landschap uit met waterloop en een gebouwencomplex in de verte. Dit landschap helpt ons de weergegeven tijdsperiode te bepalen; Bruegel situeert *De kinderspelen* in de lente of vroege zomer.⁸⁷² Het centrale gebouw telt twee verdiepingen en de bekroning van de gevel is slechts gedeeltelijk zichtbaar door de kadering. Links onderaan de statige gevel van het gebouw zien we een vrijstaande overdekte galerij of loggia waarin verscheidene kinderen spelen. De rechthoekige ramen op de eerste verdieping verschaffen ons een blik op enkele kinderen in het interieur. Doorheen de kruisramen rechts is geen activiteit te bespeuren. De centrale ingang wordt begrensd door een houten portiek bekroond met een kleine spitsboog en een ruitvormig object.⁸⁷³ Links naast de hoofdingang zien we eveneens een rechthoekig element, waarschijnlijk een aanplakbiljet of pamflet. De straat rechts is eigenlijk een brede laan, druk bevolkt en langs weerszijden geflankeerd door typische stadswoningen.⁸⁷⁴ De gebouwen aan linkerkant beschikken over een luifel wat wijst op hun commerciële functie. Langs de andere zijde zien we de achterzijde van een gebouwencomplex of een deel van een ommuring, mogelijk van een religieus complex. De straat loopt tot diep in het beeldvlak en wordt aan de horizon begrensd door een groot gebouw met spitstoren, een kerk of kathedraal. De oplopende straat is essentieel voor de dieptewerking en de ruimtelijke conceptie van het geheel. Het is een nieuw gegeven in Bruegels oeuvre. Het aangewende gezichtspunt is gelijk aan dat van *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De spreekwoorden*. Bruegel

⁸⁶⁹ Olieverf op paneel, 1560, 118 x 161 cm, gesignd en gedateerd BRUEGEL 1560, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv. nr. 1017.

⁸⁷⁰ Van Mander 1604, fol. 233v.

⁸⁷¹ Voor een identificatie van de spelen, zie: Marijnissen 1988 met verdere literatuurverwijzing. Hindman verzorgde een grafische weergave met identificatie van alle spelen, zie: S. Hindman, ‘Pieter Bruegel’s “Children’s Games”, Folly, and Chance’, *AB* 63:3 (1981), p. 470-472.

⁸⁷² De gele bloem in het natuurlijke landschap is een gele lis, deze bloeit tijdens de maand juni. Aangezien de bloem in volle bloei is weergegeven, kunnen we het tafereel in de late lente of vroege zomer plaatsen.

⁸⁷³ Langs weerszijden ervan zien we gelijkaardige elementen, vergelijkbaar met de blazoenen en vignettes in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*.

⁸⁷⁴ Voor het iconografische vergelijkingsmateriaal, zie: François 2001.

creëert de indruk dat de toeschouwer een poppenkastspel aanschouwt waarbij het landschap het onmiddellijke decor voor de uitgebeelde handelingen vormt. Naast het plein dat als centraal schouwtoneel fungeert, worden ook de aanpalende gebouwen net zoals in *De strijd* en *De spreekwoorden* actief benut als decorstukken. De combinatie van Bruegels specifieke ruimtelijke opvatting en het encyclopedisch karakter van de voorstelling roept wederom de notie van het *theatrum mundi* op.

De kinderspelen kent geen visuele precedentes en Bruegels inspiratiebronnen zijn moeilijk te bepalen.⁸⁷⁵ Er bestaan wel uitbeeldingen van afzonderlijke kinderspelen in de prentkunst en in randversieringen van verluchte handschriften.⁸⁷⁶ Ook in de literatuur vinden we parallellen. Een vroeg voorbeeld is Jean Froissart's (ca. 1377-na 1404) opsomming van kinderspelen in *L'epinette amoureuse*, waarin de kroniekschrijver een zestigtal spelen beschrijft die hij zelf als jongen heeft gekend.⁸⁷⁷ Bekender is de lijst van spelen in Rabelais' *Gargantua*.⁸⁷⁸ Ook Erasmus' geschriften bevatten talrijke schetsen van kinderspelen.⁸⁷⁹ Bruegels opzet is uniek in velerlei opzichten. Ten eerste betreft het een compendium van kinderspelen en vanuit dit oogpunt is het net als *De strijd* en *De spreekwoorden* een encyclopedisch werk, verwant aan contemporaine spreekwoordenverzamelingen. Voor verscheidene van deze spelen bestaan er precedentes in Bruegels oeuvre, bijvoorbeeld in *De Sint-Joriskermis* (1559, fig. 97).⁸⁸⁰ Daarnaast verschillen de kinderfiguren duidelijk van vroegere voorbeelden: ze bevinden zich buiten het gebruikelijke decor van het klaslokaal en er is weinig tot geen aanwezigheid van volwassenen.⁸⁸¹ In de vakliteratuur werd er menigmaal op gewezen dat de kinderen miniatuurweergaven

⁸⁷⁵ Daarnaast is er -in tegenstelling tot *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De spreekwoorden*- geen enkele kopie of replek bewaard gebleven. De boedelbeschrijving van Filip I van Valckenisse, kunstverzamelaar en -handelaar te Antwerpen, vermeldt twee versies van *De kinderspelen* door Bruegel. Het is niet zeker of het om werken van Bruegel de Oude gaat ofwel van een van zijn zonen. Mogelijk werden er dus verscheidene kopieën vervaardigd naar Pieter Bruegel de Oude's voorbeeld. Denucé 1932, p. 23; Allart 2001, p. 49, doc. 12. Latere voorbeelden waarin Bruegels scènes weerklank vonden waren de zogenaamde 'mannekenbladen'.

⁸⁷⁶ Voorstellingen van kinderen *tout court* vindt men maar zelden terug in de schilderkunst, zeker voor 1500 (een uitzondering zijn de kinderen van opdrachtgevers van altaarstukken zoals voorgesteld in de schenkersportretten), voor vroege voorbeelden, zie: J.A. Goris, J. Denucé, *Vlaanderen door de eeuwen heen*, Amsterdam 1932, p. 395; Sullivan 2010, p. 72-73, figuren 27-31.

⁸⁷⁷ Marijnissen 1988, p. 162.

⁸⁷⁸ F. Rabelais, *Gargantua and Pantagruel* (vertaald en uitgegeven door M.A. Screech), Londen 2006, p. 195 en verder.

⁸⁷⁹ M.M. Philips, 'Wayse with Adages', in: R.L. Molen (ed.), *Essays on the Work of Erasmus*, New Haven – Londen 1978, p. 51-60, in het bijzonder p. 56. Het thema werd reeds behandeld door de antieke auteurs en vond zo ingang in de zestiende-eeuwse humanistische cultuur. Zie: Sullivan 2010, p. 77-80.

⁸⁸⁰ In de vroege jaren van zijn carrière verwerkte Bruegel vaak afzonderlijke elementen in grotere composities (zoals in *De kinderspelen*) terwijl dit proces zich omkeert in de latere jaren wanneer hij gebruikte elementen isoleerde en deze tot zelfstandig onderwerpen uitwerkt (bv. *De kreupelen*, *De vuile bruid*).

⁸⁸¹ Sullivan 2010, p. 75.

van volwassenen zouden zijn.⁸⁸² Een passend gezegde vinden we enkele decennia later terug in Jacob Cats' *Kinderspel gheduyt tot Sinne-Beelden ende Leere der Zeden*: "De werelt en haer gansch gestel / En is maer enckel kinder-spel". Het lijkt inderdaad onwerkelijk dat kinderen in Bruegels tijd bij het spelen bijvoorbeeld "de blauwe huik omhingen" of het huwelijk als instelling van de menselijke dwaasheid parodieerden.⁸⁸³ Bruegel groepeerde de kinderen in clusters en ook hier heeft de opstelling een compositorische functie waardoor de toeschouwers blik doorheen het werk wordt geleid. Daarnaast fungeren deze vignetten als strategisch geplaatste structurele elementen die de betekenis van het werk genereren. Door de verbinding van antithetische details komen we mogelijk tot een beter begrip van het werk. Edward Snow stelt dat het beeldvlak is opgebouwd als een uitvoerige en ingewikkeld gestructureerde syntaxis waarbij de tegenstelling tussen het pastorale gebied en de perspectivische straat wordt omkaderd.⁸⁸⁴ Volgens mij gaat Snow nogal ver in het zoeken van antithetische relaties; bijvoorbeeld bij zijn interpretatie van bepaalde elementen als lichamelijke metaforen ('corporeal metaphors'). De auteur ziet ook een tegenstelling tussen de peervormige toren achteraan in het rurale gedeelte en de torenspits van het kerkgebouw uiterst rechts waarbij hij de kerk als een evocatie van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekerk beschouwt en de lantaarnvormige toren als equivalent van de Sint-Michielsabdij.⁸⁸⁵ Hoewel er bepaalde overeenkomsten zijn tussen Bruegels uitbeelding en deze gebouwen impliceert dit geenszins dat de kunstenaar refereerde naar deze specifieke locaties. Anderzijds is het onmiskenbaar dat Bruegel voor zijn decor van *De kinderspelen* inspiratie vond in het zestiende-eeuwse Antwerpen.

In de vakliteratuur wordt relatief weinig aandacht geschonken aan deze uitzonderlijke setting. Enkele auteurs wijzen op het stedelijke karakter, duiden het landschap algemeen of kennen het een essentiële compositorische rol toe. Wanneer de stedelijke architectuur specifiek aan bod komt, focust men vaak op het centrale gebouw dat wordt herkend als een stadhuis, raadhuis of gildehuis.⁸⁸⁶ Hindman meent dat het wellicht een voorstelling is van het oude Antwerpse schepenhuis of tenminste een gebouw dat erop geïnspireerd is.⁸⁸⁷ Daarnaast brengt zij verscheidene

⁸⁸² Marijnissen 1988, p. 161.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 161-162 (met literatuurverwijzingen).

⁸⁸⁴ Snow 1983, p. 26-60; *Idem*, *Inside Bruegel. The Play of Images in Children's Games*, New York 1997.

⁸⁸⁵ De Sint-Michielsabdij werd gesticht in 1124 en de gebouwen werden in de loop van de tijd ettelijke malen gewijzigd en vervolledigd. Vanaf 1803 deed het gebouwencomplex dienst als arsenaal en het geheel werd door een brand vernietigd tijdens de beschieting van de stad in oktober 1830. De zo kenmerkende toren werd afgebroken in 1833. A.H. Cornette, *Iconographie van Antwerpen: 174 oude stadsgezichten en plattegronden historisch toegelicht*, Antwerpen 1933, figuren 8, 11.

⁸⁸⁶ Zie onder andere: Gibson 1977, p. 85, Robert-Jones 1997, p. 225.

⁸⁸⁷ Het gaat om het oude vijftiende-eeuwse stadhuis van Antwerpen dat werd afgebroken na de voltooiing van het nieuwe stadhuis door Cornelis Floris (1561-1564). Het bevond zich op de plaats

kinderspelen in verband met folkloristische rituelen tijdens het feest van de heilige Johannes de Doper. Deze feestdag werd gevierd op 24 juni en de centrale gebeurtenis was het vreugdevuur of Sint-Jansvuur.⁸⁸⁸ Dit is inderdaad te herkennen te midden van een groepje kinderen dat zich in de centrale straat in het midden bevindt. De traditie wil dat kinderen op deze dag van deur tot deur gingen om er brandhout te sprokkelen voor de opbouw van het grote vuur. Ook deze activiteit is weergegeven in de centrale straat. Aan de rechterzijde zien we twee groepjes die aan de ingang van twee gebouwen staan. Een ander kind draagt een lantaarn die een allusie kan zijn op de heilige Johannes als 'het ware licht'. De zwemmende kinderen in de beek kunnen we ook opvatten als verwijzing naar Johannes en het water als verwijzing naar diens taak als Doper. Een verdere referentie zien Hindman in het kind met emmer in het rechterraam van het centrale gebouw waarbij het om het Sint-Johannesemmertje zou gaan, dat ter gelegenheid van de feestdag door vrouwen werd gevuld met kruiden om geluk en voorspoed te cultiveren. Hindmans hypothese wordt verder gestaafd doordat ook de setting voor deze activiteiten in verband met het feest van de heilige mogelijk een historisch correcte verwijzing is. Het vreugdevuur werd vaak geplaatst aan het centrale stadsplein, bij gelegenheid voor het stadhuis. Daarenboven viel het feest in onze contreien meestal samen met de verkiezing van een nieuwe magistratuur, een feit dat het stedelijke en burgerlijke karakter van de voorstelling versterkt. Von Reinsberg-Duringsfeld bevestigt de connectie tussen burgerlijke architectuur en de feestdag door te vermelden dat er in Brussel in dezelfde periode drie processies en een toneelstuk ter ere van de heilige Johannes plaatsvonden voor het stadhuis. Een eeuw later werd zelf een diner ter hulding van de heilige gehouden in het Brusselse stadhuis.⁸⁸⁹ Het centrale gebouw in Bruegels *Kinderspelen* vertoont duidelijk overeenkomsten met de officiële burgerlijke architectuur, getuige het stenen karakter alsook de loggia met arcaden, de afwerking met kantelen, de houten portiek en de met arcaden gedecoreerde ramen (fig. 112). Bij een toetsing aan iconografisch vergelijkingsmateriaal blijkt een zekere overeenkomst met het oude stadhuis van Antwerpen.⁸⁹⁰ De oudste afbeelding

waar vandaag het plantsoentje met het standbeeld 'De Buildrager' van Constantin Meunier staat, aan de zuidelijke gevel van het stadhuis. Hindman 1981, p. 447-475.

⁸⁸⁸ Deze datum is ook een bevestiging van de periode waarin het tafereel zou plaatsvinden. Het zou dan niet in de late lente zijn maar wel in de vroege zomer.

⁸⁸⁹ O. von Reinsberg-Duringsfeld, *Calendrier Belge. Fêtes religieuses et civiles, usages, croyances et pratiques populaires des belges anciens et modernes*, 2 vols., Brussel 1861-1862, vol. 1, p. 425 ; E.J. Strubbe, L. Voet, *De chronologie van de Middeleeuwen en de moderne tijden in de Nederlanden*, Antwerpen – Amsterdam 1960, p. 332.

⁸⁹⁰ Vergelijk bijvoorbeeld met H. Van der Linden, H. Obreen, *Album historique de la Belgique*, Parijs – Brussel 1912, fig. 140; J. Lampo, J. Vrelust, W. Van Hoof, *Van torens stekelig: een vermoeden van de Antwerpse Middeleeuwen* (Tent. cat. Hessenhuis Antwerpen 2000-2001), Antwerpen 2000, p. 19.

daarvan vinden we in Gillis Mostaerts *Ecce Homo* in het KMSKA (fig. 113).⁸⁹¹ Ondanks de gelijkenissen zijn er ook opmerkelijke verschillen. Het gebouw in *De kinderspelen* heeft een solide uitstraling terwijl deze vlakheid ontbreekt in het oude Antwerps stadhuis. Het ritme in de gevel wordt bepaald door een afwisseling van ramen en decoratieve motieven. Een ander verschil is de ingang met trap en portiek. De ingang van het oude stadhuis in Mostaerts *Ecce Homo* is plechtiger en grootser opgevat.⁸⁹² Er is ook geen sprake van een houten portiek in de beschikbare voorbeelden. De ingang van Bruegels centrale gebouw is eenvoudig en sober afgewerkt. Het specifieke stedelijke karakter van het gebouw en de gelijkenis met officiële burgerarchitectuur is ongetwijfeld een bewuste keuze. De algemene structuur van de setting, de referenties naar het stadhuis en de geclusterde opstelling van de kinderspelen vertonen gelijkenissen met de eigentijdse scenografie van publieke, stedelijke manifestaties zoals optochten en toneelspelen.

Bruegels setting wordt gekenmerkt door een opvallend klare lijnvoering, zeker in vergelijking met andere stadsrepresentaties in zijn oeuvre. In combinatie met de perspectiefwerking roept deze lijnvoering associaties op met de Italiaanse renaissancekunst. Er zijn duidelijke parallellen met het werk van Hans Vredeman de Vries (1526-1609). Een treffend voorbeeld is een houtsnede van Vredeman de Vries met uitbeelding van het nieuwe Antwerpse stadhuis (fig. 114). De statige gevel van het stadhuis, de inplanting ervan in het stedelijk weefsel (en geen geïsoleerde weergave zoals in de meeste afbeeldingen van het stadhuis in die periode), de rijke sociale activiteit en de perspectivische straat links van het stadhuis; bij een vergelijking van beide werken lijkt het evident dat er een beïnvloeding tussen beiden plaatsvond.⁸⁹³ Hoewel men er op het eerste zicht van zou van uitgaan dat Bruegel zich liet inspireren door Vredemans ontwerp, blijkt dit onmogelijk vanuit chronologisch oogpunt omdat de prent pas in 1564-65 tot stand kwam, dus vier à vijf jaar na *De kinderspelen*. Bruegel vond zijn inspiratie dus elders of in vroeger werk van de kunstenaar. Vooral de scenografische dieptewerking lijkt letterlijk ontleend aan een van diens perspectivische ontwerpen (zie bijvoorbeeld fig. 115 en 116).⁸⁹⁴

⁸⁹¹ Gillis Mostaert, *Ecce Homo*, olieverf op paneel, 120 x 151 cm, KMSKA, inv. nr. 681. Van Puyvelde 1912, p. 92; Van Delen 1933, cat. nr. 33; Honig 1998, p. 69-71; M. Ekkehard, *Gillis Mostaert (1528-1598): een tijdgenoot van Bruegel* (Tent. cat. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen – Wallraf-Richartz-Museum, Keulen 2005), Keulen 2005. Het oude stadhuis of schepenhuis werd voltooid kort na 1406 en gesloopt in 1564. Zie: http://www.avbg.be/kroniek_Antwerpen_1401-1500.html

⁸⁹² Vergelijk met Mostaerts schilderij en de gravure naar Mostaerts *Ecce Homo*. De verschillen zijn ook duidelijk vast te stellen in een afbeelding van de reconstructie op ware grootte van het stadhuis in de wijk Oud Antwerpen tijdens de wereldtentoonstelling van 1894. Zie: J. Lampo, *Het stadhuis van Antwerpen*, Brussel 1993, p. 12.

⁸⁹³ Kungliga Biblioteket, Stockholm, inv. nr. H.181. Afbeelding in: Heuer 2009, p. 57, fig. 2.1.

⁸⁹⁴ Joannes en Lucas van Doetecum, naar het ontwerp van Hans Vredeman de Vries, *Perspectivisch gezicht op een straat met het huis 'In de vier winden'*, ets, 1560; Joannes en Lucas van Doetecum, naar het ontwerp van Vredeman de Vries, *Perspectivisch gezicht op een straat*, ets, 1562. Zie: Heuer

Vredeman de Vries werd sterk beïnvloed door Sebastiano Serlio's (1475-1554) opvattingen over architectuur en perspectiefwerking. In zijn levensbeschrijving verhaalt Van Mander dat Vredeman na zijn medewerking aan de decoratie van de blijde intrede van Keizer Karel en Filips te Antwerpen (1549) naar Friesland trok:

“Hier verdient hebbende een deel gelt, quam weder in Vrieslandt, tot Collum, daer hy schilderende een Tafel van Oly-verwe, vondt een Kist-maker oft Schrijnwerker, die hadde de Boecken van *Sestastiaen Serlius* oft *Vitruvij*, uytgegeven door *Pieter Koeck*: dese schreef Vries nacht en dagh vlijtich uyt, so den grooten als den cleenen.”⁸⁹⁵

De kunstenaar kwam dus reeds in of kort na 1549 in contact met Serlio's geschriften. Feit is dat deze een grote invloed uitoefenden op Vredeman de Vries' eigen beeldtaal en dat hij zich in de jaren erna toelegde op de productie van talrijke perspectieftekeningen en -ontwerpen. Het is ook mogelijk dat Bruegel rechtstreeks door Serlio's geschriften werd beïnvloed. Zoals van Mander stelt, was Bruegels leermeester en later schoonvader Pieter Coecke van Aelst verantwoordelijk voor de Nederlandse vertaling van Serlio's architectuurtraktaat, althans voor de eerste vijf delen.⁸⁹⁶ Hij had dus mogelijk onmiddellijke toegang tot Coecke's editie.⁸⁹⁷ Daarnaast is het meer dan waarschijnlijk dat Bruegel Vredeman de Vries' ontwerpen kende en hij ook op deze wijze in contact kwam met de serliaanse beeldtaal. Bruegel en Vredeman de Vries waren tijdgenoten en moeten elkaar wel ontmoet hebben op een bepaald moment in hun carrière. Zo waren ze beide (weliswaar op een ander moment) tewerkgesteld in het atelier van de Mechelse schilder en kunsthandelaar Claude Dorisi (1517-1565).⁸⁹⁸ Vredeman de Vries werkte er voor de eerste maal in 1552-53 en nadien in 1561.⁸⁹⁹ Van Bruegel weten we dat hij voor Dorisi werkte met

2009, fig. 1.4 en 2.3a. Vergelijk ook met de figuren in: P. Karstkarel, *Hans Vredeman de Vries. Perspective*, Mijdrecht 1979; T. Fusenig, B. Vermet, 'De invloed van Hans Vredeman de Vries op de schilderkunst', in: *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen. Hans Vredeman de Vries en de Renaissance* (Tent. cat. KMSK, Antwerpen 2002), Gent 2002, p. 161-178.

⁸⁹⁵ Van Mander 1604, fol. 266r.

⁸⁹⁶ Voor de vergelijking van *De kinderspelen* met Serlio's werk, zie E. Michel, 'Bruegel et la critique moderne', *GdBA* 19:6 (1938), p. 36-37, vergelijk met fig. 5.

⁸⁹⁷ In het tweede deel van zijn traktaat behandelt Serlio het perspectief waarbij hij ook een deel wijdt aan richtlijnen om tot een goede theateropstelling te komen. Hij bouwde zelf een toneelstelling volgens de principes van Vitruvius (gebaseerd op het Griekse theater) die in zijn vijfde boek van *De Architectura* zelf een deel besteedde aan theateropstellingen. Voor Serlio's tweede boek over het perspectief, zie: S. Serlio, V. Hart, P. Hicks, *Sebastiano Serlio on Architecture: Books I-V of 'Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, New Haven 2005.

⁸⁹⁸ Dorisi werd opgenomen in de Mechelse schildersgilde in 1536 maar genoot vooral bekendheid als kunsthandelaar en opdrachtgever. Over Dorisi, zie: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, vol. 2, p. 181-182; Monballieu 1964; J. Op de Beeck, *Mayken Verhulst (1518-1599). De Turkse Manieren van een artistieke Dame*, Mechelen 2005, p. 83-85.

⁸⁹⁹ Heuer 2009, p. 7.

Pieter Balten in opdracht van de Mechelse handschoenmakersgilde.⁹⁰⁰ Net zoals Bruegel liet Vredeman zijn ontwerpen publiceren door Cock en graveren door de gebroeders Joannes en Lucas van Doetecum. Deze samenwerking startte wellicht kort na Vredemans aankomst in Antwerpen in 1562. Het feit dat beide kunstenaars elkaar kenden, wordt ook bevestigd door een anekdote van Van Mander. Hij heeft het over een muurschildering die Vredeman de Vries in opdracht van de in Brussel residentie ambtenaar Aert Molckeman maakte:

“... (Hij) trock weder nae Antwerpen, en creegh stracx te Brussel te schilderen, voor den Tresorier *Aert Molckeman*, een Somer-huys in Perspectijf, daer versierende onder ander een open deur, waer in, in't afwesen van Vries, *Pieter Brueghel* vindende hier de reetschap, hadde ghemaect eenen Boer met een beseghelt hemde, vast doende met een Boerinne, waerom seer ghelacchen, en den Heer seer aenghenaem was, die't om groot gelt niet hadde laten uytdoen.”⁹⁰¹

Volgens Van Mander voegde Bruegel dus een koppel wellustige boeren toe aan Vredemans trompe-l'oeil-schildering zonder dat deze laatste daarvan op de hoogte was. Molckeman was zo geamuseerd met Bruegels frats dat hij de toevoeging niet liet verwijderen. Naast een toelichting op het humoristische aspect in Bruegels kunst is deze anekdote een verdere aanwijzing dat Vredeman en Bruegel elkaar kenden.⁹⁰² Hoe het ook zij, de perspectiefwerking en architecturale constructie (en met name het rechtse gedeelte van de compositie) zijn duidelijk verwant aan Vredeman de Vries' ontwerpen en het serliaanse idioom. Hoewel deze ruimtelijke opvatting uniek is in Bruegels oeuvre, vinden we ook in andere werken mogelijke referenties aan deze beeldtaal. Zo wees Todd Richardson op de gelijkenis tussen de imaginaire architectuurconstructie in de prent *Het zottenfeest*; de tempelachtige constructie in *Temperantia of De Gematigdheid* uit Bruegels *Deugden* en Vredeman de Vries' ontwerpen.⁹⁰³ Het verband met Vredeman de Vries en de serliaanse architectuur is des te markanter wanneer we deze beeldtaal in een cultuurhistorische context plaatsen. Meadow onderzocht in verscheidene artikels de specifieke functie van deze architectuur tijdens stedelijke feestceremonieën zoals de blijde inkomst van Filips II te Antwerpen in 1549 en het landjuweel van 1561. Hij bestudeerde ook de wijze

⁹⁰⁰ Monballieu 1964.

⁹⁰¹ Van Mander 1604, fol. 266r-v; A. Monballieu, 'Een werk van Pieter Bruegel en H. Vredeman de Vries voor de tesorier Aert Molckeman', *JKMSKA* (1969), p. 113-135; Over het humoristische aspect en de waarheidsgetrouwheid van Van Manders anekdote, zie: Van Mander, ed. Miedema 1994-1999, p. 322-325; Gibson 2006, p. 10-11.

⁹⁰² Voor een samenvatting van het al dan niet waarheidsgetrouwe karakter van Van Manders anekdote, zie: T.M. Richardson, *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, Burlington 2011, p. 189-191.

⁹⁰³ Pieter van der Heyden, *Het zottenfeest*, naar een ontwerp van Pieter Bruegel de Oude, burijngravure, na 1570: Orenstein 2006, cat. nr. 39. *Temperantia*, ontwerp-tekening, 1560, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. nr. P.B.d.O. I. Zie: Richardson 2011, p. 177-180.

waarop architectuur functioneert in het werk van Joachim Beuckelaer en Pieter Aertsen.⁹⁰⁴ De intrede van 1549 was de eerste publieke gelegenheid waar men serliaanse architectuur aangewende en volgens Meadow diende deze belangrijke communicatieve en symbolische functies. De inkomst werd gekenmerkt door een dialectische relatie tussen heden en verleden waarbij het tegenwoordige (de soeverein, de stad Antwerpen) in een ruimtelijk en tijdelijk causaal verband werd geplaatst met historische gebeurtenissen en begrippen.⁹⁰⁵ De temporale architecturale constructies in serliaanse stijl vervulden hierbij een mediatieve functie door de formele gelijkenis met keizerlijke Romeinse architectuur en de klassieke retorica.⁹⁰⁶ De architectuur bewerkstelligt een gelijkaardige bemiddelende functie tussen ver en dichtbij, tegenwoordig en verleden, het concrete en het abstracte in Aertsens *Christus in het huis van Martha en Maria* (1553, fig. 117).⁹⁰⁷ De wereldse scène op de voorgrond staat dan voor een *questio*, een retorische vraag naar de houding die men moet aannemen ten aanzien van de dingen des werlds. De religieuze achtergrondscène met heilige figuren herneemt de condities van de geformuleerde vraagstelling. De architectuur vervult dus een essentiële rol in het organiseren en structureren van hetgeen beargumenteerd wordt. Deze functie is mogelijk nog duidelijker bij de toneelontwerpen tijdens het Antwerpse landjuweel van 1561 (fig. 118).⁹⁰⁸ Net zoals in Aertsens *Christus in het huis van Martha en Maria* was de toneelstellage volgens eenzelfde ruimtelijke structuur opgezet waarbij de voorstelling werd onderverdeeld in een toegankelijke voorgrond en een verwijderde achtergrond met scènes die typologische aan elkaar gelinkt werden.⁹⁰⁹ Hoewel deze specifieke serliaanse architectuur ontbreekt in Bruegels perspectiefgezicht, is de algemene ruimtelijke opvatting duidelijk schatplichtig aan Serlio en Hans Vredeman de Vries. Het is dus van belang om op deze mediatieve functie te wijzen te meer

⁹⁰⁴ M.A. Meadow, 'Pieter Aertsen' 'Christ in the House of Martha and Mary' and the Rederijker Stage of 1561: Spatial Strategies of Rhetoric', in: *Spel in de verte: tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Jaarboek De Fonteyne (1991-1992). Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica 'De Fonteyne'*, Gent 1994, p.161-173; *Idem*, 'Aertsen's 'Christ in the House of Martha and Mary', Serlio's Architecture and the Meaning of Location', in: J. Koopmans et al. (eds.), *Rhetoric-Rhétoriqueurs-Rederijkers*, Amsterdam 1995, p. 175-198; *Idem*, 'Ritual and Civic Identity in Philips II's 1549 Antwerp "Blijde Inkomst"', *NKJ* (1998), p. 37-67.

⁹⁰⁵ Over beeldstrategieën in de Oudnederlandse kunst in het algemeen en het proces van antithetische opbouw, zie: E.M. Kavalier, 'Structural Opposition and Narrative Function in Bruegel's *Christ and the Adulteress*', in: J. Fenoulhet, L. Gilbert (eds.), *Presenting the Past: History, Art, Language and Literature*, Londen 1996, p. 171-191; R. Falkenburg, 'Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings', in: Muller et al. 1998, p. 153-169; Kavalier 1999, p. 4-24.

⁹⁰⁶ Meadow 1998, p. 49.

⁹⁰⁷ Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. nr. 1108. Zie: Meadow 1994; Meadow 1995.

⁹⁰⁸ Voor het Antwerpse landjuweel, zie onder meer: E. Van Autenboer, *Het Brabants landjuweel der rederijkers, 1515-1561*, Middelburg 1981; E. Cox-Indestege, *Uyt ionsten versaemt: het landjuweel van 1561 te Antwerpen*, Brussel 1994; J. Vandommele, *Als in een spiegel: vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse landjuweel van 1561*, Hilversum 2011.

⁹⁰⁹ De toneelstellage werd ontworpen door Cornelis Floris.

omdat deze net als de architectuur en figuren in Bruegels werk een beeldstrategisch opzet dient.

Daarnaast zijn er bijkomende visuele parallellen tussen *De kinderspelen* en de blijde intrede van 1549. Zowel permanente en tijdelijke architecturale structuren als semi-architecturale elementen speelden een fundamentele rol tijdens deze stedelijke ceremonieën en dit was niet anders tijdens Filips II's intrede. Het programma was zorgvuldig uitgewerkt en het architecturale decor vervulde een essentiële rol in de ruimtelijke organisatie van de optocht. De keuze voor specifieke bouwwerken en voornamelijk de combinatie van dit decor en bepaalde inhoudelijke, symbolische aspecten van de optocht is significant.⁹¹⁰ Tijdens de optocht van 1549 verliep de route langs verscheidene pleinen waarop stellages stonden en *tableaux vivants* werden getoond.⁹¹¹ De Grote Markt was uitbundig versierd en het summum van die decoratie was de *Aula Temporaria*, (fig. 119) een lang en rechthoekig stadhuis in hout, opgesteld aan het oude Antwerpse stadhuis. Het indrukwekkende bouwwerk was een toonbeeld van de nieuwe renaissancestijl en het werd geroemd om haar levensecht karakter. Het bestond onder meer uit een grote zaal op de eerste verdieping, een lange trap in de lengte, een voor die tijd bijzonder luxueus hoog dak, een banketzaal en een keizerlijke loge. Onder de loge en bankethal bevonden zich verscheidene winkeltjes, zogeheten *botteghe* in de antieke zin en zoals deze werden gepropageerd in Rome in de *palazzi* van onder meer Rafael, Bramante en Giulio Romano.⁹¹² De keizerlijke loge bevond zich recht voor het oude stadhuis, een bewust gekozen positie die symbolisch zowel de tegen- als nevenschikking van stad en vorst belichaamde. Deze symboliek vinden we ook terug in het nieuwe stadhuis dat het oude vanaf 1564-1565 verving. Het iconografische programma van het nieuwe stadhuis mag dan ook beschouwd worden als een versteende representatie van het schouwspel dat plaatsvond tijdens de optocht van 1549.

Het centrale plein, het stadhuis en de andere gebouwen in Bruegels *Kinderspelen* fungeren als weloverwogen geplaatste componenten die tegelijkertijd opmerkelijke parallellen vertonen met het architecturale decor voor toneelspelen en publieke

⁹¹⁰ Voor Filips' route en de rol van permanente architectuur en vooral de Sint-Jorispoort, zie: W. Kuyper, *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands. The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549, Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*, 2 vols., Alphen aan den Rijn 1994, vol. 1, p. 7-78, in het bijzonder p. 13-18.

⁹¹¹ Voor de *tableaux vivants* en hun betekenis, zie: S. Bussels, *Van macht en mensenwerk: retorica als performatieve strategie in de Antwerpse intocht van 1549* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Universiteit Gent 2005); *Idem, Spectacle, Rhetoric and Power: The Antwerp Entry of Charles V and his Son Philip (Ludus: Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama*, 11), New York – Amsterdam 2012.

⁹¹² Voor een uitgebreide beschrijving van de *Aula Temporaria*, zie: Kuyper 1994, vol. 2, p. 67-71, afb. op p. 68-69.

ceremonies. Het plein is ontdaan van haar dagdagelijkse functie als economisch, sociaal, politiek en religieus centrum van de stad en gemodificeerd tot een speelplein, als een podium voor de spelende kinderen die normaal niet in deze context thuishoren.⁹¹³ Net zoals in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De spreekwoorden* is de ruimte opgevat als een podium of toneelplaats van de stad en bij uitbreiding van de wereld. Eigenlijk fungeert de stad zelf als podium voor het spektakel. Een dergelijke opstelling leunt aan bij het concept van het *theatrum mundi*. Het *theatrum mundi* is de eigenlijke metafoor van het wereldtoneel, het toneel dat de wereld is. De idee gaat uit van een antiek topos: het leven als een spel waarbij het spel wordt opgevat als een vlucht, weg van de beslommeringen van het dagelijkse bestaan.⁹¹⁴ Daarnaast evocert de notie ook de geciteerde passage uit Shakespeare's *As you like it*: "All the world's a stage, and all the men and women merely players: they have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts."⁹¹⁵ De attitudes van het *theatrum mundi* zitten zowel in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* als in *De spreekwoorden* en in *De kinderspelen* vervat: in elk van de drie panelen is sprake van een ongewoon hoog gezichtspunt en functioneert het omringende landschap als decor voor het schouwtoneel. De figuranten maken actief gebruik van de architectuur rondom hen als ware het decorstukken in een toneelspel. Gezamenlijk stellen de drie schilderijen, overigens bijna identiek qua afmetingen, gezichtspunt, compositie, techniek en stijl, een encyclopedische visie op de mensheid voor, als een atlas van de menselijke cultuur.⁹¹⁶ In elk werk vormen figuren en decor samen als het ware culturele compendia waarin Bruegel zijn interesse in folklore en publieke feestrituelen etaleert. Dergelijke compendia liggen in de lijn van de toenmalige spreekwoordverzamelingen en zijn een uiting van de verzameldrang die aan bod kwam bij de bespreking van *De spreekwoorden*. De vergaarde kennis werd op een bepaalde wijze bijeengebracht en

⁹¹³ Het is opvallend dat de kinderen ruimtes bezetten die normaalgezien strikt gereserveerd zijn voor volwassenen. Dit is zeker het geval voor het centraal stadhuis, waar de hele site is ingenomen door spelende kinderen terwijl zo een gebouw in het dagelijkse leven uitsluitend werd aangewend voor de afhandeling van volwassen zaken.

⁹¹⁴ Over het *theatrum mundi* als topos, zie: L.G. Christian, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, New York 1987; U. Küster et al., *Theatrum Mundi: die Welt als Bühne*, München 2003.

⁹¹⁵ W. Shakespeare, *As You Like It (The New Cambridge Shakespeare Works)*, ed. M. Hathaway, New York 2009, p. 157, 2.7.147-151.

⁹¹⁶ J.L. Koerner, 'Unmasking the World: Bruegel's Ethnography', *Common Knowledge* 10 (2004), p. 220-251. Naast de drie besproken schilderijen zijn er nog verscheidene werken in Bruegels oeuvre die de sfeer van het *theatrum mundi* uitademen waaronder *De zelfmoord van Saul* en de *Triomf van de Dood*. *De zelfmoord van Saul* of *De slag tegen de Filistijnen op de Gilboa*, olieverf op paneel, Wenen, Kunsthistorisch Museum, inv. nr. 1011; *Triomf van de Dood*, olieverf op paneel, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. 1221. De quasi gelijke afmetingen kunnen ook verklaard worden door Bruegels gebruik van standaardformaten waarbij de panelen met groot formaat gemiddeld 115,3 x 172 cm meten. Zie: Allart, Currie 2012, vol. 1, p. 245-46, vol. 3, hoofdstuk 5. Voor het algemeen gebruik van standaardformaten, zie: P. Fraiture, *Les supports de peintures en bois dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1450 à 1650: analyses dendrochronologiques et archéologiques*, 2 vols. (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Université Catholique de Liège, 2007), vol. 1, p. 344-369.

georganiseerd ten einde het geheel overzichtelijk te maken. Een gelijkaardig werkwijze vinden we terug in Bruegels encyclopedische werken: van ver lijkt het een ongestructureerde miniaturenverzameling en wanneer men het werk benadert en de tijd neemt om het aandachtig te bekijken, onthult de structuur zich geleidelijk waardoor men steeds meer verbanden vindt tussen de afzonderlijke details. Volgens mij is dit de wijze waarop Bruegel zijn compendia concipieerde; als een zoekplaatje waarin men steeds meer stukjes herkent en hoe meer men kijkt, hoe meer details men bemerkt en verbanden men legt waardoor de uiteindelijke betekenis(sen) zich voor de toeschouwer onthullen. De attitudes van het *theatrum mundi* waren wijd verbreid in het zestiende-eeuwse humanistische gedachtengoed en talrijke verzamelingen getuigen hiervan. Bruegels compendia doen denken aan de Erasmus *Lof der Zotheid* waarbij de Zotheid de wereld van bovenuit aanschouwt en ironisch beschrijft. In volgende passage schetst ze de wereld als een schouwtoneel:

“ Hierenteghen betamet dien, die warachtelick voorsichtich is, dat hy (dewijle hy een mensche is) niet en wille te wijs zijn bouen dat hem toecoemt, ende met de gantsche menichte der menschen gheeren door de vingheren sie, of liefelic mede dwale. Maer dit selue (seggen sy) is Sotheyt. Dat en sal ick niet versaken, so verre sy wederom bekennen, dat dit is het Schouspel des leuens spelen. Maer dit, O onsterffelicke Goden, sal ickt wt spreken, of swijgen? Maer waerom soude ick swijgen, dewijl het meer dan warachtich is?”⁹¹⁷

Vanuit deze logica beschouwde men het menselijke leven als een absurd spektakel dat zich ontplooidde op de scène van een groot podium of amfitheater.⁹¹⁸ Het filosofische concept van het *theatrum mundi* werd ook toegepast in andere vormen die een blik op de wereld verschaften. Zo vond de idee ingang in cartografische verzamelingen en de eerste echte atlas, Ortelius' *Teatrum orbis terrarum* (1570) is dan ook een rechtstreekse verwijzing naar de wereld als een schouwtoneel. Ortelius' wereldatlas vond snel navolging in Hogenberg en Brauns *Civitates orbis terrarum* (1572). Een ander voorbeeld is Lucas d'Heere's *Theatre de tous les Peuples* (ca. 1570).⁹¹⁹ Minder bekend is het *Theatrum vitae humanae*, uitgegeven door Pieter Balten met prenten ontworpen door Hans Vredeman de Vries en gesneden door de

⁹¹⁷ D. Erasmus, *Dat constelijck ende costelijck Boecxken, Moriae Encomion: Dat is, een lof der Sotheyt*, (1511), 1560, fol. 45.

⁹¹⁸ Gibson 1977, p. 77-78.

⁹¹⁹ T. Meganck, *Erudite Eyes: Artists and Antiquarians in the Circle of Abraham Ortelius (1527-1598)* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Princeton University 2003). Zie vooral hoofdstuk III: *Natura Sola Magistra*.

gebroeders Wierix.⁹²⁰ Van Mander vermeldt het werk bij Vredemans levensbeschrijving:

“Voor Pieter Balten een Boecxken gheuoemt *Theatrum de vita humana*, op de vijf Colommen, eerst beginnende aen de *Composita* tot de *Tuscana*, dat was den ouderdom, en soo voort tot de *Melancolia*, de doot, wesende een Ruwijne: hier mede waren uytghebeeldt in ses deelen de ouderdommen des Menschelijcken levens.”⁹²¹

Het gaat dus om een allegorische duiding van de verschillende fasen in een mensenleven van geboorte tot dood waarbij elk van die fasen wordt geïllustreerd aan de hand van gerelateerde concepten of concrete objecten, zo wordt ouderdom bijvoorbeeld geassocieerd met ruïnes. Voorbeelden van toepassingen van het *theatrum mundi* zijn legio en het is duidelijk dat het concept deel uitmaakte van het humanistische gedachtengoed en op deze wijze ook ingang vond in bredere cultuurlagen. Zoals blijkt uit de analyse vertonen Bruegels compendia nauwe verbanden met het toneel en de publieke feestcultuur in het algemeen. Zowel in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* als in *De kinderspelen* vervult de stedelijke ruimte een essentiële rol als decor voor het spektakel; de stedelijke gemeenschap - en bij uitbreiding de stad- wordt weergegeven als één groot spektakel: het stedelijk theater. De representatiestrategieën die Bruegel aanwende bij de creatie van zijn encyclopedische werken leunt dicht aan bij de opstellingswijze van eigentijdse spelen en de wijze waarop deze werden waargenomen door de toeschouwer. Het perceptieproces van de kijker wordt gestructureerd door de strategische schikking van compositorische elementen op een vergelijkbare wijze met de mis-en-scène van een toneelspel. Door deze beeldstrategische opbouw gaat de toeschouwer het werk aanschouwen als een narratief dat zich geleidelijk aan ontplooit. We kunnen stellen dat zowel *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* als *De spreekwoorden* en *De kinderspelen* over een groot gehalte van theatraliteit beschikken, een begrip dat verwijst naar de ontlening van motieven aan het theater. Dit uitwisselingsproces van motieven vond uiteraard niet enkel in een richting plaats, het gebeurde evengoed dat theater elementen ontleende aan de schilderkunst of beeldhouwkunst.⁹²²

⁹²⁰ H. Mielke, *Hans Vredeman de Vries* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Freie Universität Berlin 1967), p. 51-52, noot 23; Kostyshyn 1994, cat. nrs. C-5 tot C-11 (fig. 250).

⁹²¹ Van Mander 1604, fol. 266r.

⁹²² Over het begrip 'theatricality', zie: C. Van Eck, S. Bussels, 'The Visual Arts and the Theatre in Early Modern Europe', in: C. Van Eck, S. Bussels (eds.), *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, speciaal nummer van *Art History* 33:2 (2011), p. 9-23.

5. 3 In de periferie: de stad vanaf de stadsrand

5.3.1 *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort*⁹²³

De pentekening *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* bevindt zich in een Amerikaanse private collectie (fig. 120). Glück vestigde voor het eerst aandacht op het bestaan ervan en de tekening werd in 1961 door Münz gepubliceerd.⁹²⁴ De tekenstijl met duidelijke contouren en uitgesproken arceringen is typerend voor Bruegels prentontwerpen. De prent werd gestoken door Frans Huys (ca. 1558) en we kennen verschillende staten en uitgaven (fig. 121). Bruegels naam komt eigenaardig genoeg pas voor vanaf de tweede staat.⁹²⁵ De toevoeging van de datum '1553' en enkele inscripties in deze zeventiende-eeuwse versie (fig. 122) zorgden in het verleden voor onenigheid over de datering van de originele tekening.⁹²⁶ We bevinden ons overduidelijk aan de buitenzijde van een stadsomwalling. Het topografische vergelijkingsmateriaal bevestigt dat het een accurate voorstelling is van de zestiende-eeuwse Antwerpse stadsrand. De talrijke figuren bevinden zich op de bevroren gracht die naast de Antwerpse stadsmuren liep en ter hoogte van de brug die naar de Sint-Jorispoort leidde. Verdeeld over het bevroren landschap zien we verschillende groepjes schaatsers, kolfspelers, mensen die op het ijs staan en schaatsers die hun schaatsen aanbinden. Het tafereel is een voorstelling van het gemeenvolk en burgers die zich te goed doen aan de geneugten die de winter met zich meebrengt. Bij het tekenen bevond Bruegel zich met zijn rug noordoostwaarts. Links achter de Sint-Jorispoort, achter de borstwering, zien we een gedeeltelijke weergave van twee afgeplatte torens; het zijn de restanten van de oude Sint-Jorispoort. De geïndividualiseerde gebouwen binnen de stadsmuren aan linkerzijde zijn de Sint-Joriskerk en in de verte aan de horizon de Kronenburgtoren. Het torentje links is de toren van de kapel van het Sint-Elisabethgasthuis.⁹²⁷

⁹²³ *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort*, tekening (pen en bruine inkt, accenten in zwarte inkt, ingekerfde contouren), 213 x 298 mm, gesigneerd en gedateerd: *brueghel 1558*, onbekende privé collectie, Verenigde Staten, zie: Mielke 1996, cat. nr. 43. Voor de prent zie: Orenstein 2006, p. 99-101, cat. nr. 41.

⁹²⁴ Glück 1951, cat. nr. 78, p. 111; Münz 1961, cat. nr. 140, p. 227.

⁹²⁵ Lebeer 1969, cat. nr. 51.

⁹²⁶ Voor een overzicht van de dateringsproblematiek, zie Marijnissen 1988, p. 66-67.

⁹²⁷ F. Prims, *Antwerpiensia: losse bijdragen tot de Antwerpsche geschiedenis*, reeks 1, Antwerpen 1927, p. 12-17; E. Cuypers, *Financiële en sociale aspecten van de Brabantse armen: gasthuizen in de vijftiende eeuw, met de nadruk op het Sint-Elisabethgasthuis te Antwerpen, 1426-1499*, 3 vols. (onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Universiteit Gent 1983. Voor het interieur, de architectuur en de inplanting in het stedelijke landschap, zie: Cuypers 1983, vol. 2, p. 94-101.

De Sint-Jorispoort

De poort in Bruegels tekening werd ook Keizerspoort, Keizerlijke Poort, *Porta Caesarea* of Mechelse Poort genoemd en behoorde tot de nieuwe versterkingen van de oude stadsomwalling.⁹²⁸ De benaming Mechelse Poort verwijst naar de aansluiting met een van de drie verkeersaders: de Mechelse Steenweg; de steenweg naar Mechelen en Brussel. De imperiale titels ontleende de poort aan keizer Karel V, de opdrachtgever van de nieuwe omwalling. Hij wijdde de poort persoonlijk in op 25 november 1545 en enkele jaren later, tijdens de blijde inkomst van 1549, gebeurde de intrede van de keizer en zijn gevolg langs diezelfde Keizerspoort.⁹²⁹ De intrede was onderdeel van een reis doorheen de Nederlanden waarbij Filips officieel werd voorgesteld als erfgenaam en toekomstige troonopvolger.⁹³⁰ Het officiële vertrekpunt van de tocht was net buiten de stadsmuren, exact op de grens van de jurisdictie Antwerpen. Van daar werd de stoet via de brug tot aan de Keizerspoort geleid. De tijdelijke en permanente architecturale decoraties opgericht voor de gelegenheid waren de eerste manifestaties van renaissancistische architectuur in de Zuidelijke Nederlanden.⁹³¹ De stijl refereert duidelijk naar de vormen van het Romeinse Rijk en de structuur van de Keizerspoort is hier een sober maar geslaagd voorbeeld van.⁹³² De massieve poort herinnert aan antieke triomfbogen en het plakkaat op de fries (met Habsburgs wapenschild, Karels persoonlijke leuze en keizerskroon) gold als rechtstreekse verwijzing naar de keizerlijke macht. Het samenvoegen van de Habsburgse emblemen en de imperiale vormtaal benadrukte de grootsheid van het Habsburgse rijk en legitimeerde hun gezag als wettelijke afstammelingen van het Romeinse Rijk. Onder het wapenschild bevond zich een Latijnse inscriptie die keizer Karels eerste doortocht in 1545 herdacht: '*CAROLUS V. CAESAR HANC PORTAM PRIMUS MORTALIUM INTROGRESSUS, CAESAREAM NUNCUPAVIT DIE. XXV. NOVEMBR AN. M.CCCCC.XXXXV.*'⁹³³ De inscriptie beklemtoont wederom de band tussen het Romeinse en Habsburgse Rijk en illustreert de superioriteit van de centrale macht over haar onderdanen. Het gebruik van de Latijnse taal creëerde immers een afstand met het volk; de verzen werden enkel verstaan door de humanistisch geschoolde elite en niet door het gros van de Antwerpse burgers. De

⁹²⁸ www.avbg.be/kroniek_Antwerpen_1501-1600.html.

⁹²⁹ Ook bij daaropvolgende intreden bleef de Keizerspoort de officiële toegang voor de soeverein en diens gevolg.

⁹³⁰ De reis van keizer Karel en de toekomstige Filips II door de Nederlanden werd beschreven door Calvete de Estrella, eerst verschenen in Antwerpen in 1552, zie: Calvete de Estrella (ed. J. Petit) 1873-1884.

⁹³¹ Kuyper 1994.

⁹³² Initieel was gepland om de poort te bekronen met een decoratieve stelling waardoor het uitzicht veel opzichtiger zou geweest zijn. De stelling geraakte echter niet tijdig klaar voor de feestelijkheden. Zie: Kuyper 1994, vol. 1, p. 15-16.

⁹³³ Calvete de Estrella 1552, fol. 222v.

optocht was een ware evenwichtsoefening tussen de macht van het centrale gezag en het stadsbestuur; zoals in de allereerste blijde intrede stond het afwegen tussen de privileges van de stad en haar onderdanen en de macht en verplichtingen van de soeverein centraal.⁹³⁴ Dit bleek duidelijk uit het iconografische programma van de optocht; zowel tijdelijke en permanente architecturale constructies als *tableaux vivants* en opgevoerde spelen veruiterlijkten deze boodschap.⁹³⁵ De tijdelijke bouwwerken werden vrij snel na de intrede afgebroken terwijl de Keizerspoort als onderdeel van de nieuwe stadsomwalling verankerd bleef in het stadslandschap. Zo bleef het een permanente herinnering aan de intrede en ook aan de heerschappij van het centrale gezag. Het courante gebruik van de benamingen Keizerspoort en Keizerlijke poort in de volkstaal getuigen van deze symbolische connotatie.

De Keizerspoort en de nieuwe stadsomwalling

De nieuwe omwalling werd opgetrokken volgens een nieuw defensiesysteem, *à la trace italienne* naar plannen ontworpen door de Italiaanse krijgswaarkundige Donato Buoni di Pellezuoli in opdracht van Karel V. Het ontwerp bestond uit lage, massieve stenen vestingmuren die werden uitgerust met negen bastions.⁹³⁶ De borstwering en bastions waren omgeven door brede geulen of grachten en stukken land zodat het garnizoen in de stad mogelijke belagers efficiënt kon beschieten.⁹³⁷ Elk van de vijf nieuwe monumentale poorten werd in een inspringende hoek van de hoofdwal gebouwd en beschermd door een cirkelvormig metselwerk (*oreillon*) om ze aan het vuur van de vijandelijke artillerie te onttrekken.⁹³⁸ De onmiddellijke aanleiding voor de start van deze nieuwe omwalling (de ‘Spaanse vesten’, ‘Spaanse omwalling’, vandaag het tracé van de Leien) was de inval van de Gelderse troepen onder leiding van Maarten van Rossem in juli 1542. Sinds 1507 was er sprake van de aanleg van nieuwe wallen maar tot dan toe was men nooit gestart met de eigenlijke uitvoering. De middeleeuwse omwalling was niet enkel op technisch vlak achterhaald, ze was

⁹³⁴ H. Soly, ‘Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd: communicatie, propaganda, spektakel’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 97 (1984), p. 341-361.

⁹³⁵ Meadow 1998; Bussels 2012.

⁹³⁶ Negen, indien het verdedigingsstelsel van de Rode Poort als een geheel wordt beschouwd. Voor een gedetailleerde beschrijving van de nieuwe stadsomwalling, zie: H. Soly, ‘Fortificaties, belastingen en corruptie in het midden van de zestiende eeuw’, *Bijdragen tot de Geschiedenis* 53 (1970), p. 191-210, in het bijzonder p. 191-197; Soly 1978, p. 138 en verder. Over dit specifieke type van versterking, zie: H. Janse, *Middeleeuwse stadswallen en stadspoorten in de Lage Landen*, Zaltbommel 1975, p. 75 en verder.

⁹³⁷ C. Duffy, *Siege Warfare: The Fortress in the Early Modern World, 1494-1660*, Londen 1979, p. 8-57; G. Parker, *The Military Revolution: Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800*, Cambridge 1996; S. Hall, *Weapons and Warfare in Renaissance Europe: Gunpowder, Technology and Tactics*, Baltimore 1997, p. 158-164.

⁹³⁸ Soly 1978, p. 138.

ook slecht onderhouden.⁹³⁹ Tijdens een bezoek aan de stad in het voorjaar van 1540 wees Karel V op de noodzaak tot het versterken van de vestingmuren. De plannen werden op 10 mei 1540 door de keizer zelf goedgekeurd maar door een nieuwe oorlog met Frankrijk werd de onderneming opgeschort.⁹⁴⁰ De inval van Maarten van Rossum bevestigde de gebrekkige veiligheid van de omwalling en omdat vele kooplieden bovendien dreigden om de stad te verlaten indien men geen maatregelen nam, besloot het stadsbestuur om een nieuw defensiesysteem op te richten.⁹⁴¹ Een van de eerste werken was de bouw van de nieuwe Kipdorp- en Sint-Jorispoort. Voor de Sint-Jorispoort werd een grote ophaalbrug geplaatst die ook duidelijk te zien is in Bruegels tekening. De oude poort stond achter het koor van de Sint-Joriskerk, wat zuidwaarts, zodat men bij intrede langs het kerkhof van Sint-Joris onmiddellijk op het Mechelse plein stond. Nu kwam er een nieuwe straat van het kerkhof naar de nieuwe poort, de Voorstraat of Sint-Jorispoortstraat (de huidige Sint-Jorispoort). Met de bouw van de Keizerspoort werd gestart in 1543 en op 25 november 1545 werd de poort feestelijk ingehuldigd.⁹⁴² De oude poort werd niet helemaal afgebroken maar verbouwd en na de vernieuwing in gebruik genomen door de schermers- of smijtersgilde.⁹⁴³ Vanaf 1860 begon men met de aanleg van de nieuwe Brialmontversterking waardoor grote delen van de Spaanse vesting (inclusief de zestiende-eeuwse Sint-Jorispoort) werden afgebroken en recent nog werden oude delen van de poort opgegraven en gerecupereerd.⁹⁴⁴ De bouw van de nieuwe omwalling behoort tot de vijfde stadsvergroting waarbij naast de Spaanse vesten, de oprichting van de Nieuwstad de belangrijkste bouwkundige onderneming was.⁹⁴⁵ Antwerpen was de eerste stad in de Nederlanden die werd voorzien van een dergelijk vestingtype en de omwalling werd vol lof omschreven door tijdgenoten. Zowel Guicciardini als Calvete de Estrella prezen het innovatieve karakter en de grootsheid van de nieuwe versterkingen.⁹⁴⁶ De onderneming was van een enorme omvang: een volledig nieuwe, stenen omwalling, met een totale lengte van ca. 7500 meter, voorzien van negen bastions en vijf monumentale poorten.⁹⁴⁷ De nieuwe versterking gold lange tijd als hét Europese voorbeeld van het gebastioneerde

⁹³⁹ C. Leysen, *Antwerpen onvoltooide stad. Ontwikkeling tussen droom en daad*, Tielt 2003, p. 48-49.

⁹⁴⁰ P. Genard, *Anvers à travers les âges*, 2 vols., Brussel 1886, vol. 2, p. 58; F. Prims, *Antwerpiensia: losse bijdragen tot de Antwerpsche geschiedenis*, reeks 6, Antwerpen 1938, p. 115-120.

⁹⁴¹ Soly 1970, p. 193, noot 14.

⁹⁴² Calvete de Estrella 1552, fol. 380r; Kuyper 1994, vol. 1, p. 15.

⁹⁴³ F. Prims, H. Van Herck, *Geschiedenis van de Sint-Jorissparochie en -kerk te Antwerpen 1304-1924*, Antwerpen 1924, p. 105.

⁹⁴⁴ *Ibidem*.

⁹⁴⁵ Over de aanleg van de Nieuwstad, zie: Soly 1970; Soly 1977; Soly 1978, p. 100 en verder.

⁹⁴⁶ Calvete de Estrella, *El felicissimo viaie d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe...*, Antwerpen 1552, p. 380; Guicciardini 1602, p. 59-61.

⁹⁴⁷ Voor een volledige beschrijving, zie: Torfs en Casterman 1870; Soly 1970.

stelsel.⁹⁴⁸ Ondanks de lofbetuigingen en het ontzag van tijdgenoten, had de onderneming een belangrijke sociale weerslag omwille van de grote financiële inspanningen die de aanleg vereiste. Hoewel het initiatief oorspronkelijk van het centrale bestuur kwam, diende de stad de omwalling volledig zelf betalen. Omdat de gewone inkomsten niet volstonden, deed de magistraat beroep op nieuwe belastingen, renteverkoop en leningen.⁹⁴⁹ Hierdoor bouwde men de daaropvolgende jaren een enorme schuldenlast op en werden de Antwerpse burgers ongemeen hard getroffen. Daarenboven brachten een onverantwoord financieel beleid en corruptie de stad op de rand van een faillissement. Uiteindelijk riep de magistraat de hulp in van de centrale macht om de financiële problemen op te lossen. Toen Maria van Hongarije lucht kreeg van het mogelijke corruptieschandaal gaf ze opdracht tot een grootschalig onderzoek naar het wanbeleid.⁹⁵⁰ De financiële inspanningen die het stadsbestuur zich getrooste, zijn kenmerkend voor het belang dat de magistraat hechtte aan het slagen van de onderneming. Naast de nood aan een geschikte verdediging was de zaak immers een belangrijke prestigekwestie. De nieuwe omwalling diende de grootsheid en welvaart van de stad letterlijk uit te stralen.

De Sint-Joriskerk en Kronenburgtoren

Vooraleer verder in te gaan op het financiële wanbeheer van het bestuur, de implicaties hiervan op de Antwerpse bevolking en Bruegels keuze voor de architecturale setting in de *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort*, worden eerst de overige architecturale elementen in Bruegels stadsgezicht kort geded. Het gebouw links van de Keizerspoort is de Sint-Joriskerk. De Sint-Joriskapel werd opgericht voor 1116,⁹⁵¹ en was gelegen net buiten de Antwerpse stadswallen. Op het einde van de dertiende eeuw had zich hier een bloeiende nederzetting gevormd en de kapel werd in 1304 omgevormd tot parochiekerk.⁹⁵² Op dat moment lag de nieuwe parochie nog buiten de toenmalige stadswallen. Een decennium later, tijdens de derde stadsuitbreiding, werd de kerk opgenomen binnen de nieuwe Antwerpse stadsmuren, aan de gelijknamige Sint-Jorispoort. Bij de bouw van de nieuwe stadsomwalling werd

⁹⁴⁸ P. Lavedan, *Historie de l'urbanisme*, 2 vols., Parijs 1941, vol. 2, p. 159.

⁹⁴⁹ Zo werden vanaf 1542 verschillende nieuwe belastingen geheven op basisbehoeften zoals het bakken van brood en het slachten van vee. Nog geen jaar later leken deze maatregelen ontoereikend om de fortificatiekas voldoende te spijzen en werden nieuwe accijnzen ingevoerd. De jaren erna volgden de belastingverhogingen en de invoer van nieuwe taksen elkaar in een ijtempo op. Voor een gedetailleerd overzicht inclusief literatuurverwijzing, zie: Soly 1970, p. 195-199.

⁹⁵⁰ Soly 1970; Soly 1978.

⁹⁵¹ F. De Nave, 'De vrijheid van Antwerpen vanaf de middeleeuwen tot de tijd van Rubens', in: L. Voet et al., *De stad Antwerpen vanaf de romeinse periode tot de zeventiende eeuw: topografische studie rond het plan van Virgilius Bononiensis*, s.l. 1978, p. 67-68.

⁹⁵² *Bouwen door de eeuwen heen*, deel 3na, p. 307.

de parochie in een part *intra muros* en een part *extra muros* (waaronder het Kiel) verdeeld. De klokkentoren van de kerk deed dienst als oefenpaal van de gilde van de Oude Voetboog die hun papegaai aan een van de galmgaten opstak om hem te schieten.⁹⁵³ Rond het midden van de zestiende eeuw werd het gebruik definitief afgeschaft omwille van de steeds terugkerende schade die het aan de toren berokkende.⁹⁵⁴ De oude kerk werd gesloopt in 1799 en de huidige neogotische kerk bevindt zich op dezelfde plaats.⁹⁵⁵ Links van de Sint-Joriskerk aan de horizon zien we de Kronenburgtoren. Deze hoge toren met veelhoekige bekroning werd opgericht tijdens de derde stadsuitbreiding (1295-1314). Door zijn typerend uitzicht was de Kronenburgtoren van op grote afstand herkenbaar en bezat deze een belangrijke signaalfunctie voor de oriëntatie van de stadsbezoekers. Bij de aanbouw van de Antwerpse citadel eind oktober 1567 werd het zuidelijke deel van de oude vesting ontmanteld waardoor ook de Kronenburgpoort moest wijken. Een vergelijking met contemporaine iconografische bronnen leert ons dat Bruegel de architecturale elementen op een vrij nauwkeurige wijze weergaf. Een gezamenlijk kenmerk van de geïndividualiseerde bouwwerken is dat het alle *landmarks* of markeringen waren in het toenmalige stedelijke landschap. Het waren voor de tijdgenoot dus duidelijk herkenbare elementen van het Antwerpse stadsbeeld.

Situering van Bruegels prent in de beeldtraditie

Bruegels prent behoort tot het genre van de winterlandschappen waarvan de oorsprong teruggaat tot de boekverluchting. Ze maken deel uit van de kalendervoorstellingen waarbij de bezigheden van de maanden december, januari en februari traditiegetrouw in een winterdecor werden uitgebeeld. De voorstellingen van de gebroeders Limburg in de *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1411-1416) vormen een essentiële schakel in de ontwikkeling van het winterlandschap.⁹⁵⁶ Een van de belangrijkste kunstenaars die deze traditie voortzette in de boekverluchting is

⁹⁵³ Prims 1924, p. 114. Sint-Joris is een van de vaste patroonheiligen van de schuttersgilden. Zie: E. Van Autenboer, *De kaarten van de schuttersgilden van het Hertogdom Brabant (1300-1800)*, 2 vols., Tilburg 1993. Het schieten van de koningsvogel is een welgekend gebruik bij schuttersgilden, zie: E. Van Autenboer, 'Schuttersgilden in het oude hertogdom Brabant', *Spiegel Historiae* 14:3 (1979), p. 151-161, in het bijzonder p. 152-153.

⁹⁵⁴ Na de laatste torenschieting werd de beschadigde toren hersteld en zou de windhaan worden vervangen door een massief ruitersbeeld van de patroonheilige. Zestiende-eeuwse afbeeldingen bevestigen echter dat deze bekroning nooit werd gerealiseerd gezien het kruis met daarop de windhaan de spits nog steeds sieren.

⁹⁵⁵ *Bouwen door de eeuwen heen*, deel 3na, p. 307.

⁹⁵⁶ M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: the Limbourgs and their Contemporaries*, Londen 1974, p. 188 en verder.

Simon Bening.⁹⁵⁷ Buiten het domein van de boekschilderkunst bleven winterlandschappen tot in de zestiende eeuw een uitzondering. Een zeldzaam voorbeeld is *De Geboorte* van de Meester van de Mariataferelen van München, gedateerd ca. 1450-1460.⁹⁵⁸ Tijdens de zestiende eeuw krijgt het winterlandschap ook vorm in grotere afbeeldingen; eerst en vooral in reeksen van de vier seizoenen. Vanaf de tweede helft van de eeuw kenden deze landschappen zowel in de schilderkunst als in de prentkunst een grote bloei. Bekend zijn de tekeningen van Bruegel en Hans Bol die als ontwerp dienden voor de prentenreeks van de seizoenen.⁹⁵⁹ Bruegel verzorgde het ontwerp voor *De lente* en *De zomer*, terwijl Bol voorzag in de composities van *De herfst* en *De winter*.⁹⁶⁰ Daarnaast zien we de opkomst van zelfstandige winterlandschappen en Bruegel vervulde een belangrijke rol in dit 'verzelfstandigingsproces'. Tijdens de zeventiende eeuw kenden dergelijke voorstellingen een grote bloei als genretaferelen in de Noordelijke Nederlanden. Enkele kunstenaars maakten dit genre zelf tot een eigen specialisme.⁹⁶¹ Bruegel was een van de eersten die het winterlandschap als onderdeel van de seizoenen op groot formaat weergaf.⁹⁶² Daarnaast integreerde hij traditionele iconografische thema's zoals de aanbidding der koningen in een wintersetting (1563, fig. 23).⁹⁶³

De Schaatsers voor de Sint-Jorispoort is het eerste werk waarin Bruegel een thema in een winterse setting plaatst. Het is echter pas in de tweede helft van de jaren 1560 dat zijn fascinatie voor wintertaferelen tot een hoogtepunt komt; tussen 1565 en 1567 komen achtereenvolgens *Jagers in de sneeuw* (1565, fig. 123), *Winterlandschap met vogelknip* (1565, fig. 124), *De volkstelling* (1566, fig. 20) en *De kindermoord* (ca. 1566, fig. 125) tot stand.⁹⁶⁴ In deze periode kende Europa sinds eeuwen enkele van de strengste winters en ze maakten deel uit van een tijdperk dat door klimatologen

⁹⁵⁷ Voor een uitgebreider overzicht van deze traditie, zie: *Winters van weleer. Sneeuw en ijs in het Mauritshuis* (Tent. cat. Mauritshuis, Den Haag 2001-2002), Zwolle 2001, p. 36-72. Voor Simon Bening in het algemeen, zie: T. Kren, *Simon Bening Flemish Calendar*, Luzern 1988.

⁹⁵⁸ Meester van de Mariataferelen van München of Meester van de Kruisiging van de Kathedraal van München, *De Geboorte*, paneel, ca. 1450-60, Zürich, Kunshaus, inv. nr. 2312. Het paneel was recent nog te zien in het Groeningemuseum tijdens de tentoonstelling *Van Eyck tot Dürer*. Zie: T.-H. Borchert et al., *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse Primitieven & Centraal-Europa 1430-1530* (Tent. cat. Groeningemuseum, Brugge 2010-2011), Tiel 2010, p. 370-371, cat. nr. 189.

⁹⁵⁹ *Hollstein*, vol. 9, cat. nrs. 65-66; Orenstein 2006, cat. nrs. 29-30.

⁹⁶⁰ Wenen, Graphische Sammlung Albertina, inv. nr. 23.750; Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, inv. nr. 21758. Zie: Sellink 2007, cat. nrs. 147, 148.

⁹⁶¹ W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Londen 1968, p. 82-100; E. De Jongh, G. Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*, Gent 1997, p. 49, p. 53 noot 1.

⁹⁶² Wenen, Kunsthistorisch Museum, inv. nr. 1838, zie: Tent. cat. Den Haag 2001, p. 39.

⁹⁶³ *De Aanbidding der Wijzen*, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart 'am Römerholz'.

⁹⁶⁴ *Winterlandschap met vogelknip*, Brussel, KMSKB, inv. nr. 8724, *De volkstelling*, Brussel, KMSKB, inv. nr. 3637, *De kindermoord*, Londen, Hampton Court Palace, inv. nr. LC9 HC 1290.

als ‘de kleine ijstijd’ wordt omschreven.⁹⁶⁵ Kort na 1550 beleefden de Europeanen zelfs de koudste decennia sinds de laatste grote ijstijd; ongeveer 10000 jaar geleden.⁹⁶⁶ De kleine ijstijd was een periode van extremen waarin naast strenge winters ook erg zachte winters voorkwamen, ernstige droogteperioden werden afgewisseld door bijzonder natte jaren.⁹⁶⁷ Bruegels interesse voor het winterlandschap valt dus samen met een periode van extreem koude winters.⁹⁶⁸ Daarvan was de winter van 1564-1565 veruit de strengste; de Schelde vroom toe en het ijs was meer dan een halve meter dik. Daardoor konden mensen, paarden en voertuigen zich vrij bewegen over het ijs.⁹⁶⁹ In de *Nieuwe Chronycke van Brabant* lezen we het volgende:

“In dit iaer van LXIII hevet x weken lanck seer sterc ghevroosen / so datmen Tantwerpen over die Schelde ghinck te voet en te peerde vande tweede Kerstdach tot op de dry Coninghen dach / en om der grooter nieuwicheyt / so heeft men daer Craeme en Tenten op ghestelt / en spijsse en dranc / en ander coopmanschap op vercocht ghelijcmehier achter figuerlijc siet.”⁹⁷⁰

De tekst is geïllustreerd door een houtsnede van Bernard van de Putte (1565, fig. 126) en verscheidene auteurs suggereerden reeds dat deze tijd van extreme koude verantwoordelijk is voor de populariteit van schaatsscènes in diezelfde periode.⁹⁷¹ Volgens Gibson geldt dit vooral voor de prentkunst; naast de vermelde houtsnede van Bernard van de Putte kennen we ook Pieter van der Borchts gravure van het schaatsfeest te Mechelen (1559, fig. 127) en de prent van Pieter van der Heyden naar het ontwerp van Hans Bol (1570).⁹⁷² Daarnaast werd het thema later ook populair in de schilderkunst; kunstenaars als Marten en Lucas van Valckenborch, Jacob en Abel Grimmer en Hans Bol schilderden talrijke wintertaferelen die vaak

⁹⁶⁵ J. Buisman, *Duizend jaar weer, wind en water in de Lage Landen*, ed. A.F.V. Van Engelen, 5 vols., Franeker 1995-2006, vol. 3: 1450-1575; Tent. cat. Den Haag 2001, p. 12-15; *Die “Kleine Eiszeit” – Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert* (Tent. cat. Berlijn, Gemäldegalerie / Hamburg, Altonaer Museum in Hamburg, Norddeutsches Landesmuseum, 2001-2002), s.l. 2002; E. Wiemann (ed.), *Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. Und 17. Jahrhunderts* (Tent. cat. Staatsgalerie Stuttgart 2005-2006), Keulen 2005, p. 65.

⁹⁶⁶ J. Buisman, *Bar en boos. Zeven eeuwen winterweer in de Lage Landen*, Baarn 1984, p. 303.

⁹⁶⁷ Buisman 1984, p. 443; Tent. cat. Den Haag 2001, p. 12.

⁹⁶⁸ Gibson 1989, p. 71 en verder.

⁹⁶⁹ Voor een overzicht van de weercondities in Antwerpen in deze jaren zie Van der Wee 1963, vol. 1, p. 559. De strenge winter van 1564-1565 wordt ook beschreven door Mertens en Torfs 1845-1853, vol. 4, p. 296-297.

⁹⁷⁰ *Chronycke van Antwerpen sedert het jaer 1500 tot 1575; gevolgd door eene beschryving van de historie en het landt van Brabant, sedert het jaer 51 vóór J.-C., tot 1565 na J.-C., volgens een onuitgegeven handschrift van de XVIe eeuw*, ed. Van Dieren, Antwerpen 1843, p. 443.

⁹⁷¹ Gibson 1989, p. 71; Tent. Cat. Den Haag 2001, p. 13.

⁹⁷² Pieter van der Borcht, *Schaatsfeest te Mechelen*, 1559, gravure; Pieter van der Heyden naar Hans Bol, *Winter*, 1570, gravure.

beïnvloed zijn door Bruegels landschappen.⁹⁷³ *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* is de eerste weergave van schaatsers in een nadrukkelijk stedelijk decor en de populariteit van de compositie blijkt uit de talrijke navolging. Zo kopieerde Abel Grimmer het werk in een klein olieverfschilderij dat zich in het Museum voor Oude Kunst (KMSKB) te Brussel bevindt (fig. 128).⁹⁷⁴ Een anonieme kopie, soms toegeschreven aan Marten van Cleve, zit in een particuliere private verzameling.⁹⁷⁵ Het is waarschijnlijk dat Bruegels compositie deze kunstenaars inspireerde om gelijkaardige taferelen uit te beelden, al dan niet in nabijheid van een (herkenbare) stad.⁹⁷⁶ We kennen verscheidene voorstellingen van ijsvermaak met in de achtergrond een gezicht op Antwerpen maar allen postdateren ze Bruegels ontwerp.⁹⁷⁷ Het innovatieve karakter van Bruegels prototype wordt vooral bepaald door de situering van de schaatsscène in een topografisch nauwkeurig voorgesteld landschap.⁹⁷⁸

De populariteit van het ijschaatsen wordt ook bevestigd door geschreven bronnen. Daarbij wijst men vaak op de gevaren van het schaatsen. Een van de bekendste voorbeelden is het verhaal van de heilige Lidwina van Schiedam (1380-1473) die als vijftienjarige ten val kwam op het ijs. Ze brak een rib en raakte verlamd waardoor ze de rest van haar leven bedlegerig doorbracht. Het verhaal wordt in de biografie van de heilige geïllustreerd met een houtsnede waarop Lidwina's val is uitgebeeld.⁹⁷⁹ Verscheidene zestiende-eeuwse spreekwoorden getuigen van de associatie van

⁹⁷³ H.G. Franz, 'Hans Bol als Landschaftszeichner', *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz* 1 (1965), p. 20-67; Franz 1969; R. Genaille, 'De Bruegel à Van Coninxloo. Remarques sur le paysage maniériste à la fin du XVIème siècle', *JKMSKA* (1983), p. 129-167; Wied 1990; R. de Bertier de Sauvignie, *Jacob et Abel Grimmer: catalogue raisonné*, Brussel 1991.

⁹⁷⁴ Brussel, KMSKB, inv. nr. 4538.

⁹⁷⁵ Deze wordt door Monballieu toegeschreven aan Marten van Cleve, zie: Monballieu 1981, p. 28-29, fig. 4.

⁹⁷⁶ Over de invloed van Bruegel op het landschap van de gebroeders Valckenborch, Jacob en Abel Grimmer en Hans Bol, zie: Franz 1969, vol 1, p. 182-312; Gibson 1989, p. 76-81; Wied 1990, p. 14.

⁹⁷⁷ Verscheidene ijsscènes worden geflankeerd door stadsgezichten zoals Mechelen, Brussel en Amsterdam: Pieter van der Borcht, *Het grote schaatsfeest te Mechelen*, ets, 1559. Zie: H. Mielke, U. Mielke, *Peeter van der Borcht (The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700)*, Ouderkerk aan den IJssel, 2004, cat. nr. 188; Remigio Cantagallina, *Ijspret aan de Oeverpoort te Brussel*, tekening, ca. 1610, KMSKB, Brussel, inv. nr. 2994/41; Hans Bol, *Ijsvermaak bij Amsterdam*, gouache op perkament, 1589, Residenz München, Miniaturen-kabinet. Van der Borchts ets ontstond mogelijk als onmiddellijk antwoord op Bruegels prent. Zie: Sellink, Martens 2012, p. 179.

⁹⁷⁸ Ik ken geen enkel ander voorbeeld (met uitzondering van de kopieën naar Bruegels compositie) waarbij schaatsenrijders in een dichte nabijheid van een topografisch nauwkeurig weergegeven stad zijn voorgesteld. Zowel bij Van der Borcht als Bol zijn het vergezichten waarbij het silhouet van de stad de achtergrond vult. In Bruegels ontwerp zijn de figuranten als het ware 'ingekapseld' door het stedelijke weefsel.

⁹⁷⁹ Dit is een van de oudste uitbeeldingen van het schaatsen. Zie: S.C.A. Tan, *Schaatsen*, Bussum 1967, p. 29; E. Van Straaten, *Koud tot op het bot. De verbeelding van de winter in de zestiende en zeventiende eeuw in de Nederlanden*, 's Gravenhage 1977, p. 43.

schaatsen en ijs met het gevaar en de onzekerheid van het leven.⁹⁸⁰ Bijvoorbeeld 'zich op glad ijs begeven' duidde in de zestiende eeuw op dezelfde betekenis die het spreekwoord vandaag nog steeds heeft, namelijk risico's nemen. 'Cract ijs' of 'quaet ijs' doelde op gebarsten ijs of slecht ijs. 'Ic sta op crakende ijs' werd gezegd wanneer de zaken fout liepen. 'Iemand opt ijs leyen', 'opt den ijs brenghen' stond voor iemand in een gevaarlijke positie plaatsen. 'Op schaatsen gaan' betekende verdwalen. Zowel moraliserende teksten als spreekwoorden getuigen van de vaak negatieve bijklank van het schaatsen en ijs. Naast de spreekwoordverzamelingen vinden we deze vergelijkingen ook terug in de emblemata. De dun- en gladheid van het ijs inspireerden tot reflecties over de onzekerheid van het menselijke bestaan.⁹⁸¹ Zo komt het begrip de 'slibberachtigheyt van 's menschen leven' voor op de zeventiende-eeuwse uitgave van de prent naar Bruegels ontwerp waardoor deze van een moraliserende inslag werd voorzien.

De prent van ca. 1558 en de latere staten

De prent naar Bruegels ontwerp is een burijngravure gestoken door Frans Huys (fig. 121).⁹⁸² De horizontale arceringen van de ijsvlakte benadrukken de gladheid van het schaatsoppervlak.⁹⁸³ Het is eigenaardig dat de prent noch Bruegels naam, noch datum vermeldt, zeker omdat de naam van de graveur en de uitgever wel zijn aangegeven. Onderaan links lezen we: *.H. cock excudeb.* en in de rechterhoek zien we de initialen van Frans Huys: *.F.H.* In de tweede staat zijn Cock en Huys' initialen geschraapt en lezen we links beneden: *P. Bruegel delineavit et / pinxit ad viuuum 1553.* Op het dak van de Sint-Jorispoort de inscriptie: *PORTA S. GEORGII ANTVERPIAE 1553.* In de benedenrand twee drieregelige strofen: "*Soo rijdtmen op het ys t'Antwerpen voor de stadt. / D'een herwaerts, d'ander gins, begaept van alle sijen, / D'een stronckelt, genen valt, dien houdt hem recht en prat. / Ay leert hier aen dit beeldt, hoe wy ter werelt ryen, / En slibb'ren onsen wegh, d'een mal en d' ander wys, / Op dees vergancklyckheyt veel brooser als het ys*". Rechts van deze tekst: *Ioan Galle / excudit* alsook de letter *K.* In de lucht drie opschriften: "*LVBRICITAS VITAE HVMANAE. LA LVBRICITÉ DE LA VIE HVMAINE. DE SLIBBERACHTIGHEYT VAN 'S MENSCHEN LEVEN*".⁹⁸⁴ Deze zeventiende-eeuwse staat (1640-1650, fig. 122) werd uitgegeven door Joannes Galle (1600-1676), zoon van Theodoor Galle en

⁹⁸⁰ D. Bax, *Hieronymus Bosch : His Picture-Writing Deciphered*, Rotterdam 1979, p. 18; L. Bauer, G. Bauer, 'The Winter Landscape with Skaters and Bird Trap by Pieter Bruegel the Elder', *AB* 66 (1984), p. 145-150, in het bijzonder p. 150.

⁹⁸¹ Bauer, Bauer 1984, p. 150.

⁹⁸² Orenstein 2006, cat. nr. 41.

⁹⁸³ Orenstein 2001, p. 174-176.

⁹⁸⁴ Orenstein 2006, cat. nr. 41.I.

kleinzoon van Philips Galle, de bekende graveur en uitgever die onder andere Bruegels *Dood van Maria* graveerde in opdracht van Ortelius. De interpretatie van de inscripties zorgde voor heel wat discussie. Een vraag die daarbij centraal staat, is waarom Joannes Galle de prent voorzag van moraliserende teksten en tot twee maal toe de datum '1553' liet graveren op de prent. Deze datum zien we een eerste maal op het fries van de Sint-Jorispoort en een tweede maal in de inscriptie links beneden. De combinatie van de datum en *ad vivum* lijkt op het waarheidsgetrouwe karakter van het tafereel te duiden; alsof Bruegel het ontwerp *naar het leven* vervaardigde in het jaar 1553. Dit is echter onmogelijk omdat Bruegel zich in dat jaar met zekerheid in Italië bevond.⁹⁸⁵ Een tweede vermelding van de datum in combinatie met de door Galle toegevoegde Latijnse inscriptie doet vermoeden dat deze verwijzingen niet zonder reden werden aangebracht. Refereerde Galle naar gebeurtenissen die dat jaar plaatsvonden en die door Bruegel op een waarheidsgetrouwe wijze werden weergegeven? Was Joannes op de hoogte van de initiële ontstaansgronden en betekenis van de prent? Baseerde Galle zich mogelijk op een ander document dan de tekening, misschien een stuk dat hij bezat en meer informatie verschafte over de initiële functie van de prent? Het is alleszins mogelijk dat hij toegang had tot dergelijke informatie.⁹⁸⁶ Op zijn minst eigenaardig is ook het feit dat Galle Bruegels naam niet op dezelfde wijze weergeeft als op de ontwerptekening ('Bruegel' in plaats van 'Brueghel'). Dit wijst erop dat hij op de hoogte was van de spellingsverandering van Bruegels naam tijdens de laatste jaren van zijn leven.⁹⁸⁷ Dit levert volgens Lebeer het bewijs dat de vermelding niet was gebaseerd op de tekening die als model diende (kende Galle deze tekening?) maar op een document of op gegevens die van vader op zoon waren overgeleverd. De letter 'K' op de prent duidt de plaats aan die de prent in een album zou ingenomen hebben. In zulke albums brachten de prentenuitgevers in de zeventiende eeuw de prenten die hun fonds vormden bijeen. Terwijl ze dit deden en ook om aan de prenten die te koop werden aangeboden een nu eens moraliserend, geestelijk, historisch, folkloristisch, of documentair belang te

⁹⁸⁵ Voor Bruegels italiëreis, zie hoofdstuk 4.

⁹⁸⁶ Joannes' grootvader Philips stond in nauw contact met Bruegels uitgever Hieronymus Cock die zijn prenten vanaf 1557 uitgaf. Na Cocks dood in 1570 verhuisde hij naar Antwerpen waar hij een succesvolle uitgeverij naar het voorbeeld van Cock en Plantin runde. Zie: M. Sellink, M. Leesberg, *Philips Galle (The New Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts)*, 4 vols., Rotterdam 2001. Naast Cock hadden Galle en Bruegel nog verscheidene gemeenschappelijke contacten, waaronder Abraham Ortelius. Voor de relatie tussen Bruegel en Ortelius, zie: hoofdstuk 1, p. 12 en hoofdstuk 2, p. 44-49.

⁹⁸⁷ Vanaf 1559 gebruikte Pieter Bruegel de Oude consequent de spelling 'BRVEGEL' i.p.v. 'BRUEGHEL' bij het ondertekenen van zijn werk. De precieze reden voor deze verandering is niet gekend. Voor de verschillende schrijf- en spellingswijzen van zijn handtekening, zie: Currie, Allart 2012, vol. 1, p. 74-79.

verlenen, zorgden zij er vaak voor dat bepaalde teksten op de prenten werden gegraveerd.⁹⁸⁸

De inscripties verschaffen ons alleszins belangrijke informatie over de receptiegeschiedenis van de prent en zijn verder een mogelijke aanwijzing voor de oorspronkelijke intenties van de ontwerper. Samen met het specifieke karakter van Bruegels stadsgezicht lijken Galle's moraliserende opschriften in combinatie met de prominent aanwezige datum '1553', de Latijnse inscriptie en de vermelding dat Bruegel het ontwerp naar het leven vervaardigde, er op te wijzen dat er meer aan de hand is.

Schaatsers voor de Sint-Jorispoort en het stedelijke landschap

De *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* is het vroegst gekende Oudnederlands voorbeeld waarbij een stedelijk landschap het onmiddellijke decor voor een schaatsscène vormt. Ook de aard van het stadsgezicht is significant: de figuranten zijn als het ware ingekapseld door het stedelijke weefsel. Ik ken geen vroeger voorbeeld waarbij schaatsers en stedelijk landschap op dergelijke wijze gecombineerd zijn. Naast een compositorische functie vervult de architectuur ook een essentiële rol in de betekenisgeving. De topografische nauwkeurigheid en de gedetailleerde individualisering van de bouwwerken zijn significant. Daarbij is deze werkwijze een mogelijke indicatie voor de dieper liggende betekenis van de architecturale setting. Indien Bruegel enkel koos voor een realistisch ogend stadsgezicht om de herkenning van de scène bij het stedelijke publiek te bevorderen, had hij evengoed kunnen opteren voor een realistisch ogend fictief landschap zoals in andere van zijn werken wel het geval is. Het feit dat Bruegel niet voor een generaliserend beeld van de stad koos maar voor deze specifieke lokaliteit is betekenisvol. Waarom deze plaats en dit precieze gezichtspunt? Werd er *überhaupt* geschaatst aan de toenmalige Keizerspoort? Zoals vermeld is Bruegels schaatsscène de eerste die geitueerd is aan de Antwerpse stadsomwalling. Bij de weinige oudere schaatsscènes (bijvoorbeeld de prent van Bernard van der Putte) waarin het Antwerpse stedelijke weefsel figureert, is dit in de vorm van een vergezicht vanuit westelijk oogpunt. De voorkeur voor dit gezichtspunt is logisch doordat aan die zijde van de stad het meeste plaats was om te schaatsen wanneer de weersomstandigheden het toelieten. Ook in literaire bronnen vonden we geen informatie over schaatstaferelen voor de Sint-Jorispoort. De specifieke locatie in het Antwerpse stedelijke weefsel werd ook onderzocht aan de hand van iconografische

⁹⁸⁸ Sellink 2007, p. 130.

vergelijkingsmateriaal. Daarbij werd de relevantie van deze plaats als schaatsoord onderzocht in relatie tot het gehele zestiende-eeuwse Antwerpse stedelijke weefsel. Op het plan van Virgilius Bononiensis blijkt duidelijk dat de plaats die Bruegels voorkeur genoot niet de meest voor de hand liggende plaats was om te schaatsen (fig. 129). Zoals aangeduid (het betreft het gebied binnen het met rood omlijnde gebied) is het een relatief klein oppervlak. Achter de schaatsers aan de rechterzijde van de brug bevindt zich de Herentalse Vaart. Deze lag ten noorden van de Sint-Jorispoort en dwarste de vestinggracht. Via een aftakking van de Schijn zorgde deze voor toevoer van drinkwater binnen de stadsmuren.⁹⁸⁹ De vaart liep ter hoogte van de stadsvest de stad binnen bij de Blauwe toren en werd via keermuren afgescheiden van de vestinggracht. De waterloop is duidelijk zichtbaar op verschillende contemporaine stadsgezichten (zie bijvoorbeeld fig. 130).⁹⁹⁰ Het eerste gezichtsplan in Bruegels voorstelling is dus letterlijk begrensd (de vaart aan rechterzijde en de brug aan linkerzijde)⁹⁹¹ en beslaat een relatief klein oppervlak. In vergelijking met de andere oppervlakten gelegen tussen de verschillende poorten van de stadsomwalling en de open vlakte in het westen, is de plaats waar Bruegel de schaatsers uitbeeldt zelfs betrekkelijk klein. Bruegels keuze voor deze lokaliteit is dus op zijn minst merkwaardig. Men kan opwerpen dat de keuze voor deze plaats gebeurde op basis van esthetische criteria; zoals gezegd vervullen de stedelijke elementen een belangrijke structurerende rol in de compositie. Deze functionele duiding volstaat volgens mij niet om Bruegels keuze te verklaren. Vanuit esthetisch oogpunt had de kunstenaar evengoed een andere plaats voor de stadsomwalling kunnen uitbeelden waarbij brug en poort aanwezig zijn, zoals de meer oostelijk gelegen Kipdorppoort of Rode Poort. Een bijkomend argument voor het intentionele karakter van het architecturale decor is dat het stadsgezicht in spiegelbeeld is weergegeven. Men kan suggereren dat Bruegel een fout maakte bij de opstelling van het ontwerp en dat de uiteindelijke weergave van de prent daarom in spiegelbeeld verscheen. Dit is echter onwaarschijnlijk omdat Bruegel op dat moment reeds enkele jaren voor Cock werkte en hij dus al talrijke prentontwerpen had gemaakt. De verdraaiing gebeurde dus vermoedelijk bewust. Dergelijke omkeringen figureren vaak in voorstellingen van een omgekeerde of verkeerde wereld, een wereld waarin alles fout liep en het fenomeen is wel gekend in kunst en literatuur.⁹⁹² Een gelijkaardige voorstelling zien we in een prent van Pieter van der Borcht,

⁹⁸⁹ De Schijn is een zijrivier in het stroomgebied van de Schelde. Ze bestaat uit de Kleine Schijn en de Grote Schijn die samenkomen in de Schelde.

⁹⁹⁰ Op Bononiensis' plan is de vaart duidelijk weergegeven maar de Blauwe Toren niet.

⁹⁹¹ De begrenzing aan linkerzijde is relatief omdat de schaatsers steeds onder de brug door konden om op het tweede plan te geraken. Anderzijds is het een duidelijke structurele begrenzing in de ruimtelijke indeling.

⁹⁹² P. Wescher, 'Die "Verkehrte Welt" im Bild. Ihre Geschichte und Bedeutung', in: *Gesammelte Aufsätze zur Kunst*, ed. F. Otten, Keulen 1979, p. 3-33.

Schaatsscène met apen (fig. 131).⁹⁹³ Het is een tafereel van als mensen verkleedde apen die schaatsen op het ijs. In de achtergrond is het silhouet van Antwerpen weergegeven vanaf het westen. Het is geen topografische voorstelling maar enkele typische *landmarks* zijn duidelijk herkenbaar zoals de Onze-Lieve-Vrouwekerk en de toren van de Sint-Jacobskerk. Het is eigenaardig dat deze gebouwen niet juist gepositioneerd zijn en enkele ervan, zoals de Onze-Lieve-Vrouwekerk lijkt zelfs expliciet omgekeerd weergegeven. Kunnen we deze omkering ook zien in het licht van de thematiek van het schaatsen en het omgekeerde en absurde aspect zoals voorgesteld door de apenwereld?⁹⁹⁴ Een verdere indicatie voor een allegorische lezing is de combinatie van de specifieke locatie met de geladen symboliek van het schaatsenrijden.

Wanneer we Bruegels prent met die van Van der Borchts *Ijsschaatsers voor Mechelen* (fig. 127) vergelijken, valt op dat in die laatste het duidelijk om een georkestreerd en feestelijk samenzijn gaat. De figuren zijn elegant geklede burgers en de sfeer is uitgelaten. In de *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* is er amper uitbundigheid te bespeuren. Toch is de grappige noot, zoals steeds bij Bruegel, niet ver te zoeken.⁹⁹⁵ Bruegels scène alludeert duidelijk op de onzekerheid, broosheid en vergankelijkheid van het menselijke bestaan. Of is er meer aan de hand? Galle's inscripties verwijzen expliciet naar een bepaald moment (1553) dat Bruegel zagezegd zelf zag of weergaf. Daarnaast wordt de allegorische betekenis van het schaatsen benadrukt en wordt een belangrijke rol toegedicht aan de Keizerspoort aan de hand van de vermelding van de datum en de Latijnse inscripties. Mijns inziens opteerde Bruegel voor deze locatie omwille van de symbolische draagwijdte van de plaats.

De poort en omwalling riepen bij de Antwerpse burgers ongetwijfeld associaties op met de keizerlijke macht; de Keizerspoort symboliseerde de permanente aanwezigheid en de heerschappij van het centrale bestuur. Verder herinnerden de omwalling en poort ook aan de financiële moeilijke jaren van de oprichting. De symbolische geladenheid van de Keizerspoort (referentie naar het gezag) in

⁹⁹³ Ets door Pieter van der Borcht (I), uitgegeven door Philips Galle te Antwerpen, ca. 1590. Zie: Delen 1930, cat. nr. 114; H. Mielke, Mielke 2004 - 2006, vol. 1, p. 201, 218.

⁹⁹⁴ Het feit dat het een stadsgezicht er schetsmatig is opgevat, bemoeilijkt deze kwestie. Anderzijds integreerde Van der Borcht in andere gevallen zoals bij de ets *Ijsschaatsers voor Mechelen* wel een opvallend realistisch stadsgezicht. Volgens Monballieu is het 'omgekeerde' stadsgezicht wel degelijk een aanvullend argument (buiten de voor de hand liggende voorstelling van de verkeerde wereld waarin apen zich gedragen als mensen) ter verduidelijking van de oorspronkelijke intentie van Van der Borchts prent. Zie: Monballieu 1981, p. 26.

⁹⁹⁵ Carroll ziet in het decor van de *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* een weerspiegeling van somberheid en dan vooral in het statische luchtruim en de strakke, monumentale architectuur. Volgens mij klopt dit niet en kan deze rigiditeit ook verklaard worden door de aangewende techniek van het graveren. Zie: Carroll 2007, p. 64.

combinatie met het schaatsenrijden (symbool voor de slibberigheid en de onzekerheid van het menselijke bestaan) en de omgekeerde wereld (verzinnebeelding van al wat fout kan gaan of slecht is in de wereld en bijgevolg een exemplaar voor hoe het niet moet) kan de Antwerpse burgers, het initiële doelpubliek voor Bruegels prent, moeilijk ontgaan zijn. De moraliserende boodschap was duidelijk een soort aan waarschuwing voor dergelijke wantoestanden. Carroll ziet een allegorische voorstelling tussen de monumentaliteit van de architectuur en de schaatsers op het ijs die onderworpen zijn aan de slibberigheid of onzekerheid van het bestaan. Daarbij is de allegorische boodschap die wordt uitgedragen van dezelfde aard en opgevat als een aantijging tegen de overheersing van het centrale bestuur.⁹⁹⁶ Het is duidelijk dat we Bruegels prent op verschillende wijzen en betekenisniveaus kunnen interpreteren. Een rode draad in deze interpretaties is de negatieve connotatie met de centrale macht en het stadsbestuur en de tweevoudig aangebrachte inscriptie '1553' die mogelijk een extra dimensie verschaft. Monballieu suggereerde reeds in 1984 dat de prent verwijst naar het corruptieschandaal naar aanleiding van de oprichting van de nieuwe stadsmuren. In 1553 ontstond er namelijk beroering tijdens het onderzoek naar de corruptie bij de bouw van de stadsversterkingen.⁹⁹⁷ Er volgde een groot proces waarbij ongeveer tweehonderd getuigen betrokken waren. De spilfiguur in dit schandaal was burgemeester Michiel van der Heyden en ook Cornelis Wellens de Cock, de broer van Bruegels Hiëronymus Cock, was betrokken bij het schandaal. Hij werd op 4 juni 1553 als getuige verhoord.⁹⁹⁸ Cornelis Wellens was gedurende de jaren 1545 en 1548 verantwoordelijk voor de graafwerken tussen de Sint-Jorispoort en de Kronenburgpoort. Dit impliceert dat hij net voor dat deel van de stad dat Bruegel afbeeldde, aansprakelijk was. Na het onderzoek bleef Cornelis blijkbaar het vertrouwen van de overheid genieten. Mogelijk was hij ook niet op de hoogte van de praktijken van burgervader Van der Heyden. De algemene connotatie van het schaatsen als een bezigheid waarbij men zich op glad ijs begeeft of dus iets gewaagd onderneemt waarvan de uitkomst onduidelijk is, wordt zo in een ander daglicht geplaatst. Het is natuurlijk moeilijk te achterhalen of de specifieke rol van Wellens de Cock in het schandaal Bruegel of Hiëronymus Cock op het idee bracht om de schaatsscène net voor dit deel van de stad weer te geven. Hoewel louter speculatief is het volgens mij plausibel dat de prent zo op een schertsende en

⁹⁹⁶ Carroll interpreteert Bruegel keuze voor de Keizerspoort als een rechtstreekse aanklacht op het centrale gezag en meent dat de poort symbool staat voor de veranderende politieke situatie waarin de Antwerpse bevolking zich bevond. Door de buitenlandse overheersing en centralisatie van de macht verloor de stad steeds meer haar onafhankelijkheid. Zie Carroll 2007, p. 64-72.

⁹⁹⁷ Monballieu 1981, p. 20 en verder. Voor het volledige verhaal van de corruptie tijdens de bouw van de stadsversterkingen, zie: Soly 1970.

⁹⁹⁸ De weerslag van dit verhoor is overgenomen in: Monballieu 1981, p. 30, document I; Stadsarchief Antwerpen, T 1317, f° 98v°-99v°.

onmiddellijke wijze verwees naar Cocks broer en diens 'slippertje' op glad ijs. Jammer genoeg is de aanwezigheid van een dergelijke humoristische zinspelingen niet hard te maken. Een ironische allusie op het aandeel van zowel het centrale als het stedelijke bestuur in het schandaal en een algemene verwijzing naar de universele menselijke tekortkomingen lijken mij wel inherent aanwezig. Zo wordt op een ironische maar tegelijkertijd subtiele manier gewezen op de algemene menselijke zwakheden en de onzekerheden van het bestaan. Het is hoe dan ook duidelijk dat Bruegel door de keuze van deze specifieke setting op verschillende betekenisniveaus verwijst naar de contemporaine Antwerpse context. Het lijkt ook evident dat wanneer Bruegel een duidelijk herkenbare site combineert met een dergelijke symbolisch geladen bezigheid als ijsschaatsen, er meer aan de hand is dan een loutere voorstelling van vrijetijdsbesteding in het zestiende-eeuwse Antwerpen. Bruegels prent staat daarmee aan het begin van een lange traditie waarbij ijsschaatsen voor een specifieke stadspoort of de omwalling van een stad plaatsvond. Verschillende van deze latere, voornamelijk zeventiende-eeuwse voorbeelden bezitten een duidelijk allegorisch karakter wat de voorgestelde symbolische lezing kracht bijzet.⁹⁹⁹

⁹⁹⁹ Zie bijvoorbeeld het paneel van de hand van een Zuid-Nederlandse anonieme kunstenaar, *Ijscarneval op de vestinggrachten van Antwerpen*, eerste kwart van de 17^{de} eeuw, KMSKB, Brussel, inv. nr. 232.

5.3.2 De Sint-Maartenswijn

De Sint-Maartenswijn (fig. 24) is pas recent toegevoegd aan het gekende Bruegel-oeuvre.¹⁰⁰⁰ Het werk werd in 2007 in een Spaanse privé collectie ontdekt en vervolgens door Manfred Sellink aangewezen als het mogelijke origineel waarnaar de gekende kopieën vervaardigd werden. Twee jaar later onthulden materieel-technisch onderzoek en een grondige reiniging de buitengewone kwaliteit van het schilderwerk en de eigenhandige handtekening en inscripties.¹⁰⁰¹ Begin 2010 werd de vondst bekend gemaakt en het werk aangekocht door de Spaanse regering. Het kreeg een vaste plaats in het Prado waar het tegenwoordig een van de topstukken van de vaste collectie is. De ontdekking is uitzonderlijk omwille van het grote formaat van *De Sint-Maartenswijn* en het feit dat het een waterverfschilderij betreft. Hoewel er tussen de vijftiende en zeventiende eeuw duizenden waterverfdoeken of *tüchlein* in onze contreien werden vervaardigd, is het overgeleverde aandeel in verhouding tot de eigenlijke productie zeer klein.¹⁰⁰² Dit is vooral te wijten aan de kwetsbaarheid van het materiaal. Daarenboven is een aanzienlijk deel van de resterende doeken vaak verminkt of gedenatureerd door onvakkundige interventies zoals vernissen of het impregneren met olie. In Bruegels oeuvre kennen we naast *De Sint-Maartenswijn* slechts twee voorbeelden, namelijk *De misantroop* en *De parabel der blinden* (fig. 25), beide in het Museo Nazionale di Capodimonte te Napels.¹⁰⁰³ Mogelijk leerde Bruegel de techniek via zijn schoonmoeder, Mayken Verhulst. Zij was een telg van een voorname Mechelse kunstenaarsfamilie en Mechelen was tijdens de vijftiende

¹⁰⁰⁰ *De Sint-Maartenswijn*, 1566-67, tempera op doek, 148 x 270,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. P 8040.

¹⁰⁰¹ De restauratie werd uitgevoerd door Elisa Mora, restauratrice in het Museo Nacional del Prado. Voor het materieel-technisch rapport, zie: <http://www.museodelprado.es/en/research/estudios/el-vino-de-la-fiesta-de-san-martin-pieter-bruegel-el-viejo/tecnica-y-estado-de-conservacion/> en P.S. Maroto, M. Sellink, 'The Rediscovery of Pieter Bruegel the Elder's Wine of St Martin's Day', Acquired for the Museo Nacional del Prado', *BM* 153 (2011), p. 784-793; P.S. Maroto, M. Sellink, E. Mora, *Pieter Bruegel el Viejo: El vino de la fiesta de San Martín*, Madrid 2011.

¹⁰⁰² Het schilderen op doek met waterverf was een Zuidnederlandse specialisme. Voor de periode 1400-1530 zijn slechts een honderdtal Oudnederlandse *tüchlein* gekend terwijl men de productie ervan schat op duizenden. Zie: E. Van Autenboer, 'Nota's over de Mechelse waterverfschilders', *Mechelse Bijdragen* 11 (1949), p. 33-44; P. Vandenbroeck, 'Laatmiddeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden: repertorium der nog bewaarde werken', *JKMSKA* (1982), p. 29-59; D. Wolfthal, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge – New York 1989.

¹⁰⁰³ Beide werken zijn gesigneerd en 1568 gedateerd. Napels, Museo Nazionale di Capodimonte, inv. nrs. Q16, 84.490. Naast deze *tüchlein* wordt de *Aanbidding der Koningen* in het KMSKB te Brussel (inv. nr. 3929) door sommige auteurs ook aan Bruegel toegeschreven. Deze toeschrijving is echter twijfelachtig en voornamelijk gebaseerd op iconografische gronden. Signatuur en / of inscripties ontbreken. De problematische toeschrijving is meteen de reden waarom het doek hier niet wordt aanvaard als eigenhandig werk. Currie, Allart 2012, vol. 3, p. 846-847. Voor een overzicht van de toeschrijvingsproblematiek, zie: Marijnissen 1988, p. 376; Roberts-Jones 2002, p. 326-327.

en zestiende eeuw een belangrijk centrum voor de productie van waterverfdoeken.¹⁰⁰⁴

Bruegels *Sint-Maartenswijn* combineert de traditionele voorstelling van de heilige Maarten die zijn mantel in tweeën deelt met het Sint-Maartensfeest, de gelegenheid waarbij hij gevierd werd door het drinken van wijn. De feestdag (11 november) viel gebruikelijk samen met het proeven van de eerste wijn die de maand voordien geperst werd. Sint-Maarten is traditioneel afgebeeld: gezeten op een paard terwijl hij met het zwaard zijn mantel in tweeën snijdt om een deel aan een arme te geven. Martinus van Tours (vierde eeuw n.C.) was een Romeinse militair die zich bekeerde tot het christendom en het later tot bisschop van Tours schopte. De legende verhaalt dat Maarten zijn mantel deelde met een arme man toen hij in Amiens gestationeerd was. De dag erna kreeg hij een visioen waarin de man Jezus bleek te zijn waarop hij besloot het leger te verlaten. Als bisschop stichtte hij een klooster aan een van de stadspoorten van Tours: de abdij van Marmoutier.¹⁰⁰⁵ Sint-Maarten was erg populair in onze contreien tijdens de late middeleeuwen; hij werd opgevoerd in verhalen en spelen en ook in de iconografische traditie is hij een bekend personage.¹⁰⁰⁶ Centraal in de voorstelling zien we een gigantisch wijnavat op een stelling met daaromheen een krioelende massa. De menigte bestaat uit mensen van de lagere sociale klassen, voornamelijk plattelandsbewoners die elk een deel van de wijn trachten te bemachtigen. Daarnaast zijn ook enkele kreupelen en een blinde uitgebeeld die de marginale groepen van de maatschappij voorstellen. De weergave van randfiguren in de context van het Sint-Maartensfeest is te verklaren vanuit de traditionele associatie van de heilige met dergelijke groepen (voornamelijk kreupelen en bedelaars) waarbij hij de rol van weldoener vervult.¹⁰⁰⁷ Het tafereel is een echt bacchanaal en de wirwar van inhalige mensen staat in schril contrast met de gracieuze voorstelling van de heilige. De tegenstelling tussen de hebzucht van het gepeupel en de vrijgevigheid van Sint-Maarten is dan ook een van de centrale thema's. Het Sint-Maartensfeest

¹⁰⁰⁴ Voor de familie Verhulst – Bessemeers, zie: A. Monballieu, 'De kunstenaarsfamilie Verhulst – Bessemeers', *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen* 78 (1974), p. 105-121. Van Mander vermeldt Mechelen als centrum voor het vervaardigen van waterverfdoeken, zie: Van Mander 1604, fol. 259v.

¹⁰⁰⁵ De belangrijkste bron voor het leven van de heilige is de levensbeschrijving van historicus en tijdgenoot Sulpicius Severus, *Vita Sancti Martini* (ca. 396). Zie onder andere: S. Sévère, P. Monceaux, *Saint Martin. Récits de Sulpice Sévère mis en français*, Parijs 1926; *Vita Sancti Martini*, Parijs 1967-1969, 3 vols. Recentere literatuur over de heilige: S.A. Farmer, *Communities of Saint Martin: Legend and Ritual in Medieval Paris*, Ithaca (N. Y.) 1991; S. Quesnel, *Vie de Saint Martin*, Parijs 1996; H.E. Coomans et al., *Sint Maarten in kaart en beeld*, Bloemendaal 2000.

¹⁰⁰⁶ W. Lourdaux, *Moderne devotie en christelijk humanisme: de geschiedenis van Sint-Maarten van 1433 tot het einde der XVIe eeuw*, Leuven 1967; M.W. Walsh, 'Martin of Tours: A Patron Saint of Medieval Comedy', in: S. Sticca (ed.), *Saints: Studies in Hagiography (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 141)*, Binghamton (N. Y.) 1996, p. 283-315.

¹⁰⁰⁷ Voor een samenvatting van de contemporaine houding ten opzichte van randfiguren, zie de bespreking van het sociaal verkeer in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* hierboven, p. 192-193.

vertoont belangrijke parallellen met de contemporaine vastenavondviering.¹⁰⁰⁸ Rond het midden van de zestiende eeuw ondernamen de kerkelijke autoriteiten verscheidene pogingen om carnavaleske vieringen in te perken.¹⁰⁰⁹ Daarnaast vaardigde het centrale gezag verschillende maatregelen uit; zowel Karel V als Filips II trachtten de kermessen in omvang en aantal te beperken. Hoewel Karel V verscheidene regelingen trof, werden deze grotendeels genegeerd door de bevolking.¹⁰¹⁰ Filips II was een fervent tegenstander van de zogenaamde excessen waarmee deze publieke feesten gepaard gingen en hij vaardigde verschillende decreten uit waaronder een bevel dat elke parochie in de Nederlanden slechts één kermis per jaar mocht houden.¹⁰¹¹ Ook Erasmus hekelde deze uitpattingen waarbij gulzigheid welig zegevierde.¹⁰¹² In Bruegels *Sint-Maartenswijn* worden de losbandigheid en gulzigheid ten top gedreven. De centrale voorstelling naast de heilige is een satirische aanklacht tegen de bandeloosheid van het gepeupel. Daarnaast heeft het werk ook een humoristisch inslag door de groteske karakterisering van de figuren. Het geheel is ingebed in een ruraal landschap met links op de achtergrond een stadspoort, een deel van de omwalling met achterliggend het stedelijke weefsel *intra muros*. Bruegel situeert de voorstelling dus in het suburbane gebied, net buiten de stadsomwalling van een stad. Het stadsgezicht en de overige architectuur vervullen een belangrijk compositorisch opzet. Het wijnvat en de krioelende menigte errond staan letterlijk en figuurlijk in het middelpunt; de massa is piramidaal gestructureerd en de schuine zijden lopen aan weerszijden parallel met het landschap. De linkse diagonaal loopt evenwijdig met het stedelijke landschap terwijl het rurale landschap aan het midden van de linkerzijde van de driehoek grenst. Het dorp of gehucht bestaat uit een centrale hoeve, een kerk en enkele andere gebouwen.¹⁰¹³ Naast een structurele compositorische rol vervult de

¹⁰⁰⁸ Walsch 1996, p. 290-297.

¹⁰⁰⁹ De Jongh, Luijten 1997, p. 45.

¹⁰¹⁰ P.W.J. Van den Berg, *De viering van den zondag en feestdagen in Nederland vóór de Hervorming* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Rijksuniversiteit Utrecht, 1914), p. 31-33; R. Muchembled, *Popular Culture and Elite Culture in France 1400-1750*, Londen 1985, p. 133, 137, 161; Monballieu 1987, p. 201-203; Gibson 1991(b), p. 31.

¹⁰¹¹ A. Monballieu, 'Nog eens Hoboken bij Bruegel en tijdgenoten', *JKMSKA* 1987, p. 185-206; Gibson 1991(b), p. 31-32.

¹⁰¹² Kermessen werden enerzijds geassocieerd met zondig gedrag maar er bestond ook een belangrijke appreciatie van deze feesten, onder meer door hooggeplaatste stedelingen en edellieden. Het is algemeen geweten dat burgers actief deelnamen aan kermessen en hun vrije tijd vaak buiten de stad doorbrachten om er te genieten van het platteland. Antonio de Guevara, hoveling en raadsman van Karel V presenteerde in zijn handboek *Menosprecio de corte y albanza de aldea* (1539) een opvallend positief beeld van de kermis als geliefde vrijetijdsbesteding. Zie: J.R. Jones, *Antonio de Guevara*, Boston 1975, p. 91-103. Voor een grondig overzicht van het positieve aanzien van kermessen, zie: Gibson 1991(b). Voor een overzicht van de interpretatie van Bruegels kermessen en boerentaferelen en het belang van het suburbane in Bruegels oeuvre, zie hoofdstuk 1 van dit proefschrift, p. 21-26.

¹⁰¹³ Dezelfde hoeve vinden we ook in *De Aanbidding van de Wijzen in de sneeuw* (1563), *De dorpskermis* (ca. 1567) en *De parabel der blinden* (1568). Zie: hoofdstuk 2, p. 79-80

architectuur ook een inhoudelijke functie die het contrast tussen stad en platteland benadrukt. Het gros van de menigte bevindt zich buiten het dorp, op het platteland. Links onderaan de heuvel begeven enkele figuurtjes zich naar de stadspoort en aan de poort zelf is ook wat bedrijvigheid. Bruegels keuze voor de stadsrand als locatie voor het thema van de Sint-Maartenswijn sluit aan bij de beeldtraditie van de heilige. De voorstellingen zijn vaak gesitueerd aan de buitenrand van de muren en meestal aan een stadspoort. Deze iconografische traditie gaat terug op de levensbeschrijving van Sulpicius Severus en is in verband te brengen met twee passages. De eerste is de stationering van Sint-Maarten te Amiens. In hoofdstuk drie verhaalt Severus over de deling van Sint-Maartens mantel waarbij hij het verhaal situeert aan de stadspoorten van Amiens.¹⁰¹⁴ De voorstelling van de stadsomwalling is in dit geval dus een referentie naar een welbepaalde historische lokaliteit. Daarnaast kan het gegeven ook beschouwd worden als een verwijzing naar Maartens functie als militair waarbij de omwalling als het attribuut van de heilige geldt. In een tweede passage verhaalt Severus over het klooster dat Sint-Maarten stichtte:

"...duobus fere extra civitatem milibus monasterium sibi statuit. Qui locus tam secretus et remotus erat ut eremi solitudinem non desideraret. Ex uno enim latere praecisa montis excelsi rupe ambiebatur reliquam planitiem liger fluvijs reducto paululum sinu cluserat una tantum eadem que arta admodum via adiri poterat. Ipse ex lignis contextam cellulam habebat..."¹⁰¹⁵

De abdij van Marmoutier werd gesticht in de stadsrand en het iconografische motief van de stadsomwalling is dus ook in dit geval een verwijzing naar een historische locatie. De inbedding van Sint-Maartenstaferelen in een setting met stadsomwalling en -poort gaat dus rechtstreeks terug op Severus' levensbeschrijving die werd overgenomen in de iconografische voorstelling van de heilige. Hoewel deze voorstellingen niet noodzakelijk intentioneel naar de abdij aan de stadsrand van Tours verwijzen, impliceert de inclusie van deze architecturale motieven onrechtstreeks een verwijzing naar de historische locatie van het klooster. Een meer algemene interpretatie is de met stadsomwalling en -poorten samenhangende symbolische betekenis van opening en sluiting, van een afgesloten en beschermde stedelijke samenleving en de mogelijke toegang of weigering tot die samenleving. De stadsomwalling vormde de letterlijke en figuurlijke scheiding tussen stad en

¹⁰¹⁴ Hoofdstuk 3, paragraaf 1-4. Zie: S. Severus, *Vita Sancti Martini*, ed. J. Fontaine, 3 vols., Parijs 1961, vol. 1., p. 248-317.

¹⁰¹⁵ Hoofdstuk 10, paragraaf 3-4. *Ibidem*.

platteland en aan de stadspoorten werd beslist wie toegang kreeg tot de stad en wie niet. Randfiguren zoals bedelaars maakten in strikte zin geen deel uit van de stedelijke samenleving en waren slechts welkom in de stad op gereguleerde tijdstippen. Zij vielen dus letterlijk buiten de beslotenheid van de stedelijke gemeenschap, gesymboliseerd door de stadsomwalling. In de voorstelling van Sint-Maarten die zijn mantel deelt met de bedelaar in een suburbaan gebied worden in dit opzicht twee elementen verenigd, namelijk de toenadering van Sint-Maarten tot de bedelaar en de weergave van een stadspoort; alsof de heilige de randfiguur letterlijk toegang wilt verschaffen tot de gesloten gemeenschap waar hij niet toe behoort.¹⁰¹⁶

In de Oudnederlandse beeldtraditie kennen we verschillende voorstellingen van de heilige aan een stadspoort. Het merendeel van deze werken behoort tot de zogenoemde Bosch-Bruegelschool en gaat terug op een voorstelling van Sint-Maarten door Bosch' en Bruegels eigen *Sint-Maartenswijn*.¹⁰¹⁷ Bosch' voorstelling is gekend door een kopie in een wandtapijt.¹⁰¹⁸ De heilige zit op zijn paard en rijdt de stadspoort buiten. De voorstelling is een samenvoeging van verschillende taferelen die houterig naast en achter elkaar geplaatst zijn. Zo zien we achterin een plein met arena en het schouwspel is de zogenaamde zwijgenslachting: een populair spel dat werd opgevoerd tijdens vastenavondvieringen. We kennen een gedetailleerd verslag van een zwijgenslachting te Lübeck in 1386.¹⁰¹⁹ Tijdens vastenavond werden twaalf blinde mannen in harnassen gehesen en bewapend met knuppels waarna ze zich in de arena begaven en het zwijn werd losgelaten. Het ligt voor de hand dat de blinden bij het kloppen tevens abusievelijk hun collega's raakten. Voor de omstaanders was dit een kostelijk moment van vertier. Ook in de Lage Landen was de zwijgenslachting een populair tijdverdrijf tijdens vastenavond.¹⁰²⁰ Bosch' combinatie van de heilige en het tafereel van de zwijgenslachting is significant omdat hij het verband tussen het Sint-Maartensfeest en vastenavondspelen accentueert. Net als het carnaval werd het Sint-Maartensfeest traditiegetrouw geassocieerd met excessief eet- en drinkgelag. Rechts van de zwijgenslachting zien we nog een ander tafereel dat dezelfde sfeer

¹⁰¹⁶ De literatuur over de functies van stadsmuren- en stadspoorten, de inherente symbolische geladenheid en de cruciale rol van deze stadsarchitectuur voor het identiteitsbesef van stedelingen en niet-stedelingen is omvangrijk. Een selectie: A. Cowan, *Urban Europe (1500-1700)*, Oxford 1998; J.D. Tracy (ed.), *City Walls: The Urban Enceinte in Global Perspective*, Cambridge 2000; O. Creighton, R. Higham, *Medieval Town Walls. An Archaeology and Social History of Urban Defense*, Stroud 2005; B. Roeck, 'Les murs de la ville, frontières en pierre de l'imaginaire? Sorcellerie et magie dans l'espace urbain', in: G. Chaix (ed.), *La ville à la renaissance. Espaces, représentations, pouvoirs*, Tours 2008, p. 143-166; P. Johaneck, *Die Stadt und ihr Rand (Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A: Darstellungen, 70)*, Keulen 2008.

¹⁰¹⁷ Walsh 1998.

¹⁰¹⁸ Madrid, Patrimonio Nacional, El Escorial. O. Kurz, 'Four Tapestries after Hieronymus Bosch', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30 (1967), p. 160 fig. b.

¹⁰¹⁹ A. Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*, 1892, p. 409.

¹⁰²⁰ D. Bax, 'Als de blende tzwijn sloughen', *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde* 63 (1944), p. 82-88.

uitademt; het is een voorstelling van een groep losbandige lieden die zich voldoen aan eten en drinken. Links van de tafel staat een gigantisch wijnavat waarrond enkele figuren liggen die zich te goed doen aan de drank. De bosschiaanse voorstelling is dus eigenlijk een samenvoeging van verschillende thema's die met de viering van Sint-Maarten werden geassocieerd: de heilige die zijn mantel deelt, de Sint-Maartenswijn en een folkloristisch spel. Naast deze compositie moet Bosch nog andere afbeeldingen van de heilige vervaardigd hebben. Een ervan wordt vermeld in een inventaris van Filips IV en is een voorstelling van Sint-Maarten in een boot: "*St. Martín quando va pasando una barca y el cavallo en otra*".¹⁰²¹ De beschrijving komt overeen met een prent uitgegeven door Cock waarbij de heilige samen met zijn paard in een bootje zit, omgeven door talrijke kreupelen en armen die hem wijzen op hun miserie (fig. 132).¹⁰²² Het tafereel is gesitueerd aan een aanlegplaats net buiten de stadsmuren. De overige voorstellingen van Sint-Maarten in de Bosch-Bruegelgroep zijn kopieën en replieken naar Bruegels *Sint-Maartenswijn*. De populariteit van Bruegels compositie blijkt uit de navolging in verschillende media.¹⁰²³ Een fragment in het Kunsthistorisches Museum werd onder meer door Hulin de Loo en Friedländer toegeschreven aan Bruegel.¹⁰²⁴ Tegenwoordig wordt het werk door de meeste specialisten als een kopie van Pieter Brueghel de Jonge of Jan Brueghel de Oude beschouwd.¹⁰²⁵ Een andere voorstelling van de Sint-Maartenswijn (KMSKB, Brussel) is een getrouwe kopie door Pieter Brueghel de Jonge.¹⁰²⁶ Daarnaast zijn er twee versies van de hand van Pieter Balten waarvan een in het KMSKA en een andere in het Rijksmuseum te Amsterdam (fig. 133).¹⁰²⁷ Verder kennen we ook een

¹⁰²¹ C. Justi, 'Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. Mit zwei Hochätzungen', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 10 (1889), p. 121-144, in het bijzonder p. 142.

¹⁰²² Joannes en Lucas van Doetecum naar Jheronimus Bosch, ca. 1560-1565, gravure, KBR Brussel.

¹⁰²³ Enkel in de boekverluchting ontbreekt een voorbeeld naar Bruegels compositie. Er bestaan evenwel voorstellingen van de heilige in het traditionele decor. Een typisch voorbeeld is een miniatuur toegeschreven aan Bening en atelier in het getijdenboek van Albrecht van Brandenburg, ca. 1525, Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica, eertijds Ms. Astor A 24/2 fol. 72. Sint-Maarten en de bedelaar bevinden zich aan de stadsmuur, het gebouw achter hen is mogelijk een voorstelling van het klooster van Marmoutier. Afbeelding in: Prevenier 1998, p. 75.

¹⁰²⁴ Van Bastelaer, Hulin de Loo 1907, p. 312-314; Friedländer 1967-1976, vol. 14, p. 20, cat. nr. 8.

¹⁰²⁵ Maroto, Sellink 2011, p. 785.

¹⁰²⁶ Pieter Brueghel de Jonge, *De Sint-Maartenswijn*, ca. 1600-25, olieverf op doek, KMSKB, Brussel, inv. nr. 10818.

¹⁰²⁷ Pieter Balten, *De Sint-Maartenswijn*, olieverf op paneel, KMSK, Antwerpen, inv. nr. 811. Zie: Kostyshyn 1994, cat. nr. 28, p. 583-590; Pieter Balten, *De Sint-Maartenswijn*, olieverf op paneel, Het Catharijneconvent, Utrecht, inv. nr. RMCC s.39 (in bruikleen van het Rijksmuseum Amsterdam, inv. nr. A860, beschreven als *De Sint-Maartenskermis*), zie: Kostyshyn 1994, cat. nr. 27, p. 573-583. In zijn proefschrift gaat Kostyshyn in tegen de nog vaak voorkomende zienswijze waarbij Balten louter als een Bruegelepigoon wordt beschouwd. De auteur weerlegt deze eenzijdige visie en pleit voor een revaluatie van Balten als een in zijn tijd erg succesvol en veelzijdig kunstenaar. Voor de complexe relatie tussen Bruegel en Balten en meer bepaald met betrekking tot de compositie van *De Sint-Maartenswijn*, zie: Kostyshyn 1994, hoofdstuk VI 'Baltens as a Copyist of Bruegel Re-Examined. Much ado about Nothing?', in het bijzonder p. 255-69. Voor de relatie tussen Bruegel en Balten, zie ook: hoofdstuk 1, p. 13, noot 43.

zeventiende-eeuwse tekening (Musée Atger, Montpellier) en een prent door Nicholas Guérard (fig. 134) die teruggaan op Bruegels compositie.¹⁰²⁸

Deze kopieën bleken belangrijk voor de identificatie van het stedelijke landschap in Bruegels *Sint-Maartenswijn*. Ondanks de vakkundige restauratie zijn de details van het stadsgezicht door de algemene slijtage moeilijk te lezen. De uniformiteit van het stedelijke landschap in de kopieën bevestigt het uitzicht van sommige nauwelijks te identificeren details. Bruegel situeerde het tafereel in een realistisch ogend landschap en links aan de horizon treffen we een gedetailleerde stad. De statige poort ligt op een heuvel, rechts ervan daalt de aanpalende stadsmuur met enkele torens en spinetten schuin af in de vallei. Daarachter zien we een deel van het stedelijke landschap *intra muros*. Uiterst links wordt het stadsgezicht begrensd door een waterbekken dat slechts met veel moeite kan herkend worden. De boten aan de aanlegplaats en verder op het water zijn onzichtbaar voor het blote oog en enkel waar te nemen op de XR-opname.¹⁰²⁹ De individualisering van het landschap lijkt erop te wijzen dat Bruegel een topografische weergave integreerde. Dit werd reeds opgemerkt door Joost Vander Auwera bij een bespreking van de kopie in Brussel.¹⁰³⁰ Vander Auwera meent de poort te herkennen als de Brusselse Hallepoort, een van de zeven poorten van de tweede stadsomwalling en de enige die thans nog bestaat. De identificatie wordt overgenomen door Sellink hoewel hij de identificatie minder dwingend poneert door te stellen dat het poortgebouw in Bruegels versie sterke gelijkenissen vertoont met de Hallepoort.¹⁰³¹ Larry Silver heeft het in zijn recente overzichtswerk over een kasteeltoren: “a castle tower in the left distance balances the composition and suggests a kind of wealth not visible among the figures.”¹⁰³² Het is mij onduidelijk hoe Silver hierbij komt aangezien het bouwwerk duidelijk een stadspoort is en niet een of andere toren van een adellijk kasteel. Bij mijn weten wordt er in de vakliteratuur verder geen melding gemaakt van het stedelijke landschap in Bruegels origineel of de kopieën. Vander Auwera’s identificatie als de Brusselse Hallepoort lijkt voor de hand te liggen. Bij zijn verhuis van Antwerpen naar Brussel in 1562-63 vestigde Bruegel zich in de Hoogstraat in de Kapellewijk (de huidige Marollen). Bruegels toenmalige woonst bevindt zich op enkele honderden meters van de Hallepoort die aan het einde van de Hoogstraat ligt.¹⁰³³ In de

¹⁰²⁸ Anoniem Zuidnederlands kunstenaar, *De Sint-Maartenswijn*, ca. 1660-1675, Montpellier, Musée Atger; N. Guérard, *De Sint-Maartenswijn*, gravure, ca. 1666-1670. De catalogus van het British Museum lijst de prent op als een mogelijke kopie naar een Sint-Maartenswijn van Jan Bruegel de Oude.

¹⁰²⁹ Maroto, Sellink 2011, p. 787, fig. 7.

¹⁰³⁰ J. Vander Auwera, *Kunst en financiering in Europa: 16^{de}-eeuwse meesterwerken in een nieuw licht* (Tent. cat. KMSKB, Brussel 2009), cat. nr. 20.

¹⁰³¹ Maroto, Sellink 2011, p. 789.

¹⁰³² Silver 2011, p. 348.

¹⁰³³ Over het Bruegelhuis, zie ook hoofdstuk 1, p. 13, noot 43.

zestiende eeuw was de Hoogstraat een belangrijke in- en uitvalsweg die Brussel met het zuiden verbond waar onder meer Nijvel (Sint-Gertrudisabdij), Kamerijk (hoofdzetel van het bisdom) en Henegouwen lagen. Brussel onderhield belangrijke kerkelijke en diplomatieke contacten met dit gebied. Bovendien werd de stad vanuit deze richting bevoorrad met essentiële basisproducten zoals graan en stenen.¹⁰³⁴ De Hallepoort of Opbrusselpoort vervulde dus een belangrijke rol als in- en uitgang van de stad en daarnaast functioneerde de poort ook als een grens tussen de stad en het omringende platteland. Naast de uiterlijke overeenkomsten met Bruegels poort in *Sint-Maartenswijn* lijkt ook de inbedding in het landschap op de contemporaine site van de Hallepoort. Ze werd gebouwd op een vooruitstekende rotspunt in het uiterste zuiden van de stadsomwalling maar bevindt zich op het culminerende laagtepunt van een beekdal.¹⁰³⁵

Op het eerste gezicht lijken de uiterlijke kenmerken van Bruegels poort en de inbedding in het stedelijke en natuurlijke landschap dus te corresponderen met de toenmalige Hallepoort. Tijdens het doorvoeren van de beeldanalyse werd evenwel snel duidelijk dat Vander Auwera het torengedebouw verkeerdelijk identificeerde. De architecturale gelijkenissen tussen de poort in de *Sint-Maartenswijn* zijn gebaseerd op het huidige uitzicht van de Hallepoort en hoewel deze een conventioneel middeleeuws voorkomen heeft en men op basis daarvan kan veronderstellen dat deze er ook in Bruegels tijd zo moet hebben uitgezien, is het tegendeel waar. In het begin van de negentiende eeuw werd de oude omwalling gesloopt om plaats te maken voor de ringlanen (de huidige Brusselse kleine ring). Daarbij werd de Hallepoort als enige gespaard. Enkele decennia later werd het gebouw ingrijpend gerestaureerd door Hendrick Beyaert. De restauratie gebeurde naar negentiende-eeuwse normen waarbij het gebouw een romantisch en geïdealiseerd uitzicht kreeg dat een nostalgisch gevoel naar de middeleeuwen uitdrukte. Een vergelijking met zestiende-eeuwse uitbeeldingen leert ons dat de Hallepoort er in deze periode helemaal anders uitzag (fig. 135).¹⁰³⁶ In tegenstelling tot het zo kenmerkende neogotische karakter van vandaag was de poort in die tijd niet voorzien van torentjes en had ze een robuust en rondvormig uitzicht. Wanneer we deze afbeeldingen toetsen aan Bruegels poortgebouw, blijkt snel dat het gebouw onmogelijk als de Hallepoort kan geïdentificeerd worden. Het lijkt mij zelf onmogelijk dat Bruegel enige gelijkenis met het gebouw nastreefde. Bij een verdere vergelijking van het stadsgezicht met de zestiende-eeuwse stadsomwalling vinden we evenwel twee

¹⁰³⁴ B. Vannieuwenhuyze, 'Wegen in beweging (deel 2). De in- en uitvalswegen van laatmiddeleeuws Brussel (13^{de}-15^{de} eeuw)', *Cahiers Bruxellois* 42 (2010), p. 3-32, in het bijzonder p. 20.

¹⁰³⁵ H. Vandecandelaere, B. Vannieuwenhuyze, *Met zicht op Brussel. Op en langs de middeleeuwse torens*, Brussel 2005, p. 34.

¹⁰³⁶ De belangrijkste iconografische bronnen zijn de tekeningen van Remigio Cantagillana, zie: Tent. cat. Brussel 2000, cat. nrs. 101-106; Martiny 1992, p. 75, fig. 174.

andere poortgebouwen die een opmerkelijke gelijkenis vertonen met Bruegels constructie: de Keulsepoort (later Schaarbeekse poort of Lakense Poort genoemd, fig. 136) en de Leuvensepoort (fig. 137). Beide poorten bevonden zich in het noordoosten van de stad. De geografische gesteldheid van de stad werd van origine bepaald door haar inbedding in het natuurlijke landschap en in het geval van Brussel was het verloop van de Zenne bepalend voor de ontwikkeling van het stedelijke weefsel.¹⁰³⁷ De rivier trad binnen langs het zuiden en verliet de stad via de noordzijde (fig. 138). Naast een belangrijke economische functie vervulde de Zenne ook een belangrijke strategisch-militaire functie. De Brusselse omwallingen bestonden uit een stenen muur aan de buitenzijde omgeven door diepe grachten. Aan de noordkant van de stad stroomde de Zenne door deze grachten. Aangezien de Zenne de stad langs het zuiden binnenkwam en de stad verliet in het noorden, was enkel de noordzijde van de grachtengordel gevuld met water. Door het ontbreken ervan in de grachten in het oosten van de stad, was dit de zwakkere kant van het verdedigingssysteem. Daarom voorzag de stad dikkere en zwaardere muren aan deze zijde. De poortgebouwen zelf werden langs de buitenkant uitgebreid met een voorpoort met torens die de eigenlijke doorgang van de poort vooraf ging.¹⁰³⁸ De Keulsepoort, Leuvense poort en de Koudenbergpoort werden van een dergelijke voorbouw voorzien. Dit is duidelijk te zien op het iconografisch vergelijkingsmateriaal. Bij een grondige analyse van het poortgebouw in Bruegels *Sint-Maartenswijn* zien we dat de poort ook een soort voorpoort heeft, bekroond met twee torentjes. De gelijkenis met de Keulsepoort is treffend. Ook de inbedding in het landschap komt quasi overeen met de locatie van het poortgebouw. Vanuit geografisch oogpunt werd de noordkant van Brussel bepaald door grachten, rivieren en drassig land en de oostzijde door glooiende hellingen.¹⁰³⁹ Een gravure van de hand van Frans Hogenberg in de *Leo Belgicus* toont ons de uittocht van de hertog van Alva.¹⁰⁴⁰ Op de achtergrond zien we de Brusselse omwalling en de Schaarbeekse poort. De omwalling loopt net als in Bruegels landschap rechts schuin af en uiterst rechts zien we een aanlegplaats met boten.

De identificatie van Bruegels poortgebouw als de Brusselse Keulsepoort is significant. Door de integratie van een topografische lokaliteit actualiseerde hij de voorstelling. Zo wordt het tafereel van de Sint-Maartenswijn alsook de centrale

¹⁰³⁷ C. Deligne, *Bruxelles et sa rivière. Genèse d'un territoire urbain (12e-18e siècle)* (SEUH, 1) Turnhout 2003.

¹⁰³⁸ "Dans le haut de la ville, là où le fossé était à sec, elles étaient encore pourvues de défenses avancées sous forme de châtelets d'entrée", A. Lelarge, *La démolition du rempart et des fortifications au XVIIIe et XIXe siècles. Bruxelles, l'émergence de la ville contemporaine*, Brussel 2001, p. 17.

¹⁰³⁹ Lelarge 2001, p. 7.

¹⁰⁴⁰ M. Aitsinger, F. Hogenberg, *Leo Belgicus*, Keulen 1583. KBR, réserve précieuse, photo L.P. 4280 C. Er bevinden zich twee versies van het werk in de Gentse bibilothek (1583 en 1588).

thematiek, een duidelijke waarschuwing tegen hebzucht en gulzigheid, gesitueerd in een eigentijdse omgeving. Essentieel is de vraag of Bruegel hiermee iets beoogde of hij misschien een specifieke verwijzing wou maken naar de contemporaine context. Zoals duidelijk werd bij de bespreking van *Schaatsers voor de Sint-Jorispoort* kan de referentie naar een topografische lokaliteit impliceren dat het werk bepaalde symbolische betekenissen herbergt. Het is moeilijk na te gaan in hoeverre dit voor *De Sint-Maartenswijn* opgaat. Bruegel schilderde het werk toen hij al enkele jaren in de hoofdstad woonde, in 1566-67.¹⁰⁴¹ Zijn verhuis van Antwerpen naar Brussel werd waarschijnlijk bepaald door de aanwezigheid van potentieel cliënteel in de hoofdstad.¹⁰⁴² Schilderde Bruegel het werk in opdracht van een welgestelde edelman, geestelijke of burger die een persoonlijke band had met het Brusselse stadslandschap? Resideerde de opdrachtgever misschien in dat deel van de voorgestelde stad? Of schilderde Bruegel het landschap ongevroegd en wilde hij een bepaalde gebeurtenis hekelen door de combinatie van deze topografie en de duidelijke aanklacht tegen hebzucht? Mogelijk diende de inclusie van het landschap enkel het actualiseren van de voorstelling in een meer algemene zin waarbij hij wenste te refereren naar de algemene contemporaine context. Het is duidelijk dat er verschillende interpretaties mogelijk zijn. Bijkomend onderzoek zal moeten uitwijzen welke van deze pistes verder kan bewandeld worden.

5.4 Conclusie

Uit de beeldanalyse van beide clusters blijkt dat de stedelijke ruimte op verscheidene niveaus kan functioneren en verschillende betekenissen vervult. In de eerste cluster zijn zowel functies als betekenissen sterk vergelijkbaar en tot op zekere hoogte inwisselbaar. Dit hoeft niet te verwonderen gezien de onderlinge gelijkvormigheid zowel qua conceptie en thematiek als de uitwerking ervan. In de eerste plaats vervult de stadsrepresentatie een belangrijke compositorische functie; het landschap is opgebouwd uit zorgvuldig gepositioneerde elementen die op verschillende niveaus werkzaam zijn. Deze opbouw dient in de eerste plaats de leesbaarheid van het werk waarbij de toeschouwer zijn blik zorgvuldig door het beeld wordt geleid aan de hand van strategisch geplaatste componenten. Daarnaast kan een dergelijk opzet ook een betekenisversterkend effect hebben waarbij de afzonderlijke elementen door het gebruik van een beeldstrategisch opzet aan elkaar gelinkt worden en zo nieuwe betekenissen creëren en genereren. Naast deze structurerende rol vervult het

¹⁰⁴¹ Maroto, Sellink 2011, p. 793.

¹⁰⁴² Een van de bekende opdrachtgevers van Bruegel die in Brussel resideerde, was Antoine Perrenot de Gravelle, bisschop van Atrecht en een van de belangrijkste adviseurs van Filips II. Voor de relatie tussen Granvelle en Filips II en zijn rol als mecenas, zie: De Jonge, Janssens 2000.

landschap tegelijkertijd andere functies. Zo is de omringende architectuur in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* in zekere zin een echo van de centrale voorstelling; de specifieke gebouwentypologie en vooral de inherente functie reflecteert de aard van beide optochten die zich langs elke zijde bevinden. Daarnaast blijkt uit de resultaten van de beeldanalyse dat er talrijke parallellen zijn met de decor- en opvoeringspraktijken van het toenmalige theater en het landschap en vooral de architectuur functioneert dan ook letterlijk als decor voor het weergegeven schouwspel. Daarenboven is er een belangrijk verband met representatiestrategieën aangewend tijdens feestelijke en rituele stadsceremonies zoals blijde intreden, ommegangen en processies. Ook in *De kinderspelen* en *De spreekwoorden* vervult het landschap tegelijkertijd verschillende, gelijkaardige functies. Net als in de overige werken is de compositorische rol van architectuur en afzonderlijke elementen essentieel voor de opbouw van het werk; de wijze waarop de toeschouwer het werk als het ware leest en de betekenis en interpretatie ervan. We zien ook mogelijke symbolische betekenissen zoals de tegenstelling van natuur en cultuur in *De kinderspelen* en de plaatsing van de afzonderlijke bouwwerken en hun functie als *loci* voor de spreuken en gezegden in *De spreekwoorden*. Zoals in *De kinderspelen* zijn er belangrijke parallellen met de toenmalige verzamelcultuur en taal- en rederijderspraktijken. In beide werken is er een belangrijk beeldstrategisch verband tussen de compositorische opbouw en functie van de architectuur en de effectieve rol die deze tijdens toneelopvoeringen, optochten en intreden vervulde. De wijze waarop Bruegel verschillende culturele gebruiken, attitudes en waarden compileerde en assembleerde tot een geloofwaardig geheel is uniek. Daarenboven is de algemene vormgeving van deze geassembleerde *tranches de vie* als een *theatrum mundi* voordien ongezien. Ook in *De schaatsers voor Sint-Jorispoort* kunnen we spreken van een innovatieve conceptie en uitwerking. Het was de eerste maal dat een topografisch stadsgezicht en schaatsscène op deze manier gecombineerd werden en het werk staat dan ook aan het begin van een lange traditie. Het stadsgezicht functioneert op verschillende niveaus; zoals in de werken van de eerste cluster vervult de architectuur wederom een belangrijke compositorische en structurele functie maar zoals blijkt uit de beeldanalyse kan het algemeen opzet hier ook rechtstreeks naar een dieperliggende betekenis verwijzen. De monumentale weergave van een specifieke lokaliteit; de architectuur die de schaatsscène als het ware inkapselt en het geheel domineert in combinatie met de symboliek van de locatie en de allegorische bijklank van het ijsschaatsen wijzen alvast in die richting. Net als in de eerste cluster zijn ook hier enkele attitudes van het *theatrum mundi* aanwezig; het tafereel is weergegeven als een schouwspel en er wordt een blik verschaft op de glibberigheid en onzekerheid van het menselijk bestaan. Toch is het geen louter sombere kijk op de *condition humaine*, zoals steeds in Bruegels werk is

een kwinkslag nooit veraf. Samen met *De Sint-Maartenswijn* is dit het enige werk in Bruegels oeuvre waarbij een geïndividualiseerd stadsgezicht dienst doet als achtergrond voor een allegorische, bij momenten karikaturale weergave van vrijetijdsgebruiken. Zoals blijkt uit de beeldanalyse is de precieze functie van de *Sint-Maartenswijn* ambigu omdat we slechts een deel van het landschap konden identificeren. Het geheel is een duidelijk geassembleerde compositie en de inclusie van een of meerdere topografisch elementen impliceert niet noodzakelijk een symbolische lezing. Ten opzichte van de precieze weergave van het Antwerpse landschap in de prent is er in dit geval geen sprake van een exacte topografische weergave. Zoals gezegd kan deze aberratie mogelijk verklaard worden door de fragiliteit van het medium en de daaruit voortvloeiende onleesbaarheid van het stadsgezicht. Volgens mij wijzen enkele elementen waaronder de precieze weergave van de stadspoort en de situering van het gehele stadsgezicht in het landschap evenwel in de richting van een intentionele opname ervan in het werk. Het lijkt mij dan ook een referentie naar het toenmalige Brussel en het is weinig waarschijnlijk dat Bruegel het stadsgezicht enkel opnam omwille van compositorische of esthetische voorkeuren. Verder onderzoek van gedetailleerde XR-opnamen zou hier duidelijkheid in kunnen brengen.

Hoofdstuk 6: Conclusies

De resultaten zoals gepresenteerd in dit proefschrift stellen ons in staat om enkele algemene bevindingen voor te leggen over zestiende-eeuwse uitbeeldingen van de stad in het algemeen en Bruegels stadsrepresentaties in het bijzonder. Uitbeeldingen van stad en architectuur nemen een belangrijke plaats in het Bruegel-oeuvre in en het karakter en de functie ervan zijn van verschillende aard. Eerst en vooral passen stadsgezichten in een lange Oudnederlandse beeldtraditie waarbij ze een standaardonderdeel zijn van de compositie van het landschap. Net zoals hoeven, hofsteden, landwegen, bossen, heuvels, bergen, beken, rivieren enzovoort behoorde het stadsgezicht in verschillende vormen tot het standaardrepertoire van de kunstenaar waar die naar believen uit putte. Uitbeeldingen van stad en architectuur waren dus vaste onderdelen van het landschap en dienden net als de andere elementen om de gewenste variatie aan te brengen in de compositie. In dit opzicht verschaft Van Manders *Grondt der edel vrij schilder-const* ons een fundamenteel inzicht in de zestiende-eeuwse kunstenaarspraktijken en in de wijze waarop men landschappen creëerde. Daarenboven blijkt Van Manders leerdicht in combinatie met zijn levensbeschrijvingen een uitzonderlijke bron van informatie over Bruegels landschappen; verscheidene malen haalt de auteur Bruegel aan om de praktijk van het maken van goede landschappen te illustreren, wat zijn reputatie als landschapskunstenaar op dat moment bevestigt.

Als compositorisch standaardonderdeel figureert de stad in Bruegels oeuvre vooral in de panoramische landschappen die schatplichtig zijn aan de formule van het wereldlandschap. Het betreft de zogenaamde haven- en riviergezichten aan de horizon en aan de voet van heuvels en bergen zoals we die aantreffen in de reeks van *De grote landschappen* en in *De parabel van de zaaier*, *De vlucht naar Egypte* en *De ekster op de galg*. Naast algemene stadsgezichten behoorden ook afzonderlijke architecturale elementen zoals rotsburchten, hoeves,, kerken en andere afzonderlijke gebouwen tot het standaardrepertoire van de kunstenaar waarmee hij de nodige verscheidenheid aanbracht in het landschap. De aanwezigheid van het stadsgezicht kan dus voornamelijk verklaard worden aan de hand van haar inherent compositorische kwaliteiten. Symbolische lezingen of referenties naar de contemporaine context zijn hier dus niet op zijn plaats.

Naast deze generische vergezichten vinden we ook specifieke en in bepaalde gevallen zelfs topografische stadsgezichten in Bruegels oeuvre, bijvoorbeeld in het blad *Storm met stadsgezicht* en in *De twee aapjes*. Bij de eerste casus hebben we te maken met een compositie die duidelijk gebaseerd was op schetsen die Bruegel

maakte van de Antwerpse skyline vanuit het zuidwesten. Op haar beurt was het blad wellicht bedoeld als studiemateriaal voor een compositie op groter formaat, waarschijnlijk voor een soortgelijk achtergrondlandschap zoals dat in de tweede casus *De twee aapjes*. Hoewel in het verleden allegorische lezingen het debat over de precieze betekenis van het werk domineerden, kan de aanwezigheid van het stadsgezicht volgens mij op een meer eenvoudige manier verklaard worden en is het mogelijk een referentie naar de oorspronkelijke opdrachtgever van het paneeltje. De kleine afmetingen alsook het intieme karakter wijzen er immers op dat Bruegel het werk in opdracht maakte. De voorstelling van de aapjes en hun attributen in combinatie met het gezicht op Antwerpen kan eventueel resulteren uit de betrokkenheid van de opdrachtgever bij de samenstelling van het iconografische programma. Bladen zoals het stadsgezicht op Antwerpen met storm dienden dan ter voorbereiding van de uiteindelijke compositie en het is niet ondenkbaar dat een gelijkaardig blad met stadsgezicht in de achtergrond en aapjes in de voorgrond als *vidimus* werd voorgelegd aan de opdrachtgever ter goedkeuring van de compositie. De voorgestelde ontstaanscontext van *De twee aapjes* en de betekenis van het stadsgezicht zijn in zekere zin kenmerkend voor vele werken van Bruegels hand; hoewel de eigenlijke betekenis volgens mij soms niet zo ver hoeft gezocht te worden, is het discours vaak gedomineerd door ingewikkelde en symbolische interpretaties. In die zin is Ockhams scheermes een passende metafoer voor de vaak uiteenlopende Bruegelinterpretaties waarbij het scheermes het wegscheren van onnodige ingewikkeldheden symboliseert om uiteindelijk tot de eenvoudigste verklaring te komen.

Naast de werken met topografisch opzet is de verwijzing naar het contemporaine Antwerpen ook duidelijk aanwezig in de reeks van de zeilschepen. In de eerste plaats door de integratie van enkele specifieke monumenten in twee van de stadsgezichten in de reeks en daarnaast ook door de algemene morfologische constellatie van deze stadsgezichten die herinnert aan het zestiende-eeuwse Antwerpen. Ook thematisch wordt de stad in zekere zin geëvoceerd door de verschillende internationale koopvaardijsschepen die de haven dagelijks aandeden. Door de associatie met de Scheldestad in verschillende gradaties (gaande van een algemeen vergezicht aan de horizon tot de integratie van een of meerdere specifieke monumenten in een stadsgezicht waarvan het algemene uitzicht ook duidelijke reminiscenties aan de metropool opriep) vergrootte men de aantrekkelijkheid van de prenten bij het beoogde doelpubliek, namelijk de Antwerpse burgers en internationale kooplieden die de stad tijdelijk aandeden of er permanent resideerden.

In zekere zin is deze verwijzing naar het zestiende-eeuwse Antwerpen ook aanwezig in Bruegels grote *Toren van Babel*. Hoewel we niet kunnen spreken over een

topografische weergave (de kenmerkende *landmarks* ontbreken duidelijk), is de associatie met de Scheldestad inherent door de nauwkeurige weergave van het stedelijke landschap in het algemeen en de haven en het scheepvaartbedrijf in het bijzonder. Dergelijke schepen vond men enkel in handelssteden met een haven van aanzienlijke omvang en de Antwerpse haven was op dat moment een van de grootste ter wereld. Daarenboven sluiten verschillende aspecten inherent aan de Antwerpse context naadloos aan bij de thematiek van de bouw van de toren zoals het internationale karakter van de stad dat zich onder meer uitte in het gebruik van verschillende talen. Ter voorbereiding van het stadsgezicht moet Bruegel talrijke schetsen gemaakt hebben van afzonderlijke gebouwen of mogelijk zelfs van een bepaalde wijk die dan model stond voor de stad in de *Weense Toren van Babel*. Jammer genoeg konden we geen afzonderlijke gebouwen identificeren, enkel het realistische karakter van het stadsbeeld wijst in deze richting.

In *De schaatsers voor de Sint-Jorispoort* is het stedelijke decor daarentegen wel duidelijk herkenbaar en gemakkelijk te identificeren; het is een topografische weergave van typische Antwerpse *landmarks* zoals de Sint-Jorispoort of Keizerspoort, een deel van de omwalling aan die poort, de Sint-Joriskerk en de Kroneburgtoren. De combinatie van deze site met de symboliek van het ijsschaatsen doet veronderstellen dat Bruegel hier wel een allegorische lezing voor ogen had en de beeldanalyse wees uit dat dit hoogstwaarschijnlijk het geval is. Een bijkomende indicatie is dat het stedelijke landschap in de prent omgekeerd is weergegeven, wat door sommige auteurs als een technische fout of vergissing wordt gezien. Dit lijkt mij weinig waarschijnlijk; Bruegel werkte op dat moment reeds enkele jaren voor Cock en had al talrijke prentontwerpen voorzien. De omkering lijkt dan ook een verdere aanwijzing voor de symbolische gelaagdheid van de prent waarbij Bruegel in het algemeen alludeert op de onzekerheid van het menselijke bestaan en in het bijzonder op enkele gebeurtenissen die plaatsvonden in Antwerpen in de jaren 1550 naar aanleiding van de aanleg van de nieuwe stadsomwallingen. Bijkomend was het mogelijk ook een rechtstreekse verwijzing naar de betrokkenheid van Cocks broer bij het corruptieschandaal dat ontstond naar aanleiding van de bouw van de omwalling. Het is alleszins evident dat wanneer Bruegel een duidelijk herkenbare site combineert met een dergelijke symbolisch geladen bezigheid als ijsschaatsen, er duidelijk meer aan de hand is dan een loutere voorstelling van vrijetijdsbesteding in het zestiende-eeuwse Antwerpen.

De schaatsers voor de Sint-Jorispoort is het eerste werk waarin Bruegel een scène met veel figuren in een onmiddellijk stedelijk decor plaatst. Daarenboven is de architecturale omkadering geen passief compositorisch element maar vervult het een essentiële structurele rol in de voorstelling en draagt het actief bij tot de

betekeniscreatie. Bruegel werkte deze formule kort nadien verder uit op groot formaat in de zogenaamde encyclopedische werken en met name in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond*, *De kinderspelen* en *De spreekwoorden*. De structurele opbouw van deze encyclopedische schilderijen vertoont opmerkelijke parallellen met specifieke culturele praktijken die ons informeren over de oorspronkelijke functie van de werken en de wijze waarop deze werden gepercipieerd door de contemporaine toeschouwer. Een van de kenmerken van de composities is dat Bruegel ze letterlijk volstouwd met een veelheid aan details. Deze simultane weergave van verschillende scènes zit in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* en *De kinderspelen* letterlijk ingekapseld in een expliciet stedelijk decor dat het geheel een architecturaal omlijsting verschaft en daarnaast ook een fundamentele rol vervult in het genereren van betekenis. Hoewel Bruegel een algemeen inhoudelijk kader verschaft (bijvoorbeeld in *De strijd tussen de Vasten en Vastenavond* is dit de karikaturale tegenstelling tussen de *Vasten* en de *Vastenavond* die ook in hun gevolg en het architecturale decor respectievelijk langs rechter- en linkerkant zichtbaar is waarmee hij het excessieve gedrag van beide partijen aan de kaak stelt en de deugd van de gematigdheid aanprijst), verschilt de geleidelijke ontdekking van afzonderlijke componenten die de algemene betekenis genereren van individu tot individu; voor elke toeschouwer vallen andere details het eerst op en zo varieert de volgorde waarin men de gehele betekenis leest aan de hand van de afzonderlijke delen van persoon tot persoon. Dit proces maakt deel uit van het spel van het kijken, het eigenlijke 'toe-schouwen' en volgens mij is dit precies de wijze waarop Bruegel zijn encyclopedische werken concipieerde. Hoewel deze op het eerste gezicht een ongestructureerde compilatie van verschillende figuren, groepen en gebeurtenissen lijken, zijn ze in wezen zorgvuldig gestructureerd en kan men geleidelijk aan steeds meer details ontdekken die de algemene betekenis van het werk uitdragen. Bruegel creëerde zijn compendia bewust als een zoekplaatje of puzzel waarin men steeds meer stukjes herkent die we met elkaar in verband kunnen brengen. Het architecturale kader vervult een fundamentele rol in dit kijkproces en het fungeert als het eigenlijke decor van het toneelspel. De wijze waarop Bruegel dit decor vorm gaf, vertoont opmerkelijke parallellen met de rol die stedelijke architectuur vervulde tijdens theaterspelen, processies en blijde intreden. In het geval van *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* is de stedelijke setting zelfs letterlijk opgevat als een toneeldecor waardoor de afzonderlijke figuren functioneren als de eigenlijke protagonisten en figuranten in het schouwspel. Verder vertonen de encyclopedische werken duidelijke overeenkomsten met de toenmalige verzamelcultuur en met de zestiende-eeuwse taal- en rederijpraktijken in het algemeen. De wijze waarop Bruegel verschillende contemporaine culturele gebruiken, attitudes en waarden compileerde tot een geloofwaardig geheel is uniek.

Van een heel andere aard zijn de uitbeeldingen van stad en architectuur in Bruegels vroege landschapstekeningen. Zoals blijkt uit hoofdstuk IV zijn verscheidene van deze tekeningen gebaseerd op de indrukken die Bruegel opdeed tijdens zijn Italiëreis. Omwille van de specifieke aard van het medium zijn deze tekeningen unieke bronnen om Bruegels representatiewijzen van stedelijk landschap in het bijzonder en architectuur in het algemeen te ontleden. Ze verschaffen ons een fundamenteel inzicht in het initiële creatieproces en Bruegels artistieke persoonlijkheid. Een systematische analyse van de landschapstekeningen in combinatie met een kritische evaluatie van de vakliteratuur stelde ons in staat om de algemeen aanvaarde route van Bruegels Italiëreis te re-evalueren. Zoals blijkt bevond hij zich in het uiterste zuiden van Frankrijk en zette hij waarschijnlijk vanuit Marseille zijn tocht naar het Italiaanse schiereiland verder per boot. Deze re-evaluatie levert een belangrijke bijdrage aan het Bruegelonderzoek. Verder is het opmerkelijk dat we geen enkel stuk van Bruegels hand kennen waarin de monumenten en beeldhouwwerken van de antiek Oudheid letterlijk zijn weergegeven. De enige werken die getuigen van Bruegels interesse in de antieke architectuur zijn de beide versies van de *Toren van Babel* en het *Gezicht op Tivoli* in de reeks van *De grote landschappen*. In tegenstelling tot tijdgenoten die een grote voorkeur hadden voor het bouwvallige aspect van architectuur en beeldhouwkunst dat overigens vaak geromantiseerd werd, vertoont de kunstenaar een duidelijke voorliefde voor pittoreske scènes waarbij contemporaine architectuur een prominente rol speelt. Bruegels tekening met *Gezicht op de Ripa Grande* is in dit opzicht kenmerkend. De plaats stond gekend omwille van haar functie als belangrijkste haven van de stad en niet zozeer omwille van het antieke of specifieke architecturale karakter. Bruegels keuze voor deze site is significant omdat we er een voorbode in zien van enkele elementen die constanten zijn in het gehele oeuvre: de voorliefde voor de haveninfrastructuur, het scheepsbedrijf en het anekdotische aspect van het alledaagse menselijke leven. De kunstenaar vertoont een preferentie voor het zogenaamde 'verlevendigde stadsgezicht'; door de toevoeging van kleine of grotere figuren in hun dagdagelijkse bezigheid zorgt hij voor een anekdotische noot in de voorstelling. Dit element is bijvoorbeeld ook zeer duidelijk aanwezig in de Weense versie van *De toren van Babel*.

Verder moet Bruegel talrijke schetsen, studies en ontwerpen gemaakt hebben tijdens zijn Italiëreis waarvan er bitter weinig zijn bewaard. Dit geldt overigens in het algemeen voor het Bruegel-oeuvre; tijdens zijn relatief korte carrière maakte hij wellicht honderden zo niet duizenden schetsen en tekeningen die aan de basis lagen van uitgewerkte composities. Ongetwijfeld bestond een aanzienlijk aandeel van dit studiemateriaal uit tekeningen van afzonderlijke gebouwen, (stedelijke) architecturale

ensembles en andere landschapselementen die hij ter plaatse schetste en die achteraf dienden voor de uitwerking van gedetailleerde stadsgezichten zoals dat in *De toren van Babel*. Deze praktijk wordt overigens bevestigd door de identificatie van verschillende architecturale elementen die terugkeren in het geschilderde werk zoals uiteengezet in het tweede hoofdstuk. Daarnaast is het zo goed als zeker dat Bruegel verscheidene stadsgezichten vervaardigde in verschillende media. Hoewel we geen enkel geschilderd stadsgezicht in de strikte zin van het woord kennen, wijst het verloren *Gezicht op Lyon* uit Clovio's inventaris alvast in die richting. Het mag duidelijk zijn dat wat we vandaag als 'hét Bruegel-oeuvre' beschouwen, eigenlijk een gefragmenteerd en mogelijk niet geheel representatief beeld verschaft. Hoewel we tegenwoordig de grote lijnen van Bruegels artistieke persoonlijkheid kunnen schetsen is dus voorzichtigheid geboden met het trekken van definitieve conclusies.

Een andere belangrijke bevinding van dit proefschrift is dat Bruegels stadsrepresentaties een essentiële plaats innemen in de Oudnederlandse artistieke canon van voorstellingen van de stad in het bijzonder en architectuur in het algemeen. De meeste stads- en architectuuruitbeeldingen die aan bod kwamen, schipperen als het ware tussen traditie en innovatie. Enerzijds putte Bruegel uit de rijke beeldtraditie en kende hij zijn klassiekers; onder meer de Antwerpse landschapsschilderkunst van het eerste derde van de zestiende eeuw, de Gents-Brugse miniatuurkunst, de Zuid-Nederlandse en in bepaalde gevallen mogelijk Duitse prentkunst vormden belangrijke inspiratiebronnen voor de creatie van zijn landschappen. Tegelijkertijd paste hij de gebruikte voorbeelden aan door er nieuwe elementen aan toe te voegen of verschillende beeldtypes te combineren waardoor hij de beeldtraditie alterneerde. Verschillende van de door Bruegel geconcipeerde composities vonden veel navolging waardoor zijn landschappen een cruciale rol vervulden in de verdere evolutie van de Oudnederlandse artistieke canon.

De studie van Bruegels stadsrepresentaties verschaft ons een inzicht in hoe men de stad percipieerde en welke rol het reële stedelijke architecturale weefsel vervulde in het dagdagelijkse leven van verschillende sociale groepen; stedelingen en niet-stedelingen. De voorstelling van stadsbewoners en randgroepen (waarvan de aanwezigheid binnen de stadsmuren doorgaans gereguleerd was) aan de vooravond van de vasten in *De strijd tussen Vasten en Vastenavond* is in dit opzicht kenmerkend. Ook de situering van dergelijke lagere sociale klassen in het suburbane gebied net buiten de stadsmuren in *De Sint-Maartenswijn* is in zeker zin realistisch. Deze stadsrepresentaties kunnen we opvatten als *tranches de vie*, voorgesteld door een stedeling die duidelijk voeling had met contemporaine maatschappelijke thema's en daarnaast ook een diepgaande interesse had in folkloristische gebruiken en wat zich in strikte zin buiten de stadsmuren afspeelde. Hoewel de boerenkermessen

ongetwijfeld de bekendste illustraties van deze fascinatie zijn, kunnen we de voorstelling van zogenaamde randfiguren in verschillende taferelen ook op deze manier bekijken.

Tot slot blijkt dat de aard van het uitgebeelde landschap in bepaalde gevallen een aanwijzing is naar de oorspronkelijke functie van het werk in kwestie. Zo is een topografische weergave van een duidelijk herkenbare site een mogelijke indicatie voor het allegorische karakter van het werk zoals in *De schaatsers voor de Sint-Jorispoort*. De inherente verwijzing naar de contemporaine context in de vorm van een herkenbaar stadsgezicht kan mogelijk refereren naar de initiële opdrachtgever zoals werd gesuggereerd in de bespreking van *De twee aapjes*. Enerzijds lijkt de identificatie van de poort in Bruegels *Sint-Maartenswijn* als de Brusselse Keulsepoort ook een aanwijzing in die richting. Anderzijds kunnen we niet uitsluiten dat Bruegel dit specifieke monument louter uit eigen initiatie integreerde in de compositie om de scène te actualiseren. Hoe het ook zij, *De Sint-Maartenswijn* is tot op heden het enige werk waarin Bruegel expliciet verwijst naar de stad waar hij de laatste zeven jaar van zijn leven woonde en werkte.

