

Hessel Miedema

Feestende boeren – lachende dorpers. Bij twee recente aanwinsten van het Rijksprentenkabinet

DE BOERENBRUILOFT

De aanleiding voor dit artikel was de aanwinst, door het Rijksprentenkabinet, van een exemplaar van een prent van Pieter van der Borcht, die een boerenbruiloft voorstelt¹ (afb. 1). De prent is links boven gesigneerd: FECIT PETRVS | VANDER BORCHT | 1560 en heeft midden onderaan het adres: BERTOLEMEES | DE MOMPRES | EXCVDEBAT. De prent is dus geëst² door Pieter van der Borcht³, in 1560, en uitgegeven door de Antwerpse uitgever Bartholomeus de Mompere⁴.

Precies in het midden van de prent is een jonge vrouw afgebeeld. Ze zit achter een tafel, voor een staketsel waaraan een lap stof is gespijkerd, zodat ze duidelijk afsteekt tegen een egale achtergrond. Op haar hoofd heeft ze een hoofdband, met aan de zijkanten twee kleine, opstaande stukjes: een kransje of een kroontje.

We herkennen deze vrouw. Ze komt voor op een van de beroemdste schilderijen die ik weet op te noemen: de *Boerenbruiloft* van Pieter Brueghel de Oude, de Boerenbrueghel; het schilderij is sinds 1594 in Wenen, en thans in het Kunsthistorisch Museum⁵. Op dit schilderij (dat een jaar of acht later dan de prent wordt gedateerd) zit een jonge vrouw op dezelfde manier als op de prent, met haar handen over elkaar achter een tafel, voor een opgehangen doek (groen), met een hoofdband met ingestoken bloemetjes. Ze is ongetwijfeld als bruid voorgesteld, en het

schilderij zowel als de prent stelt een bruiloftsfeest voor. Bij Brueghel speelt de scène zich op de deel af, bij Van der Borcht in de buitenlucht; verder is de overeenkomst frappant. De bruidegom is niet te herkennen; die schijnt zich met de gasten te onderhouden. Ik laat het schilderij nu verder voor wat het is, omdat ik het alleen aan wilde halen ter identificatie van de voorstelling.

Verder met de prent, dus. Aan weerskanten van de zo opvallend centraal geplaatste bruid (is het de bruidegom die haar komt begroeten?) zit een drietal oudere vrouwen; de moeder zal wel een van hen zijn, en wellicht ook de grootmoeder, met haar tandeloze mond, links. Aan de kant van de tafel zit een notaris. Hij schrijft met zijn linkerhand, wat de geloofwaardigheid van het geschrevene niet ten goede komt. Ik kan het dan ook niet lezen, maar de strekking is duidelijk: hij legt iets vast, zodat het gerechtelijke geldigheid krijgt.

Om dit te illustreren moet ik weer naar de Boerenbrueghel verwijzen, deze keer naar een schilderij dat beschreven is door Karel van Mander in zijn *Schilder-boeck*⁶: 'De kunstliefhebber heer Willem Jacobsz, wonende te Amsterdam bij de nieuwe kerk, bezit twee waterverfdoeken, een boerenkermis en een boerenbruiloft, waarop men veel grappige figuren kan waarnemen en het ware doen van de boeren. Waar de bruid de geschenken ontvangt ziet men o.a. een ouden boer, die een buideltje om zijn hals draagt,

Afb. 1. Pieter van der Borcht (1560), Boerenbruiloft.
Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



bezig het geld in zijn hand uit te tellen.' Het bedoelde schilderij is niet over, maar er is een reeks schilderijen uit de buurt van Brueghel, soms toegeschreven aan Brueghels zoon Pieter II (de 'Helse' Brueghel), soms aan anderen, met een vergelijkbare voorstelling: een boerenbruiloft ook weer, waar de bruid met zedig neergeslagen ogen achter de tafel en voor de opgehangen doek zit, met haar kransje op het hoofd, en waar oude boeren om de tafel heen geld staan uit te tellen, dat in een grote schotel voor de bruid terecht komt⁷. Ook op Pieter van der Heydens prent naar Brueghel (hierna, afb. 10) wordt geld in een schotel uitgeteld, maar daar ontbreekt de oude man die het geld in zijn hand uittelt. We zijn dus getuige van het boerse gebruik

van het geschenken ontvangen door de bruid. 'Daar sy de Bruydt begiften', luiden Van Manders eigen woorden, en op Van der Heydens prent (hierna, afb. 10) spreekt men van 'de bruyt beschinken'.

Niet alleen met geld wordt de bruid begiftigd; om naar de prent terug te keren (afb. 1): van links vooraan komt een optocht van bruiloftgangers aanlopen, allemaal met een geschenk in natura. Drie mannen verduwen elkaar om hun geschenken het eerst te mogen aanbieden: een kakstoel, een pispot, een haspel (?). Een vierde man volgt met een houten bakje (een zeepkop?) en een driepotig krukje. Vier vrouwen komen aanzetten met een tang en een blaasbalg, een spinrok, potten en pannen en een karnton; een meisje

Afb. 2. Pieter van der Borcht (1559), Dorpskermis.
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



draagt een pollepel, een hoog mandje en een voorwerp dat ik niet thuis kan brengen. De andere gasten hebben blijkbaar hun geschenken al ter bestemder plaatse gedeponneerd: ze zitten aan twee tafels die in een u-vorm aan die van de bruid zijn aangeschoven en waarop het bruiloftsmaal is geserveerd. Mannen lopen aan met nieuw gevulde schotels. Vooraan vult een man de kannen bier bij uit twee vaten; een ander vult met die kannen de stenen kruiken en kroezen bij, die van hand tot hand gaan en waaruit wordt gedronken. In het midden, bij de optocht van aankomende gasten, staat de muzikant op zijn doedelzak te spelen. Het gezelschap bestaat voornamelijk uit boeren, met hun ruige vilten mutsen, strakke

broeken en korte buizen, en boerinnen met hun gesteven kappen op. Ze vermaken zich opperbest: ze eten en drinken zonder zich erg om tafelmanieren te bekommeren. Links zit een vrouw te wachten tot haar kroes weer bijgevuld kan worden. Haar tafelheer is bezig, het onderste uit zijn schotel te likken. Er worden luidruchtige gesprekken gevoerd, met brede gebaren. Een vrouw geeft haar kind de borst, daarbij enigszins gehinderd door wat we maar als haar echtgenoot zullen beschouwen. Een stel monniken is ook van de partij; een van hen roept luidruchtig om een nieuwe kroes. De andere twee voeren een ernstig gesprek. Gaat het over brood en wijn? De inquisitie loert: in een latere druk zijn de monniken wijselijk in boeren veranderd⁸.

Afb. 3. Hans Sebald Beham (1539), Dorpskermis.
Londen, British Museum.



Aan de rechter tafel ervaart een boerin dat haar oog groter is geweest dan haar maag en geeft over op de grond, liefdevol bijgestaan door haar buurman. De paren in de buurt zitten met de armen om elkaar heen te vrijen. Een man is met de kop op tafel in slaap gevallen; zijn vrouw doet iets onduidelijks: legt ze een doek in zijn nek? Op de achtergrond, rechts, staat de herberg waar de catering wordt verzorgd. Een gigantische pan staat op het vuur en een man roert er de soep in, die wordt uitgedeeld aan een andere groep gasten die aan een tafel achteraf is neergezet. Het zijn bedelaars, te zien aan de krukken waarop ze zich voortbewegen. Links wordt het korenveld gebruikt waarvoor het bedoeld is: om zich te

ontlasten en om zich voor de liefde af te zonderen.

Om te concluderen: Van der Borcht maakt in 1560 voor Bartholomeus de Mompere een prent, voor de Antwerpse markt, waarop een boerenbruiloft is afgebeeld. Heel precies, en overzichtelijk, geeft hij de gebruiken weer: het beschenken van de bruid, de doedelzak, het gastmaal, de liefdadigheid. Ik denk in de eerste plaats aan een registratie, zoals de zestiende eeuw die kent, zoals bijvoorbeeld Pieter Coecke z'n serie *Zeden en gebruiken van de Turken* van 1553. Een jaar tevoren (in 1559) heeft Van der Borcht voor De Mompere een prent gemaakt waarop een schaatsfestijn buiten Mechelen is afgebeeld⁹; ook werden



versieringen bij intochten van vorsten in prent vastgelegd¹⁰. We kunnen deze prent, denk ik, in de eerste plaats als een document beschouwen, dat bedoeld is om de nieuwsgierigheid, de weetlust, van het publiek te bevredigen.

Nu vertoont de prent details die mij tot grappige opmerkingen verleidden. Details die ook in de zestiende eeuw niet in overeenstemming waren met beschaafde omgangsvormen. De schotel uitlikken, zich overeten, in slaap vallen, vrijen aan tafel en in het koren: het zijn toch wat vrijmoedige manieren.

Gedeeltelijk zijn deze details terug te brengen tot het informatieve karakter van de prent: het is van ouds een stereotiep gegeven – en

het was dat toen ook al, zoals ik nog zal aantonen – dat boeren wat grovere manieren hebben dan stadslui.

Maar er is nog meer aan de hand.

DE DORPSKERMIS

Een jaar eerder dan de vorige had Bartholomeus de Mompere een prent uitgegeven waar al weer boeren op voorkomen¹¹ (afb.2). De prent, een ets ook weer, is niet gesigneerd, maar hij wordt toegeschreven aan dezelfde Pieter van der Borcht die ook de vorige prent maakte. In ieder geval staan de prenten dicht bij elkaar. Ook de onderhavige is gedateerd: 1559. De gebeurtenissen spelen zich deze keer af in een dorpje. Het is feest; het is zelfs kermis: er

Afb. 4 (geheel links). Hans Sebald Beham (1537), Boerendans 9. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Afb. 5 (links). Hans Sebald Beham (1537), Boerendans 10: FIN ICH DICH DO. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



wordt een processie gehouden, met banieren, er is een marktkraam en er wordt een klucht opgevoerd¹², en voor de herberg wordt een rondedans gehouden bij de muziek van een doedelzak, een schalmey en een trommel. Vrouwen en kinderen doen hurkend hun behoefte. De narigheid begint in de rechter helft. Daar is in een prieel een gastmaal aangericht waar de dorpslui zich te goed doen. Ze schransen en zuipen met brede gebaren, en het gevolg blijft niet uit: er is een gevecht uitgebroken waarbij de kerels met zwaarden op elkaar inhakken. Eén heeft het afgelegd en ligt met een gekloofde schedel in het zand. Zijn vrouw zit er weeklagend bij. Dit is niet aardig meer. Het is ook niet een objectieve, informatieve weergaaf van een dorpsfeest te noemen. Integendeel, een vierregelig gedicht maakt zeer gerichte bedoelingen duidelijk:

De dronckarts verblijen hem In sulcken feesten
Kijuen en vichten en dronken drincken als
beesten

Te kermissen te ghaenne tsij mans oft vrouwen
Daer omme laet de boeren haer kermisse
houwen

Het 'daeromme' geeft een venijnige staart aan het gedichtje. De zin is: laat de boeren hun kermis houden, want dronkaards verheugen zich (nu eenmaal) in zulke feesten, waarin wordt gegeven en gevochten en waarin men zich beestachtig bedrinkt. Heeft het publiek iets tegen dorpskermissen?

Afb. 6 (rechts). Hans Sebald Beham (1537), Boerendans 11: ICH WIL AVCH MIT. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Afb. 7 (geheel rechts). Hans Sebald Beham (1537), Boerendans 12: DY MACHST ES GAR ZV GROB. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

DE VOORGANGERS

De directe voorganger van de zojuist besproken boerenkermis is een uit vier blokken gemaakte houtsnede van de Neurenberger Hans Sebald Beham, gedateerd 1539¹³ (afb. 3). De prent vertoont dezelfde motieven die we al zijn tegengekomen. Het feest speelt zich af in een dorp dat aan de voet van een op een heuvel gebouwd kasteel ligt. Vóór de dorpskerk wordt een huwelijk ingezegend. De bruilofsstoet wordt opgeluisterd met muziek van doedelzak en schalmey. Links zijn marktkramen opgesteld. In het midden is de herberg, waarvoor in de buitenlucht een maaltijd wordt gehouden. Een paar zit erbij te zoenen, een man ligt over te geven. Rechts is het feest. Er wordt in paren gedanst, er worden wedstrijden gehouden, en in het midden wordt gevochten met zwaarden, lansen, een dorsvlegel en een riek. Beham heeft vaker dorpslui afgebeeld. Omstreeks dezelfde tijd als de grote *Boerenkermis*, tussen 1536 en 1540, maakte hij drie series dansende boeren¹⁴, waarin het hele repertoire van onbeschaafde gedragingen weer voorkomt: het onbeheerste hossen, het schransen en brassen, de dronkenschap, het overgeven en zich ontlasten, het ongeremde seksuele gedrag, de agressie (afb. 4-9). Voorlopers van deze serie, de *Megelsdorfer boerenkermis* en een eerdere boerenkermis, ontstonden al in ontwerp in of vóór 1525 in het atelier van de Behams en zijn enige jaren

Afb. 8 (links). Hans Sebald Beham, Boerenmaal: ALDER DV MVS DANCZEN. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



Afb. 9 (rechts). Hans Sebald Beham, Boerengevecht: HAVST DV MICH SO STICH ICH DICH. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



later in hout gesneden¹⁵. De laatstgenoemde is een directe voorloper van de hier afgebeelde van 1539; de Megelsdorfer kermis bestaat uit een braspartij vóór een herberg, gevolgd door een lange rij dansende paren, allemaal voorzien van een vierregeling gedicht waarin de eigenaardigheden van de dansers spottend en in vrij grove bewoordingen worden uiteengezet.

Ook in Antwerpen zelf is de *Boerenkermis* van 1559 niet de eerste. Er worden anonieme, zij het stilistisch wel in Antwerpen te plaatsen, voorlopers vermeld, waaronder twee prenten, gedateerd 1549 en 1553^{15A}. Ik behandel ze in dit artikel niet, omdat ik er vooralsnog weinig zinnigs over kan zeggen. Wel is het duidelijk dat de beide prenten een aanzienlijk aantal van de al genoemde slechte gedragingen vertonen, in die van 1549 nog aangevuld met bedelarij.

DE ACHTERGRONDEN

Wat is de bedoeling van al deze kluchtig uit de band springende boeren? Dienen de prenten enkel tot ongecompliceerd vermaak van de koper? Of spreekt er afkeuring uit en houden ze een vermaning in? Of beide? Marxisten aan beide kanten van het IJzeren Gordijn hebben zich in bochten gewrongen om aan te tonen dat de Behams als kunstenaars solidair waren met de werkende klasse en dat hun boerenkermissen dus hun sympathie voor de dorpsbevolking uitdrukten¹⁶. Helaas is hun overtuiging groter dan hun

overtuigingskracht. De gebroeders Beham, Neurenbergers en dus stedelingen, werden in 1525 weliswaar uit de stad verbannen vanwege hun ketterse opvattingen, maar voor dorpelingen toonden ze bijzonder weinig sympathie. De reeks motieven namelijk, die steeds terugkomt in hun boerenfeesten en die we 35 jaar later ook in Antwerpen zien afgebeeld, is herkenbaar: maar liefst vier van de zeven traditionele hoofdzonden zijn erin vertegenwoordigd. Feestvieren komt neer op niet-werken, en vertegenwoordigt de ledigheid (*Desidia*). Gulzigheid en dronkenschap (*Gula*) leiden tot onkuisheid (*Luxuria*) en tot onbeheerste agressie (*Ira*)¹⁷. Onlangs is aangetoond dat de uitbeelding van de hoofdzonden in exemplarische tafereeltjes sinds de late middeleeuwen gebruikelijk is geweest¹⁸. (In 1558 had de Antwerpse uitgever Hieronymus Cock twee series prenten naar ontwerp van Pieter Brueghel uitgegeven: een met de zeven hoofddeugden en een met de zeven hoofdzonden, besloten met een voorstelling van het Laatste Oordeel). Waarom waren het nu speciaal boeren of dorpelingen die zich bezondigden? In de eerste plaats is 'boer', 'dorper' (Fr. *villain*, Eng. *villain*) vanaf de middeleeuwen altijd een scheldwoord geweest. Beatris, de deftige non die het klooster ontvlucht om met haar minnaar in zonde te gaan leven, laat in één adem drie keer het woord 'dorper' vallen als hij haar voorstelt, de liefde in de open lucht te bedrijven:

Wat segdi sprac si dorper fel
 Soudic beeten [= gaan liggen] op tfelt
 Ghelijc enen wiue die wint ghelt
 Dorperlijc met haren lichame
 Seker soe haddic cleine scame
 Dit en ware v niet ghesciet
 Waerdi van dorpers aerde niet¹⁹

Zelfs in het Zuidfranse dorpje Montaignou in de vroege 14de eeuw schelden de inwoners elkaar voor boer uit²⁰, en ook Erasmus noemt het 'boers' om je vingers in de jus te dopen²¹. In de tweede plaats zijn de boeren in de late middeleeuwen in heel Europa onder druk gezet door verschuiving van het grondbezit naar het stedelijk patriciaat dat, gedreven door inflatie, steeds zwaardere eisen aan zijn pachters ging stellen. Vanaf de 14de eeuw is de boerenbevolking steeds in beroering geweest en het is herhaaldelijk tot opstanden gekomen. Het meest vers in het geheugen lag de Duitse boerenopstand van 1525, door Martin Luther fel veroordeeld in zijn traktaat *Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern*. De boeren moeten in die tijd een image hebben gekregen van gevaarlijke subversieven; de tegenstelling tussen boer en stedeling had daarmee een boosaardig karakter gekregen²². Ik mag dus wel zeggen²³ dat de boer voor het Antwerpse publiek op zijn minst een weinig geacht lid van de maatschappij moet zijn geweest en dat zijn verschijning min of meer stereotiep met de traditionele menselijke ondeugden in verband werd gebracht. Nog in 1622 schrijft G. A. Bredero in de 'Voor-Reden' op zijn *Groot Lied-boeck*: 'Veel dinghen heb ick op sijn boertsch gheset, die nochtans voor ettelijcke Ste-lieden haar Rekeninghe zijn, die ick, vermits ick hare sieckte, kranckheit en schurft kende, aldus heb moeten handelen, wetende dattet anders al te korresyvich, bitter en te scharp byten soude, en om dat [= opdat] het by velen niet qualijck genomen soude werden, gaan sy al vermomt, onder boeren ghedaanten daer henen met veranderde namen en bekleedinge...'²⁴. Of voor het verschijnen van de boerenkermisprent een bijzondere aanleiding te noemen valt, is weinig zeker. Er is gewezen op de door Keizer Karel v in 1548 uitgevaardigde

Formula reformationis, een voorloper van de besluiten van het Concilie van Trente. Een diocesane synode, gehouden in oktober 1550 in Kamerijk (waar Antwerpen onder viel), zich baserend op de *Formula*, schreef voor dat de kermissen, 'om de veelvuldige misbruiken en schandalen tegen te gaan', in het hele bisdom nog maar op één dag tegelijk mochten worden gehouden, en wel op het kerkwijdingsfeest van de kathedrale kerk van Kamerijk. Of hiervan veel terecht is gekomen is niet zeker: het dorp Hoboken, dat juist in 1559 door de bankier Melchior Schetz gekocht werd van Willem van Oranje, was in ieder geval beroemd om zijn traditionele kermis, niet in de laatste plaats vanwege de halfaccijns op het bier²⁵. Het is niet onmogelijk dat de aansporing 'Laet de boeren haer kermisse houwen' een – al dan niet ironische – toespeling is op voortgezette pogingen om de excessen in te tomen; wellicht hangt een en ander samen met de nieuwe indeling in kerkelijke diocesen die in 1559 door Philips II werd ingevoerd²⁶.

DE BOERENBRUEGHEL

Veel bekender dan Bartholomeus de Mompere is de Antwerpse uitgever Hieronymus Cock. Zijn bedrijf was gevestigd in het huis De Vier Winden (Aux Quatre Vents)²⁷.

Ook Hieronymus Cock gaf een *Boerenbruiloft* uit, misschien wel in concurrentie met die van De Mompere²⁸ (afb. 10). De prent voert het adres van Cock, 'Aux quatre Vents', en draagt de signatuur P. BRUEGEL. INVENT en is dus door Pieter Brueghel ontworpen. De graveur (het is een buriyngravure) signeert met een monogram: PAME in één, waarvan wordt aangenomen dat het de signatuur is van Pieter van der Heyden, alias Petrus a Merica, die van ca. 1551 tot 1572 voor Cock werkte²⁹.

De prent is ongedateerd. Er is een zeer zwakke aanwijzing dat Hymans een exemplaar met het jaartal 1558 zou hebben gezien³⁰, maar gezien de rudimentaire manier waarop hij zich verantwoordt is dat zonder nadere evidentie te verwaarlozen. Zelfs wordt de prent aanzienlijk later gedateerd op grond van het feit dat in Detroit een gedateerd schilderij voorkomt dat het jaartal 1566

Afb. 10. P. van der Heyden naar Pieter Brueghel d.O.,
Boerenbruiloft. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



draagt en dat eveneens een boerenbruiloft met dansende gasten weergeeft, zij het niet dezelfde³¹. Ik kom hier zo meteen op terug: de prent is in ieder geval voorzover we weten niet gedateerd.

De voorstelling is in grote lijnen dezelfde als die van Pieter van der Borcht (afb. 1): in de open lucht zit de bruid aan een tafel, geflankeerd door haar oudere lotgenoten. Bruiloftsgasten bejiveren zich, de bruid te 'begiften'. Op de tafel staat een grote schotel waarin de geldstukken worden gedeponereerd, aan weerskanten komt een rumoerige stoet met huisraad aanzetten. Twee doedelzakspelers verlevendigen het gebeuren en de gasten zitten niet aan het maal maar ze zijn aan het dansen.

Is de voorstelling van de prenten dus bijna dezelfde, de manier van weergeven verschilt aanzienlijk. Van der Borchts prent (afb. 1) is symmetrisch – een grote boom in het midden accentueert de symmetrie – en eenvoudig van opbouw: de bruid letterlijk in het midden, de tafels aan weerskanten. Brueghels compositie (afb. 10) schuift de bruid weg, hoog boven in het beeldvlak, en op de achtergrond. Verreweg de meeste ruimte wordt ingenomen door de dansende gasten, die trouwens niet alleen dansen maar ook zoenen, zuipen en tegen de schuur wateren.

Het wegduwen van het hoofdmoment en het op de voorgrond brengen van bijwerk, evenals het omhoog brengen van de horizon, zodat het hele beeldvlak vol is, is in deze tijd gebruikelijk; Brueghel heeft het waarschijnlijk vooral in Italië gezien, waar hij omstreeks 1552/1553 geweest was³². Het gevolg dat deze verschuiving meebrengt is niet alleen compositorisch: ook inhoudelijk blijkt Brueghels *Boerenbruiloft* bij nader inzien toch aanzienlijk te verschillen met die van Van der Borcht. Dáár dacht ik in de eerste plaats aan registratie, een dokument om de gebruiken van de mensen vast te leggen. Hier valt de nadruk op de incidentele dansende figuren op de voorgrond. In milde vorm worden hier de dansende paren van Behams bruidsstoeten herhaald. Het gedicht onderaan bevestigt dat de prent in deze zin moet worden begrepen:

Locht op speelman ende latet wel dueren,
Soo langh als de lul ghaet en den rommel
vermach

Doet lijse wel dapper haer billen rueren,
Want ten is vrij met haer gheen bruijloft. Alden
dach.

Nu hebbelijck hannen danst soomen plach,
Ick luyjster na de pijp en ghy mist den voete:
Maer ons bruijt neemt nu van dansen verdrach,
Trouwens, tis oock best, want zy ghaet vol en
soete.

Brueghel combineert dus Van der Borchts zakelijke, duidelijke voorstelling met de inhoud van de Duitse prenten, waarvan hij de namen (Lijse, Hebbelijke Hanne) overneemt en de platte, maar on-kwaadaardige grappen ('laat Lijse maar flink haar billen bewegen, zolang de doedelzak en de trommel (of de rommelpot?) het uithouden'). Ik denk daarom dat zijn prent iets later is dan die van Van der Borcht. Hymans' datering 1558 lijkt me daardoor niet waarschijnlijk.

Ook een *Dorpskermis* had Brueghel voor Hieronymus Cock ontworpen (afb. 11). Het is de *Sint Joriskermis*, met het adres H. COCK EXCVDBAT en de signatuur BRVEGEL INVENTOR. De uitvoerder is niet vermeld³³. Het is ook hier weer duidelijk dat Brueghel de prent van Van der Borcht gekend heeft (afb. 2). De processie ontbreekt niet, evenmin

Afb. 11. Anoniem naar Pieter Brueghel d.O., Dorpskermis (De 'St. Joriskermis'). Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



als het wagenspel, de wedstrijden, het dansen, de maaltijd voor de herberg en het vechten met zwaarden. De grote, overhoekse herberg rechts (een soortgelijk gebouw kwam ook al op de prent van Pieter van der Heyden voor: hiervóór, afb. 10) draagt een uithangbord met het opschrift 'dit is in die kroon'. Voor de gelegenheid hangt een grote vaan uit, met een boogschutter erop: Sint Joris, wordt algemeen geïnterpreteerd, want op de vaan komt zijn wapen voor (een wit kruis op rood) en in het midden van de prent wordt een schouwspel opgevoerd waarbij een te paard gezeten ridder een kartonnen draak verslaat. Op de achtergrond zijn de schutters aan het papegaaischieten. Sint Joris is schutspatroom van de handboogschutters.

Om nog eens op de vaan terug te komen: hij bevat een opschrift dat niet in de voorstelling thuishoort: op een banderolle boven Sint Joris staat namelijk: 'laet die boeren haer kermis houuen.' Geen opschrift dat een Joriskilde gauw in zijn banier zal voeren, en dus eerder een tekst die buiten de eigenlijke voorstelling valt, als een zijdelingse opmerking van de uitgever. Dezelfde aansporing stond in het gedicht onder Van der Borchts *Dorpskermis* (afb. 2). Het verband tussen de twee is dus wel zeker.

Tegelijkertijd valt weer op dat Brueghels ontwerp minder direct duidelijk van bedoeling is. De Sant die uit de herberg hangt spoort ertoe aan, de boeren hun kermis te laten houden. Het ongebreidelde gedrag van de

Afb. 12. Anoniem, Dorpskermis (De 'Kermis van Hoboken'). Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



dorpers, nog geaccentueerd doordat hier en daar een groepje kinderen over het tafereel buitelt, doet de tegenwoordige toeschouwer grappig aan. Als we bedenken in wat voor daglicht de boer toen stond, kan het niet anders of de prent moet voor de goede verstaander, behalve amusant, ook afkeurend genoeg zijn geweest.

Hoe de beide uitgevers, Cock en De Mompere, tegenover elkaar stonden, is niet bekend. Iets van concurrentie valt te vermoeden bij het ontstaan van nog een Dorpskermis³⁴ (afb. 12), die zo sterk op de *Sint Joriskermis* lijkt dat we tegenwoordig van plagiaat zouden spreken. Wel moet gezegd worden dat de ontwerper op de prent is genoemd: 'Bruegel':

maar ik heb de indruk dat die naam nog eerder is gebruikt om de verkoop te bevorderen dan om de ontwerper zijn geestelijk eigendom te erkennen. Van auteursrecht was nog helemaal geen sprake in de zestiende eeuw; rechten had soms de uitgever, die bij keizer of staten een privilege kon krijgen voor een aantal jaren waarin hij als enige een bepaald werk mocht uitgeven.

De vaan die uit de herberg hangt is weer die van een schuttersgilde: 'Dit is de Gulde van hoboken', vermeldt hij. Hoboken is een dorp bij (nu een voorstad van) Antwerpen. Als uitgever is genoemd: 'Bartolomeus de mumpere. Excudit'; de graveur signeert met het monogram FHB (inéén) en is volgens Lebeer Frans Hogenberg^{34A}. Het betreft dus

niet een piraat-editie, waarbij een bestaande prent wordt geplagieerd omdat er een goede markt voor bestaat: De Mompere noemt zich openlijk als uitgever en er is dus geen sprake van overtreding; misschien van enig onfatsoen, maar dat is dan moeilijk te achterhalen.

Dat de *Kermis van Hoboken* een navolging zou zijn van de *Sint Joriskermis* en niet andersom, moet ik uitleggen. Beide dragen Brueghels naam en beide worden altijd in zijn oeuvre behandeld. Ik meen dat bij vergelijking de *Kermis van Hoboken* meer in de hoogte uitgerekt is waardoor het dorpsgezicht er minder fotografisch geobserveerd uitziet; dat de onderdelen erop (de herberg, de kerk, de huifkar) groter en nadrukkelijker zijn uitgevoerd dan op de andere, zodat er veel minder loopruimte overblijft, en dat in de *Sint Joriskermis* de mensen zich in meer samenhangende groepen over de dorpsweg bewegen. Het zou mij verbazen als twee ontwerpen die zo verschillend van effect zijn, van dezelfde hand zouden zijn. Aangezien Brueghel de naam is die op beide voorkomt, neem ik aan dat hij de oorspronkelijke ontwerper is en dat de onhandigere *Kermis van Hoboken* de navolging is. Een en ander wordt bevestigd doordat de *Sint Joriskermis* de uitvoerige signatuur BRUEGEL INVENTOR draagt, terwijl die van Hoboken alleen de aanduiding 'Bruegel' voert³⁵.

De voorstelling lijkt wat minder consequent kritiek op de dorpskermis te leveren dan de vorige. De processie en het wagenspel spelen zich geïsoleerd op de achtergrond af. Er wordt wel gedanst, en er lopen wat kinderen en varkens rond, maar het geheel is bijzonder kalm. Verrassend is daarom het gedicht:

Die boeren verblijen hun in sulken feesten
Te dansen springhen en dronckendrincken als
beesten
Sij moeten die kermissen onderhouwen
Al souwen sij vasten en steruen van kauwen

De tekst is een variant van die welke De Mompere nog in huis had, op zijn *Dorpskermis* van 1559 (afb. 2), en ik meen er een grote afkeuring in te lezen.

Concluderend meen ik dat de volgende gang

van zaken het meest voor de hand ligt. Bartholomeus de Mompere komt in 1559 en 1560 met twee prenten op de markt: een *Boerenbruiloft* (afb. 1) en een *Dorpskermis* (afb. 2). Hiëronymus Cock laat omstreeks dezelfde tijd, waarschijnlijk iets later, door Pieter Brueghel twee prenten met hetzelfde onderwerp ontwerpen (afb. 10, 11); van een daarvan wordt door De Mompere een navolging geproduceerd en uitgegeven (afb. 12). Als voorlopers zijn vroegere Duitse prenten te noemen, en wel in het bijzonder die van de gebroeders Beham (afb. 3–9). Het onderwerp is actueel, omdat de boerenbevolking nogal roerig is en vooral door zijn dorpsfeesten in opspraak komt.

HET VOORTLEVEN VAN DE THEMA'S

De beide onderwerpen, de dorpskermis en de boerenbruiloft, trouwens van te voren al in één adem genoemd³⁶, zijn een traditioneel paar geworden³⁷. Wanneer precies is niet bekend, maar er zijn twee prenten, beide voornamelijk geëetst, die wat formaat en opmaak betreft kennelijk bij elkaar horen, en waarvan de ene een dorpskermis en de andere een boerenbruiloft vertoont (afb. 13, 14). Van beide zijn drie opeenvolgende uitgevers bekend: als de platen naar een andere eigenaar-uitgever overgingen, sleep de nieuwe uitgever het vorige adres weg en graveerde zijn eigen ervoor in de plaats. De respectieve adressen zijn: 'Cornelis van Tienen exc.'³⁸, 'Martinus vanden Enden excud.'³⁹ en 'C. I. Visscher'⁴⁰. Van de Amsterdamse uitgever Claes Ianszen Visscher I is bekend dat hij van 1550 tot ca. 1612 leefde; zijn zoon (1587–1652) volgde hem als uitgever op; de twee, vader en zoon, zijn als uitgevers moeilijk uit elkaar te houden.

De andere twee uitgevers zijn 17de-eeuwse Antwerpenaren: Cornelis van Thienen is in 1616–1617 leerling van Cornelis Galle, wordt in 1620–1621 als meester in het St. Lucasgilde ingeschreven en sterft waarschijnlijk in 1678. Martinus van den Ende de oude komt in 1630–1631 in het gilde, zijn zoon in 1660–1661. De beide laatstgenoemde namen, Van Thienen en Van den Ende, komen, soms in

combinatie met C. I. Visscher, een aantal keren voor als uitgevers die platen van Hieronymus Cock hebben overgenomen en gebruikt ⁴¹.

Van het onderhavige paar prenten zijn geen exemplaren over met het adres van Hieronymus Cock. Of Van Thienen en Van den Enden ook van andere uitgevers prenten hebben overgenomen is mij onbekend. Over de ontstaansgeschiedenis valt dus voorlopig verder niets te zeggen. Als inventor wordt op beide prenten Pieter van der Borcht genoemd. De eerste prent is een *Dorpskermis* (afb. 13). Hij is zeer kennelijk ontstaan nadat de ontwerper veel naar de *Sint Joriskermis* (of naar die van Hoboken?) had gekeken: een volgend geval van navolging van een inventie van Brueghel. De huifkar ontbreekt, maar spiegelbeeldig zien we de overhoekse herberg weer, met vaan, deze keer met de Heilige Sebastiaan, patroon van de voetboogschutters. Vóór de herberg wordt een maaltijd gehouden. Er is een processie vóór de kerk, er zijn marktkramen, er worden wedstrijden gehouden, er wordt gedanst, gevrijd, overgegeven en gevochten. Behalve een bedelaar, die al op de vroegere voorganger van 1549 voorkwam ^{41A}, is een beurzensnijder toegevoegd.

De titel luidt:

HAEC RVRI FACIES CELEBRANT HAEC FESTA
QVOTANNIS

(zo ziet het er op het platteland uit als het jaarlijks deze feesten viert)

Onderaan staan twee gedichtjes, een in het Frans en een in het Nederlands:

Faire processions, s'asseoir au banquetage,
S' iurer, vomir, brauer auecq glaiues saqués,
Fraper les pains d' épice, acheter afficquets,
Fluter, baller est fait des festes de village.

De boeren kermissen sijn wel vol melodije
Alderhande ghenoechte sietmer gheschieden
Maer alser de gulsicheyt nempt heerschappije
Dan mach elck wel alsulcken gheselschap
vlieden.

De tweede prent is een *Boerenbruiloft* (afb.14) die heel sterk teruggaat op die van Van der Borcht van 1560 (afb.1). De vermelding van

Van der Borcht als inventor is dan ook niet overbodig. De bruid zit ook hier in het midden, onder een baldakijn die aan bomen is bevestigd, geflankeerd door vrouwen en de notaris. De man die zijn opwachting maakt is hier heel duidelijk een van de gasten, die de bruid met enige geldstukken 'beschenkt'. Eenvoudiger dan op de oude prent zijn het bruiloftsmaal, de geschenken aandragende gasten, het korenveld met vrijende paren en de herberg met de bereiding van het maal over de prent verdeeld. Een van de gasten heeft zo diep in zijn kroes gekeken dat hij laveloos van de bank is gevallen; verder geen nieuws.

De titel luidt:

HOC CVLTV AGRICOLAE NVBENTI DVCITVR VXOR
(op deze manier wordt de huwbare boer met zijn vrouw verenigd)

De gedichtjes luiden:

Le villageois ainsy traicte l'esponse [lees:
 epouse] aimable,
Icelle simple ainsy en habit nuptiaux;
Le Conuie boit, s' iure, et reuide⁴² a la table
Argent, chaires, et potz culieres, & scabeaux

De boeren bruyloften syn vrent om
 t'aenschouwen

Tis al gheeft wel, wilt de bruyt beschinken
Met ghelt en schoonheyt, tsy mans oft vrouwen
Isser qualyck t' eten wilt te beter drincken.

Nog steeds zijn de teksten een mengsel van constatering van bizarre gewoonten en afkeer van traditionele zonden. Met Claes Ianszen Visscher doen de thema's hun intree in Amsterdam⁴³, waar Gerbrandt Adriaenszen Bredero het onderwerp vereeuwigd met zijn beroemde *Boeren geselschap*⁴⁴. Het beeld is ook dan nog onveranderd: boeren zijn dom (Ignorantia), lui (Acedia), pronkziek (Superbia), vraat- en drankzuchtig (Gula), geil (Luxuria) en agressief (Ira).

Een P.B. gesigneerde gravure – men zegt: Pieter Balten(s) (Antwerpen 1525–ca. 1598) – bevat een voorstelling die van de voorgaande feesten is afgeleid⁴⁵ (afb.15). Op de muziek van een doedelzak dansen de boeren. Een kind zit met een fluit en een trommel op de grond. Op de achtergrond wordt een enorme

Afb. 13. Anoniem naar Pieter van der Borch, Dorpskermis. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



pan naar binnen gedragen. Hier en daar
 zonderen zich paren af. Een van de dansende
 vrouwen draagt een kroontje; ze zal de bruid
 wel zijn. Op haar slaat het gedicht onderaan:

Noch prijs ick ons bruijt Sij en can niet
 proncken.
 Sij soude wel beter dansen. Waer sij niet
 droncken

HET LACHEN

De zojuist als laatste besproken prent
 (afb.15) houdt eigenlijk weinig meer in dan
 een grove grap om lieden voor wie grove
 grappen geëigend zijn.

Daarmee kom ik op een tweede recente
 aanwinst van het Rijksprentenkabinet, en wel

een gravure van dezelfde P.B.⁴⁶ (afb.16).

Voorgesteld is de bruid weer, omringd door
 enige bruiloftsgasten. Het feest is bijna
 afgelopen: de bruid, met haar kroontje,
 wordt naar bed begeleid. Niet dat ze het zelf
 nog zo ziet zitten: dikke tranen biggelen over
 haar grove gezicht. De lullepijper doetelt
 maar door. De bruidegom is ook eindelijk op
 zijn pet te dragen en hij spreekt haar
 liefdevol toe.

De gedichtjes zijn weer tweetalig:

Maintenant plorer icy voyez l'Espousee
 Qui de rire au lict se tient bien assuree.

Nu schreyt de bruyt, nochtans ick wedde,
 Sy sal weder lachen, als sy is te bedde.

Afb. 14. Anoniem naar Pieter van der Borcht, Boerenbruiloft. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Afb. 15 (onder). Pieter Baltens, Boerenbruiloft. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.



De bedoeling is duidelijk⁴⁷: de bruid is bang. Ten onrechte, zo wordt gesuggereerd. In haar onschuld houdt ze namelijk de kandelaar en de nachtspiegel zo dat er nauwelijks een dirty mind nodig is om de obscene toespeling te vatten: nu huilt ze nog maar weldra zal ze lachen.

Ook hier is de inhoud weer niet zonder complicaties. Schreien en lachen zijn twee extreme uitingen van gemoedsaandoening; uitingen die een beheerste stedeling, althans in theorie, niet licht zo vlak na elkaar zal vertonen: uitingen dus weer van een onbeheerst slag volk. Ook de prent vertoont het contrast: grient de bruid dikke tranen, alle anderen trekken een gezicht dat op het eerste gezicht niet direkt duidelijk is (het lijkt

Afb. 16. Pieter Baltens, Boerenbruiloftsscène. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



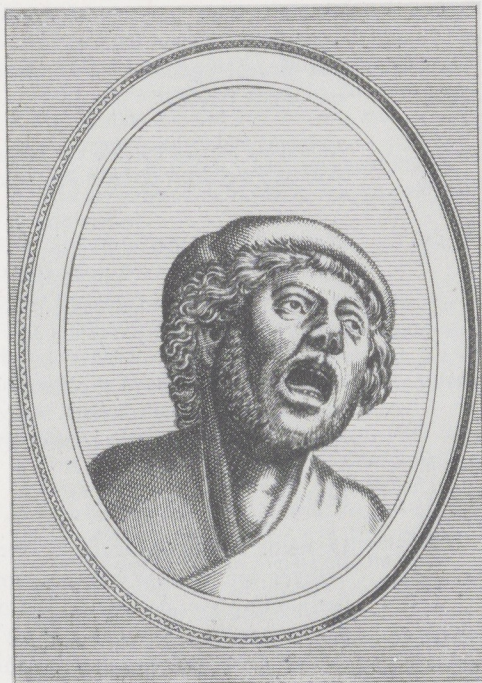
of ze zingen), maar waarvan het mij bij vergelijking met boerenkoppen die door Brueghel zouden zijn ontworpen⁴⁸ (afb. 17, 18) voorkomt dat ze eerder lachen. Lachen en huilen zijn hier als uitersten voorgesteld in een prent die zeer opzettelijk bedoeld is om sociaal, en daarmee moreel, zeer laag geplaatsten weer te geven. Ik kan dat niet bewijzen, maar ik denk dat een prent als deze minder door boeren dan door stedelingen zal zijn gekocht. In ieder geval zijn ze niet in de laatste plaats ook voor de Antwerpenaren bedoeld. Hoe reageren die?

Door te lachen.

Maar lachen is geen eenvoudige zaak, al denken sommige collega's daar anders over⁴⁹. In de eerste plaats komt het er in de 16de

eeuw op aan, door wie wordt gelachen. Er wordt gelachen door kinderen, door jonge meisjes, nimfen, bloemen, lente-personificaties: door al wat jong en blij is. Maar er wordt ook vals gelachen door hoeren en koppelaarsters; er wordt ook dwaas gelachen door mensen die te oud zijn om te lachen; er wordt onnozel gelachen door dommen en gekken; en er wordt honend en agressief gelachen door uitdagende of triomferende tegenstanders⁵⁰. Dat de boer maar raak kon lachen, lag in de aard: de boer was onwetend, onbeschaafd, agressief en niet gehinderd door urbane verplichtingen. Maar wie van de beschouwers zou dáár weer vrolijk en onbevangen om kunnen lachen zonder zich zelf te kenmerken

Afb. 17 (links). Anoniem naar Pieter Brueghel, Hansje Singh in 't Veldt. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
Afb. 18 (rechts). Anoniem naar Pieter Brueghel, Foockel Lach-een-reys. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



als een kind, een onnozele, een boer of een valserik?

In de tweede plaats is er de vraag waarom wordt gelachen. Om *turpitudō*, zegt de veelgelezen Cicero: iets dat lelijk is; of om *deformatas*, en ook dat is iets dat lelijk is, of gemeen, of wat niet hoort⁵¹. 'Ridiculum' heten obsceniteiten⁵²; gelachen wordt met opzet provocerend om de verslagen vijand⁵³; duivels heten 'da ridere'⁵⁴.

In de derde plaats is men zich in de boeken over welgemanierd gedrag terdege bewust van de onwelvegelijkheid van het onbeheerst uiten van emoties. In Baldassare Castigliones *Cortegiano* (1528) wordt veel gelachen, maar ook wordt afgeraden, onnodig te lachen of onbeheerste bewegingen te maken⁵⁵. Lachen moet geen giechelen, brullen of kakelen zijn, zegt Della Casa, en je moet niet lachen als er niets te lachen valt⁵⁶. Ook Erasmus heeft over het onderwerp geschreven in zijn *De civilitate morum puerilium libellus*; ik citeer uit een charmante 17de-eeuwse editie die voor de jeugdige lezer bestemd was⁵⁷:

Est stultorum het is ('t werck) der sotten *arridere omnibus dictis aut factis* om alle woorden of wercken te lacchen; (*sc. est proprium stupidorum* het (is eigen) den dommen (*arridere*) nullis om gene (te lacchen).

Nequitia est het is boeverye, *arridere obscæne dictis aut factis* om ongeschickte woorden of wercken te lacchen.

Cachinnus De uitschateringh, & *immodicus ille risus* ende die onmatige lach, *quatiens totum corpus* schuddende het gansche lichaem, *quem ob id Graeci appellant* welcken daerom de Grieccken noemen *συγκρούσιον* (i.e. *concuSSIONUM*) Schudder, *decorus est nulli aetati* past geene ouderdom, *nedum pueritiæ* veel min de kintsheit. *Dedecet autem* het mis-staet oock, *quod quidam ridentes* dat sommige, die lacchen, *edunt hinnitus* een gebriesch maecken.

Et ille (*sc. risus est*) *indecorus* oock is de lach onbetamelijck, *qui latè diducit rictum oris* welcke de opsperinge des monts wijt van een strekt, *buccis corrugatis* met gerimpelde wangen, *ac dentibus nudatis* ende ontbloote tanden, *qui caninus est* de welcke hontachtigh is, & *dicitur Sardonius* (*sc. risus*) ende een Sardonische (of grim-)lach genoemt wert.

De Milanese schilder-kunsttheoreticus G. P. Lomazzo beschrijft een schilderij van een schilder Michelino, waarin een aantal 'villani' stond afgebeeld die elkaar in broek en jak tasten waarbij ze geweldig lachten⁵⁸. Men denkt daarbij in de eerste plaats aan de lachende en karikaturale halffiguren die in de 16de eeuw in Lombardije zijn ontstaan⁵⁹ en die in verband te brengen moeten zijn met de fysiognomische studies van Leonardo da Vinci⁶⁰.

Het harde lachen, en algemeen: het onbeheerste uiten van emotie, hoort bij de onderste sociale lagen en wordt door de beter gesitueerden aan moreel verwerpelijke karakters toegeschreven. Dat brengt een dubbele bodem mee voor wie zo door zijn cultuur geconditioneerd was dat hij zich wist te beheersen tot een glimlach: hoe harder iemand lachte, des te dichter stond hij immers bij de uitgelachene, de agressieve honer, de domme boer. Natuurlijk werd er gelachen; natuurlijk werd er ook vrolijk en onbevangen gelachen⁶¹; natuurlijk werd er ook proestend en snurkend gelachen en werd er in handen en op dijen geklapt. Maar dat neemt niet weg dat de stedeling zich bewust geweest moet zijn van een gedragscode die maakte dat lachen veel meer ingehouden *hoorde* te gebeuren dan bij ons tegenwoordig en dat hij neerkeek op de balkende boer⁶², omdat diens gedrag een lage status en een slecht gevormd karakter vertegenwoordigde.

De Boerenbrueghel, zegt Karel van Mander, legde zich, toen hij als prentontwerper bij de al genoemde uitgever Hieronymus Cock kwam werken, er op toe, de 'spoockerijen, en drollen' van Jeroen Bosch te imiteren. Spookachtige, demonische gedrochten op de manier van Bosch waren in die tijd in Antwerpen in de mode; Brueghels zeven zonde-voorstellingen zitten er vol mee⁶³. Er werd om gelachen: Van Mander vervolgt met te zeggen dat men weinig stukken van Brueghel ziet die een aenschouwer wijslijck sonder lacchen can aensien'; ja: hoe 'stuer wijnbrouwigh en statigh hij oock is,' en hoezeer hij dus geconditioneerd is om niet (al te hard) te lachen, 'hy moet ten minste meesemuylen oft grinnicken [= glimlachen]'⁶⁴.

Prenten als de hier besprokene zijn dus opzettelijk van een laag sociaal – en daarmee ook moreel – gehalte. Er wordt veel gelachen om lelijke dingen:

Al ben ick leelyck ick ben siet plesant
Wilt ghij wel doen houet u aen mijnen kant

zeggen drie Leonardo-achtige karikaturale halffiguren uitgegeven door Hieronymus Cock⁶⁵. Ook wordt gelachen om dingen die niet volgens de gewone gang van zaken zijn: een jong meisje lacht om een oude vrouw die nog met een leesplankje wil leren lezen: dat is kinds; en dus belachelijk: 'La vecchia rimbambita muove riso alla fanciuletta'⁶⁶.

BESLUIT

De beide aanwinsten van het Prentenkabinet brengen een menigte van gegevens in herinnering over de manier waarop de Antwerpenaar omstreeks 1560 de wereld inkeek. Twee complexen heb ik hier vooral aangestipt: het ontbreken van auteursrecht op kunstwerken en het vrij overnemen van motieven en composities; en het zich met een morele rationalisering afzetten tegen sociaal zwakkere bevolkingsgroepen. Ik hoop hiermee te hebben gedemonstreerd hoezeer het toe te juichen is dat het Rijksprentenkabinet behalve 'topstukken' ook prenten verwerft die niet zozeer om hun artistieke kwaliteiten maar des te meer om hun inhoud van belang zijn.

Noten

¹ Aankoop uit het F. G. Wallerfonds, inv. 1981:1; F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700* III, Amsterdam z.j., blz. 103, nr. 466, met verwijzingen naar oudere literatuur.

Ik dank dr. J. P. Filedt Kok voor aanvullingen die zijn verwerkt in de noten 4, 15A, 34A en 41A van dit artikel.

² Er is geen enkele burijnlijn in de prent te ontdekken.

³ De gegevens over Pieter van der Borcht zijn nog niet tot een consistent geheel geordend. Er is een Pieter van der Borcht in Mechelen, die vanaf 1552 houtsneden maakt (P.B. gesigneerd) voor Antwerpse uitgevers (A. J. J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas & dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle* II [1]: *le XVIIe siècle: les graveurs-illustrateurs*, Paris 1934, blz. 79-81; Hollstein III, blz. 106, nr. 561-575. Er is ook een Pieter van der Borcht in Mechelen, die sinds 1564 voor de Antwerpse uitgever Christoffel Plantijn werkt, en door hem als 'paintre', schilder wordt aangeduid. De kunsthistorische vakliteratuur (Delen, II [1], blz. 81-85 en verder passim; Hollstein III, blz. 106, nr. 494-560) maakt geen onderscheid tussen ontwerpers en uitvoerders. Plantijns Van der Borcht wordt alleen maar als ontwerper genoemd, schijnt het; de prenten die dan dus naar zijn tekeningen worden uitgevoerd, zijn eerst houtsneden maar later gravures (Delen II [1], blz. 83-85; Hollstein III, blz. 107-108), maar hoewel Delen enige keren als signatuur de initialen P.B. noemt, wordt de signatuur FECIT PETRUS VAN DER BORCHT zowel voor etsen (in 1595; Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs* [enz.] I, Amsterdam 1857, blz. 124) als voor houtsneden (in 1552; Hollstein III, blz. 106, nr. 576) gesignaleerd, hetgeen moet betekenen dat hij zelf over een lange periode zowel houtsneden als etsen heeft uitgevoerd, of dat er meer Pieters van der Borcht geweest zijn. Op 2 oktober 1572 wordt Mechelen in de Spaanse Furie geplunderd. Op 1 november schrijft Plantijn een brief aan Benito Arias Montano, waarin hij de hem bekende slachtoffers van de Furie noemt. 'Petrus noster' met vrouw en kinderen zijn ziek en berooid bij hem aangekomen en wonen nu bij de Plantijns. Delen neemt aan dat het over Van der Borcht gaat, en dat kan best. In 1580 wordt 'Peeter Verborcht, schilder' lid van het Sint Lucasgilde van Antwerpen. Hij kan tot die tijd als employé van

Plantijn hebben gewerkt en hoefde dan niet als vrij meester te zijn ingeschreven; gezellen staan in het gildeboek niet aangetekend. Peeter is in 1591 en 1592 deken van het gilde. Een complicatie wordt gevormd doordat op 1 juli 1597 een 'Pieter van der Borcht, Jacopssone, van Mechelen, schilder' poorter van Antwerpen wordt (Ph. Rombouts en Th. van Lerijs, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde* [enz.] I, Antwerpen 1872, blz. 271, 335, 358, 360, 367). In de literatuur wordt zonder meer aangenomen dat dit nog altijd dezelfde Pieter is, maar de vraag doet zich wel voor hoe die van 1580 tot 1597 als niet-poorter vrij meester in het gilde kon zijn. Als sterfjaar wordt 1608 genoemd.

We hebben dus van 1552 tot 1608 te maken met iemand die schilder heet, iemand die houtsneden maakt, iemand die voor houtsneden en gravures ontwerpt, iemand die P.B. signeert, en iemand die etsen en gravures maakt en die signeert FECIT PETRUS VAN DER BORCHT; het materiaal ligt nog braak. In de 17de eeuw zijn er verder nog twee schilders in Brussel die beiden Pieter van der Borcht heten.

Vrij zeker kunnen de volgende prenten, gemaakt door Petrus van der Borcht en uitgegeven door Bartholomeus de Mompere, met de hier behandelde *Boerenbruiloft* van 1560 (zie noot 1, en afb. 1) in verband worden gebracht:

- *De grote kermis* van 1559 (afb. 2) (toegeschreven) (Hollstein III, blz. 104, nr. 467);
- *Een schaatspartij buiten Mechelen* van 1559 (Hollstein III, blz. 105, nr. 468, met afbeelding);
- *De schoenlapper en zijn vrouw* van 1559 (toegeschreven) (Delen II [2], Paris 1935 blz. 104: 'Ick lappe, Ick luere, ick naeye menighen naet'; tentoonst. *Zwischen Renaissance und Barock* (zie noot 15A), nr. 75).

⁴ De Mompere werd in 1554 lid van het Sint-Lucasgilde in Antwerpen, wat er op neerkomt dat hij zich in dat jaar als meester vestigde. Door hem uitgegeven gedateerde prenten zijn bekend uit de periode 1558-1560. De geschiedenis van de uitgeverij van prenten staat nog amper in de kinderschoenen. Over de minder bekende uitgevers is nog bijzonder weinig materiaal voorhanden. Het beste artikel over De Mompere is dat van Louis Lebeer, 'Het hooi en de hooiwagen in de beeldende kunst', *Gentsche bijdragen tot de kunstgeschiedenis* 5 (1938), blz. 141-155, spec. 149-152. In dit artikel vermeldt Lebeer elf prenten met het adres van De Mompere.

⁵ Inv. nr. 1027; eiken paneel, 114 × 164 cm.

⁶ Carel van Mander, *Het schilder-boeck waer in*

voor eerst de leerlustighe lueght 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 [enz.], Haarlem (voor Paschier van Wesbusch) 1603–1604, fol. 233verso. Ik haal hier voor het gemak de editie aan van A. F. Mirande en G. F. Overdiep, *Het schilder-boek van Carel van Mander: het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche schilders* [enz.], Amsterdam–Antwerpen (Wereldbibliotheek) 1950, blz. 98. Van Manders tekst luidt: 'Daer zijn oock te sien twee doecken van Water-verwe, by den Const-liefdighen Heer *Willem Jacobsz.* by de nieuw Kerck t' Amsterdam, wesende een Boeren Kermis, en Bruyloft, daer veel drollighe booten in zijn te sien, en t' rechte wesen der Boeren: onder ander, daer sy de Bruydt begiften, is eenen ouden Boer, hebbende t' buydelken aen den hals, en is doende met in zijn handt t' gheldt te passen, en zijn seer uytnemende stucken.'

⁷ Replieken in Brussel, Koninklijke Musea van Schone Kunsten; Dublin, National Gallery of Ireland; Philadelphia, coll. John G. Johnson; Stockholm, Nationalmuseum. Een soortgelijke voorstelling in de openlucht: Bern, vroeger verz. Dr. Ludwig; Bordeaux, Musée des Beaux-arts; Brussel, verz. F. Delporte; Florence, Uffizi, inv. 840 (gouache); München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Narbonne, Musée des Beaux-arts; Toronto, Art Gallery.

⁸ Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection. Dr. J. P. Filedt Kok maakte mij op deze staat attent.

⁹ Hollstein III, blz. 105, nr. 468, met afbeelding.

¹⁰ Irmengard von Roeder-Baumbach, *Versieringen bij blijde inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16^e en 17^e eeuw*, Antwerpen-Utrecht 1943 (Maerlantbibliotheek XIII). Ook Van der Borcht heeft zulke versieringen in prent gebracht.

¹¹ Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, BdH 13399; Hollstein III, blz. 104, nr. 467 met afbeelding. Het adres luidt: Bertholomæus de Mompere excudebat Antuerpiæ Cum [sic].

¹² We herkennen zelfs de klucht die wordt opgevoerd: het is de *Klucht van Playerwater*. Een paar zit elkaar omarmend aan een ronde tafel; een man komt het toneel op met een grote mand op zijn rug. Dezelfde voorstelling vinden we op een schilderij dat wordt toegeschreven aan Pieter Balten(s) (Rijksmuseum, inv. A 2554, in bruikleen in het Theatermuseum, Amsterdam).

De klucht gaat over een bedrogen echtgenoot die, verstopt in de mars van een marskramer, zijn vrouw met een monnik betrapt. Het stuk is bekend uit een handschrift dat in het archief van het Sint-Lucasgilde van Antwerpen is gevonden.

¹³ F. W. H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400–1700* III, Amsterdam z.j., blz. 255.

¹⁴ Hollstein, *German* III, blz. 94–97. Afb. 4–7 zijn de laatste vier van een serie van 12 (B. 166–177); afb. 8–9 vormen een paar (B. 164–165).

¹⁵ Hollstein, *German* II, blz. 244; III, blz. 256, 257; Herbert Zschelletzschky, *Die 'drei gottlosen Maler' von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz*, Leipzig 1975, blz. 324–330.

^{15A} Hans Mielke, 'Radierer um Bruegel', in: *Pieter Bruegel und seine Welt; ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin [...] 13–14 Nov. 1975*, Berlin 1979, blz. 63–64; tentoonst. *Zwischen Renaissance und Barock; das Zeitalter von Bruegel und Bellange. Werke aus dem Besitz der Albertina*, Wenen (Albertina) 1968 (serie *Albertina Graphik* IV), nr. 73, als toegeschreven aan Pieter van der Borcht. Zoals in deze catalogus terecht vermeld staat, is dit de prent die Wurzbach als nr. 14 van Pieter van der Borchts œuvre noemde. Hollstein (III, blz. 104, nr. 467) identificeert ten onrechte de kermis van 1559 (zie noot 11) met W.14; Wurzbach kent de laatstgenoemde merkwaardigerwijs niet.

¹⁶ Zschelletzschky, *op. cit.* (noot 15), blz. 298–359; Maurice Pianzola, *Peintres et vilains; les artistes de la renaissance et la grande guerre des paysans de 1525*, Paris 1962; Autorenkollektiv Ulrich Kempel u.a., *Materialien zur Kunst der Bauernkriege*, 2. Auflage, Bochum-Dortmund 1974.

¹⁷ J. Bruyn en anderen, *Historisch perspectief van het Hollandse 'genre' geïllustreerd aan enkele thema's*, Amsterdam 1977–1978, blz. IV/6 (stencil; de titel verbeterd in: *Historisch perspectief van het zeventiende-eeuwse 'genre'* [enz.]).

¹⁸ J. Bruyn, *Geschiedschrijving als parabel*; rede uitgesproken ter gelegenheid van de 349ste dies natalis van de Universiteit van Amsterdam door de rector magnificus op 8 januari 1981, Amsterdam 1981, blz. 10.

¹⁹ r. 346–352.

²⁰ Emmanuel le Roy Ladurie, *Montaillou*,

village occitan de 1294 à 1324, z.pl. 1975, blz. 92, 234.

²¹ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation; Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen I: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Bern-München, ²1969, blz. 80, 117, in hetzelfde traktaatje dat (hierna, noot 57) nog ter sprake komt. Zie ook nog Maurice Lever, 'Celadon ou Jacques Bonhomme? La vie rustique à travers les romans du temps des Le Nain', *Gazette des beaux-arts* 121 (1979), blz. 75-80. Bij Karel van Mander (*Het schilder-boeck*, op. cit. (noot 6), Levens Ital., fol. 175 recto, regel 36) komt 'een Jootsche Boeren tronie' bij een bespotting van Christus voor, uit Vasari: 'vn villano Hebreo' (III, 808/46); het woord heeft dan alle specifieke connotatie met het platteland verloren.

²² Zo bijvoorbeeld Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien; ein Versuch*, ed. Ludwig Geiger, II; Leipzig ¹⁰1908, blz. 313, Exkurs LXXVII; Peter Burke, *Tradition and innovation in Renaissance Italy*, z.pl. 1974, blz. 294.

²³ Ik heb dat eerder gedaan in mijn artikel 'Realism and comic mode: the peasant', *Simiolus* 9 (1977), blz. 205-219.

²⁴ G. A. Brederode, *Boertigh, Amoreus, en Aendachtigh Groot Lied-Boeck* [enz.], Amsterdam (voor Cornelis Lodowijksz. vander Plasse) 1622, fol. *4v.

²⁵ A. Jans, 'Enkele grepen uit de kerkelijke wetgeving ten tijde van Pieter Bruegel', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1969, blz. 105-102; A. Monballieu, 'De «Kermis van Hoboken» bij P. Bruegel, J. Grimmer en G. Mostaert', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1974, blz. 139-169. In het *Woordenboek der Nederlandsche taal*, s.v. *kermis* (I, A, 3, h, kol. 2377) wordt een tekst uit 1535 aangehaald waarin er sprake van is 'datter daghelix so vele gevechten ende ongeregheltheden gebueren in de brulochten oft kermissen' (als bron wordt genoemd: Cos. Zaal v. Yperen I, 44, een afkorting die niet in de bronnenlijst voorkomt).

²⁶ Zie bijvoorbeeld de tentoonstellingscatalogus *De kogel door de kerk? De opstand in de Nederlanden en de rol van de Unie van Utrecht (1559-1609)*, Utrecht (Centraal Museum) 1979, blz. 54-59.

²⁷ Timothy A. Riggs, *Hieronymus Cock (1510-1570): printmaker and publisher in*

Antwerp at the sign of the four winds (proefschr. Yale 1971), New York-London (Garland) 1977 (serie Outstanding dissertations in the Fine Arts).

²⁸ Hollstein III, blz. 302, nr. 210, met afbeelding; IX, blz. 30 nr. 61; Riggs (zie vorige noot), blz. 324, nr. 50; Louis Lebeer, *Beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Bruegel de Oude*, Brussel 1969, nr. 61.

²⁹ L. de Pauw-De Veen, HEYDEN, Pieter van der, in: *Nationaal biografisch woordenboek* III, Brussel 1968, kol. 386-393. Van der Heyden, 'coperen plaetsnider', betaalde in 1557 het intreegeld in het gilde van Antwerpen: Rombouts-Lerius, op. cit. (noot 3), blz. 201.

³⁰ *Biographie nationale [...] de Belgique* XIV, Bruxelles 1897, blz. 506, nr. 47: 'Noces de village, d'après le même [= Pieter Brueghel] 1558.' Het nummer is in het *Künstlerlexikon* van Thieme en Becker overgenomen.

³¹ Lebeer, op. cit. (noot 28), blz. 150-152; Detroit, Institute of Arts. De speculaties van Charles de Tolnay (*Gazette des beaux-arts*, 6e ser. 74 (1969), blz. 357-360; *The Burlington Magazine*, 1978, blz. 393-395) komen mij zo weinig gefundeerd voor dat ik ze niet zal behandelen.

³² Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, ed. Hessel Miedema, II, Utrecht 1973, blz. 476-479 en afb. 40; Hessel Miedema, 'On mannerism and maniera', *Simiolus* 10 (1978-1979), blz. 19-45, spec. 38, tweede kolom en afb. 5. Zie voor een voorbeeldige kritische bespreking van Brueghels leven: F. Grossmann, *Brueghel; the paintings*, London (Phaidon) z.j.

³³ Lebeer, op. cit. (noot 28), nr. 52 (toegeschreven aan Hieronymus Cock zelf); Riggs, op. cit. (noot 27), blz. 318, nr. 27 (toegeschreven aan Jan of Lucas van Duetecum). De prent is uitgevoerd in een combinatie van ets- en graveertechniek.

³⁴ Lebeer, op. cit. (noot 28), nr. 30. Monballieu, op. cit. (noot 25) doet pogingen, het afgebeelde dorp als Hoboken te determineren, maar slaagt daarin niet overtuigend, omdat het dorp te algemene trekken vertoont om identificatie rond te maken. Het feit dat een huifkar op de prent een prominente rol speelt, wordt door Monballieu in verband gebracht met de traditionele attractie, zich per huifkar naar de Hobokense kermis te laten vervoeren. Overigens komt eenzelfde huifkar ook voor op de *St. Joriskermis* (afb. 11).

^{34A} Lebeer, op. cit. (noot 4), blz. 141-148.

³⁵ Daarmee kan ik kort zijn over de tekening in de Courtauld Institute of Art in Londen (inv. nr. Lee 45; tentoonst. *Bruegel: une dynastie de peintres*, Bruxelles (Palais des beaux-arts) 18 sept.–18 nov. 1980, nr. 36). Hoewel de tekening als 'le modèle pour l'estampe' wordt aangeduid, zou dat alleen te bewijzen zijn met eventuele doorgrifsporen op het papier; ontbreken die, dan kan de tekening evengoed een spiegelbeeldige kopie van de prent zijn. De tekening is gesigneerd: 1559 BRUEGEL, hetgeen tot nog toe nogal serieus wordt genomen. Dat zou terecht zijn, als de signatuur echt zou zijn, maar daarvoor ontbreekt tot nog toe iedere aanwijzing. De tekenrant wijkt volgens de kenners af van Brueghels gewone.

³⁶ *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, op. cit. (noot 25), in de passage uit 1535.

³⁷ Van Mander signaleert de twee al als paar bij de Boerenbrueghel; op. cit. (noot 6).

³⁸ Hollstein III, blz. 102, nrs. 464, 465 (identiek).

³⁹ Amsterdam, Rijksprentenkabinet; zie afb. 9, 10.

⁴⁰ Frederik Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen; beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historie-platen, zinneprenten en historische kaarten* [enz.], Amsterdam 1863–1882, nrs. 1118 L en M; Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

⁴¹ Tentoonst. *Hieronymus Cock prentenuitgever en graveur 1507?–1570*. Brussel (Koninklijke Bibliotheek) 1970, nrs. 105, 121, 123, 127.

^{41A} Hiervóór, blz. 197, laatste alinea van het hoofdstuk 'De voorgangers'.

⁴² Revider = een huwelijkskado geven: E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* 6, Paris 1965, blz. 591, s.v. *rewider*.

⁴³ Ik kan hier alleen maar kort releveren dat het er naar uitziet dat C. I. Visscher omstreeks 1610 de motieven herhaalt die vijftig jaar eerder door de Antwerpse uitgevers waren geïntroduceerd. Zo geeft hij ook een reeks landschapjes uit (*Plaisante plaetsen* [enz.]) in navolging van Hieronymus Cocks landschapseries.

⁴⁴ *Groot Lied-boeck*, op. cit. (noot 24). Ik heb mijzelf aan de zonde van Acedia overgegeven door voor mijn artikel in *Simiolus* (zie noot 23) een gekuiste bloemlezing te gebruiken en die niet te controleren aan het origineel. Daardoor kwam in mijn bespreking van het *Boeren geselschap* de zevende strofe te vervallen, waarin een van de Vinkeveners zich met een van de meiden in de hooiberg terugtrekt.

⁴⁵ Hollstein I, blz. 81, nr. 3.

⁴⁶ Aankoop uit het F. G. Wallerfonds, inv. 1980:113; Hollstein I, blz. 81, nr. 4.

⁴⁷ Nog duidelijker is een anonieme Nederlandse prent, Rijksprentenkabinet inv. B.I. 11494, met eenzelfde voorstelling en het opschrift:

Och lieve moeder beure/e/st lijdic in : geweën : pijn

Dat ick proper maechdeken sal te : cleen : sijn
Vreest niet lieue dochter hebt dies geen sorge
v\`r/ij

ist noed soo hebdi tot een borge mij

⁴⁸ René van Bastelaer, *Les estampes de Pieter Brueghel l'ancien*, Bruxelles 1908, no. 242–277, spec. 263 en 272; P. Breugel inv., I. C. Visscher excudebat.

⁴⁹ Zie voor een voorlopige literatuuroopgaaf noot 29 van mijn artikel in *Simiolus* (zie noot 23).

⁵⁰ Al deze manieren van lachen komen voor in die onschatbare bron voor de ideeëngeschiedenis: Cesare Ripa's *Iconologia* (Rome 1593), in 1644 door Dirk Pieterszoon Pers in Amsterdam in het Hollands uitgegeven. Het boek is niet alleen een onontbeerlijke bron voor iconografen en iconologen, maar doordat ieder begrip in zijn onderdelen wordt uitgelegd, geeft het van de meeste begrippen een beknopte maar gedegen analyse.

⁵¹ Cicero, *De oratore* II, 58, 235–236; P. Lauwers, 'Marcus Tullius Cicero over de lach', *Hermeneus* 45 (1973–1974), blz. 195–204. In de achttiende eeuw wordt nog gelachen om littekens: Vincent Laurensz. van der Vinne, *Dagelijckse aentekeningen*, ed. Bert Sliggers jr. Haarlem 1979, blz. 193 noot 172a.

⁵² F. L. Bastet, *Simulacrum valde ridiculosum*; rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de archaeologie aan de Rijksuniversiteit te Leiden op vrijdag 25 maart 1966, Amsterdam 1966; R. Chartier, M. M. Compère, D. Julia, *L'éducation en France du XVIIe au XVIIIe siècle*, Paris 1976, blz. 11, regel 6.

⁵³ Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte; Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1975, blz. 20, 23, 81, 82, 88–89.

⁵⁴ Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori scvltori et architettori*, vol. II, parte III-I, Fiorenza 1568, blz. 311, r. 5.

⁵⁵ Boek I, xxxiii, xl; II, xlv, xlvi, l. Over het omgaan met boeren en andere onadelijken: II, ix, x, xi, xii, lxxxv, lxxxvi.

⁵⁶ Giovanni della Casa, *Galateo* (1558), laatste hoofdstuk.

⁵⁷ *D. Erasmi Roterodami De Civilitate morum puerilium libellus. Het boeckje van D. Erasmus van Rotterdam. Aengaende de beleeftheid der kinderlijcke zeden.* [enz.]. Amsterdam (bij Servaas Wittelingh) 1678, blz. 12–13. Ik dank drs. J. D. van der Waals dat hij mij op deze tekst attent maakte. Een facsimile-editie, met een inleiding van H. de la Fontaine Verwey, verscheen in Amsterdam, 1969. Een grote reeks edities, van 1526 tot 1877, is gegeven in [F. Van derhaeghen en Th. J. J. Arnold,] *Bibliotheca Erasmiana; répertoire des œuvres d'Erasmus, 1e série: liste sommaire et provisoire des diverses éditions de ses œuvres*, Gand 1893 (fotomechan. herdruk Nieuwkoop 1961), blz. 29–34. De door mij hier weergegeven tekst van 1678 is woordelijk dezelfde als de oorspronkelijke, maar de woorden zijn door de bewerker binnen de zinnen in een andere volgorde gezet om het begrip van de jonge lezer te vergemakkelijken. De standaardeditie is die in de *Opera omnia*, uitgegeven door Joannes Clericus, deel I, Leiden 1703 (fotomechan. herdruk Hildesheim 1961), kol. 1033–1043.

⁵⁸ G. P. Lomazzo, *Dell'arte de la pittura*, Milano 1584, blz. 359–360 (lib. VI, cap. xxxii).

⁵⁹ Bert W. Meijer, 'Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo', *Arte Lombarda* 16 (1971), blz. 259–266.

⁶⁰ Lomazzo, *op. cit.* (noot 58), blz. 106–107 (lib. II, cap. I). De tekst is afgedrukt in noot 28 van mijn artikel in *Simiolus* (zie noot 23).

⁶¹ Het is blijkbaar nodig, dit extra te benadrukken; doordat ik dat in het in noot 23 genoemde artikel niet had gedaan, ben ik uitgemaakt voor een zuurpruim die zelf geen plezier zou kennen: Svetlana Alpers, 'Taking pictures seriously: a reply to Hessel Miedema', *Simiolus* 10 (1978–1979), blz. 46–50, spec. 50.

⁶² Dat een gedragscode zo ingrijpend kan zijn als ik hier beschrijf meen ik ook te kunnen illustreren aan de hand van Karel van Manders levensbeschrijving van Hendrik Goltzius. Goltzius, die een aardige man was, met wie je plezierig kon omgaan (O. Hirschmann, *Hendrick Goltzius als Maler 1600–1617*, Haag 1916, blz. 21–22 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte IX); E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius I*, Utrecht 1961, blz. 120), had zich, ongetwijfeld naar aanleiding van de toen veel opgang makende stoïsche zedenleer erin getraind, zich zo weinig

mogelijk van uiterlijke omstandigheden aan te trekken. Van Mander beschrijft hoe hij, als hij na jarenlang plannenmaken eindelijk even in Rome is, dat Mekka van alle kunstenaars, alles doet om zoveel mogelijk profijt uit zijn verblijf te trekken. In die tijd heerst in Rome juist een pestepidemie, zodat de mensen op straat sterven en er een afschuwelijke stank heerst. Goltzius, hoewel zeer scherp van reuk, trekt zich er niets van aan, stapt over de lijken heen en werkt door (Hessel Miedema, 'Het voorbeeldt niet te by te hebben; over Hendrik Goltzius' tekeningen naar de antieken', *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena* 16 v 1969, Amsterdam 1969, blz. 74–75). Ik meen dat deze rigoureuze gedisciplineerdheid in verband staat met een ander gegeven uit zijn leven, namelijk zijn ziekte. Goltzius, te droog en te koel in zijn levensgedrag, vervalt tot een toestand die melancholie wordt genoemd, en die zich kenmerkt doordat de patiënt teveel droge en koude levensfluida heeft ontwikkeld en te weinig natte en warme. Goltzius, 'in een uytteerende sieckte oft teeringhe gheraect,' wordt door zijn vrienden geholpen met opbeurende, warme en vloeïende vriendschapsgedichten (Karel van Mander, *De Kerck der Deucht*, ed. Hessel Miedema en Marijke Spies, Amsterdam 21977, blz. 19–20 en 66–68). Het verband is, geloof ik, in de 19de eeuw vreemder gevonden dan in de onze, die van psychosomatische verschijnselen weet.

⁶³ Lebeer, *op. cit.* (noot 28), nrs. 18–24.

⁶⁴ *Schilder-boeck*, Levens Nederl., *op. cit.* (noot 6), fol. 233recto, regel 21–25.

⁶⁵ Riggs, *op. cit.* (noot 27), blz. 348, nr. 153, afb. 204.

⁶⁶ Jacob Bos naar Sofonisba Anguisciola, uitgegeven door Antoine Lafrery te Rome, Hollstein III, blz. 149, nr. 13.