EEN VERBORGEN GESCHIEDENIS

PIETER BRUEGEL DE OUDE

EEN VERBORGEN GESCHIEDENIS

JO CORSTJENS
FONS TUYAERTS

MER. BOOKS

VOORWOORD
PIETER BRUEGEL NA 500 JAAR: ENKELE IDEEËN TER INLEIDING 7
Hélène Verougstraete

INLEIDING
A PICTURE IS WORTH SOME TEN THOUSAND WORDS 11
Jo Corstjens en Fons Tuyaerts

I OP ZOEK NAAR DE GEBOORTE-PLAATS VAN PIETER BRUEGEL DE OUDE: LAMPSONIUS EN ANDERE BRONNEN 17
Jo Corstjens

II OP ZOEK NAAR HET GEBOORTEJAAR VAN PIETER BRUEGEL DE OUDE 123
Fons Tuyaerts

1. 'GEBOREN TUSSEN 1525 EN 1530' 129
2. 'GEBOREN IN 1504' 153
3. DE LANGE WEG NAAR HET JAAR 1606 EN EEN ERG ENIGMATISCH PORTRET 167
4. 'GEBOREN IN 1526' 310
5. EEN DUIDELIJKE BEVESTIGING: HET JAARTAL 1526 LÉÉFDE IN DE FAMILIE BRUEGHEL 366

III PIETER BRUEGEL TUSSEN MYTHE EN WERKELIJKHEID 379

A. EVOLUTIE VAN DE BEELDVORMING VAN PIETER BRUEGEL DE OUDE 381
Jo Corstjens

B. WAT HEEFT BRUEGELS SCHILDERIJ *BEZOEK AAN DE PACHTHOEVE* ONS TE VERTELLEN? 437
Fons Tuyaerts

ALGEMEEN BESLUIT 497
EINDNOTEN 505
SELECTIEVE BIBLIOGRAFIE 540
EEN WOORD VAN DANK 549

VOORWOORD

PIETER BRUEGEL NA 500 JAAR: ENKELE IDEEËN TER INLEIDING

Hélène Verougstraete

Toen Fons Tuyaerts mij vroeg om opnieuw samen na te denken over Pieter Bruegel de Oude, voelde dat als een onverwachte maar bijzonder welkome terugkeer naar een wereld die mij al lang dierbaar is. In de vroege jaren 1990 heb ik intensief rond Bruegel gewerkt, en vooral rond zijn *De Triomf van de Dood*, een schilderij dat mij sindsdien nooit meer heeft losgelaten. Ik beschouw het nog altijd als zijn meest doorleefde werk, het schilderij waarin, zoals Karel van Mander zo mooi schreef, zijn Waarheid in bedekte termen naar boven komt. Daarom werkte ik ook graag mee aan deze publicatie: *Pieter Bruegel de Oude. Een verborgen geschiedenis*. De auteurs vullen met nieuwe accenten het beeld aan dat wij ons hebben gevormd van deze wellicht grootste schilder die wij ooit hebben gekend. Jo Corstjens legt in deel 1 nieuwe troeven op tafel om Grote-Brogel als meest plausibele geboorteplaats van Bruegel te erkennen. In deel 2 onderzoekt Fons Tuyaerts enkele oude hypotheses over Bruegels geboortejaar. Een geschreven bron werd niet gevonden, maar hij stelt wel vast dat de meeste aanwijzingen, zeker die uit de familie Brueg(h)el, in dezelfde richting wijzen. Het is hier dat onze oude inzichten opnieuw werden opgediept en een nieuw leven kregen. Mijn onderzoek bracht mij destijds naar Cleveland, waar de versie van *De Triomf van de Dood* door zijn zoon Pieter Brueghel de Jonge zich toen bevond. Samen met Molly Faries – een pionier in het technische kunstonderzoek – heb ik het schilderij daar tot in de kleinste details bestudeerd. Het waren dagen van intens kijken, van ontdekken, van verwondering. We zagen hoe de zoon het werk van zijn vader eerde, maar ook hoe hij het herlas, nuanceerde, soms zelfs corrigeerde. En we vonden dat kleine, ontroerende detail: het jaartal 1526 op de vaandeltjes, een stille verwijzing naar het geboortejaar van zijn vader. Het was alsof de zoon, in een enkel cijfer, zijn dankbaarheid had willen vastleggen. Onze bevindingen werden in 1993 gepubliceerd

in een uitvoerig artikel, *The Triumph of Death by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Breughel the Younger. Intellegetur plus semper quam pingitur*. Dat de inzichten uit dit quasi vergeten artikel nu opnieuw een plaats krijgen, stemt mij oprecht blij.

Wie zich in Bruegels wereld begeeft, betreedt een levendig *theatrum mundi* waarin de mens in al zijn kwetsbaarheid en kracht zichtbaar wordt. Bruegel keek naar de wereld met een blik die tegelijk scherp en mild was. Hij kende de rederijkers en de geleerden, maar evenzeer de boeren, de vissers, de kinderen op het ijs. Hij luisterde naar hun verhalen, hun spreekwoorden, hun stiltes. Hij zag hun vreugde en hun zorgen, en hij schilderde hen niet vanaf een afstand, maar van binnenuit. Zijn humor was nooit neerbuigend; hij was een vorm van medemenselijkheid. Een manier om te zeggen: 'ik zie u, ik begrijp u.'

In *De Triomf van de Dood* wordt die menselijkheid zwaar op de proef gesteld. Het is een visioen van vernietiging, maar nooit van wanhoop. Bruegel toont de verschrikking, maar ook de absurditeit ervan. Hij toont de religieuze twisten van zijn tijd met een scherpte die bijna teder wordt door de manier waarop hij de mens, zelfs in zijn ondergang, herkenbaar laat. De kardinaal in blauw – Granvelle – is geen karikatuur, maar een figuur die alleen al door zijn kleur ontmaskerd wordt. Bruegel hoefde niet te schreeuwen; hij schilderde.

Wat mij altijd heeft getroffen, is hoe licht Bruegel schilderde. Röntgenopnamen tonen hoe dun de verflaag is, hoe trefzeker zijn hand. Geen aarzeling, geen overschilderingen: het is alsof het beeld al volledig in hem leefde voordat het op het paneel verscheen. De voorbereidende tekeningen die hij aan zijn zonen naliet, waren stille getuigen van een kunstenaar die eerst dacht, dan tekende, en pas daarna schilderde.

Bruegel was een man van het volk, maar ook een man van de wereld. Hij kende de rituelen van de dorpen, de seizoenen van het land, de wijsheid die niet in boeken stond maar in het leven zelf. Hij gaf de gewone mens een waardigheid die in zijn tijd ongezien was. Hij schilderde geen macht, maar menselijkheid. Juist daarom blijft hij ons raken, vijf eeuwen later.

Ik ben de auteurs van dit boek dankbaar voor de samenwerking. Het was een plezier om opnieuw in dialoog te gaan, om ideeën te delen, om te zien hoe nieuwe generaties onderzoekers Bruegel blijven herontdekken. Ons land is rijk aan stemmen, aan perspectieven, aan nieuwsgierigheid.

Dat interdisciplinaire gesprek – tussen kunsthistorici, folkloristen, archivarissen, taalkundigen – is van onschatbare waarde voor het begrijpen van ons patrimonium.

Ik beveel deze publicatie *Pieter Bruegel de Oude. Een verborgen geschiedenis* dan ook van harte aan. Ze brengt nieuw onderzoek, nieuwe inzichten, en vooral: ze brengt ons dichter bij de mens achter de meesterwerken. Bruegels kunst blijft spreken omdat ze de mens toont zoals hij is: kwetsbaar en komisch, dwaas en wijs, zoekend en soms verdwalend, maar altijd opnieuw opkrabbelend. In elk detail schuilt een vonk van poëzie die eeuwen later nog altijd even helder brandt.

Hélène Verougstraete is prof. dr. em. Kunstgeschiedenis aan de Université catholique de Louvain, aan de Katholieke Universiteit Leuven en aan het Institut royal supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles.



AFB. II.10 Johannes en Lucas van Doetecum naar Pieter Bruegel de Oude, *Magdalena poenitens* (ca. 1555–1556, Metropolitan Museum of Art, New York): gravure uit de reeks 'De Grote Landschappen', uitgegeven door Hieronymus Cock. Een groots alpenlandschap, en rechtsonder werd een Bijbels tafereeltje bijgetekend.



AFB. II.11 Johannes en Lucas van Doetecum naar Pieter Bruegel de Oude, *Hieronymus in de Woestijn* (ca. 1555–1556, Metropolitan Museum of Art, New York): gravure uit de reeks 'De Grote Landschappen', uitgegeven door Hieronymus Cock.

Zeven Hoofdzonden' en 'De Zeven Deugden' en alle andere prenten met moraliserende en Bijbelse thema's.[51]

3. Soms werd in een groot alpenlandschap nog een (klein) Bijbels detail bijgetekend om de verkoopbaarheid te vergroten. Zo werd aan een bekend groot alpenlandschap rechts beneden een klein Bijbels detail toegevoegd, en behalve de opschriften *Bruegel inv(entor)* en *H. Cock excu.* kreeg het de titel *Magdalena Poenitens.*

   Deze tekening is bovendien een mooi voorbeeld van een sleuteltekening: hoe Bruegel in een zeer klein detail een bijzondere boodschap kon verstoppen. Zou dit al velen opgevallen zijn? Tegenover het pietluttige kleine kruis op de bergtop rechtsboven heeft Bruegel links van de weg over de bergtop een kleine ... galg geplaatst. Of hoe een klein detail een dimensie meer kan betekenen.[52] **(AFB. II.10)**

   Cock hoopte door deze aanvulligen op de tekeningen van Bruegel zijn publiek in ieder geval uit te breiden met de groep vrome katholieken of Bijbelkenners.

   Een ander ruim alpenlandschap met enkele wandelende figuren krijgt de titel *Euntes in Emaus* (*De weg naar Emmaüs*) en de prent wordt plots een Bijbels tafereel. Een rustende familie met ezel werd plots *De vlucht naar Egypte* ... Bijbelse taferelen deden verkopen! Zo zijn zo goed als alle grote alpenlandschappen van Bruegel in de markt gezet als Bijbelse taferelen, zoals bijvoorbeeld ook *Hiëronymus in de Woestijn*, hier afgebeeld. Het is (gewoon) een prachtig alpenlandschap met grote dieptewerking, iets wat op de plattelandsbewoner Bruegel en zijn kopers een enorme indruk maakte. Rechtsonder liet de uitgever Bruegel (of een andere medewerker) een eenzame kluizenaar tekenen.

   Een ander heel typisch voorbeeld is de wijziging die Cock doorvoerde op een prent van Bruegel: op zijn *Landschap met beren* verving Cock de twee beren door Christus en de duivel. Zo bereikte hij met deze prent niet alleen de liefhebbers van alpenlandschappen, maar ook de devote kunstminnaar.[53] **(AFB. II.11)**

4. Ontwerpplaten voor gravures werden niet exclusief voor één publicatie gebruikt. Ze konden worden verkocht of overgeërfd en kregen dan een tweede leven, soms onder een andere naam.[54] **(AFB. II.12)**

5. Bovendien was het niet ongebruikelijk dat gravures werden genoemd naar succesrijke tekenaars, ook zonder hun medeweten. Het bekendste voorbeeld hiervan is de beroemde gravure *De grote vissen eten de kleine* (1557) naar een tekening van Pieter Bruegel. Cock gaf de prent uit met de aanduiding *Hiëronymus Bos inventor* (in plaats van Bruegel) omdat hij daarmee een grotere verkoop verwachtte.[55] Blijkbaar was Vasari goed op de hoogte van het reilen en zeilen in uitgeverij In de Vier Winden: hij noemde dit werk spontaan toch als een werk van Bruegel en niet van Bosch.
6. Het omgekeerde gebeurde ook. Na het overlijden van de toen wél succesrijke Bruegel werden sommige gravures naar hem genoemd. Zo werd de reeks 'De seizoenen', waarvan Bruegel nog *De lente* en *De zomer* had getekend, na zijn dood voortgezet met *De herfst*, en *De winter*, de beide laatste naar tekeningen van Hans Bol.[56] Ook Christina Currie & Dominique Allart hebben het in hun publicatie *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* over het gebruik van de naam Bruegel bij postume gravures naar Bruegel.[57] **(AFB. II.13)**

   Van zodra Bruegel een grote faam had verworven met zijn tekeningen, werd zijn naam nog decennia na zijn dood gebruikt om tekeningen van dorpen enz. te kunnen verkopen. We komen hier dadelijk nog op terug.

Met op de achtergrond het groeiend humanisme bij de geletterde bevolking werden Latijnse opschriften frequent gebruikt bij de handel in prenten in de 17e eeuw. Latijnse opschriften gaven een humanistische toets aan de prenten, verhoogden de culturele waarde. Hoe eerlijk werden deze opschriften ingezet? We toetsten een en ander aan de hand van de omvangrijke digitale collectie van het Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis.[58]

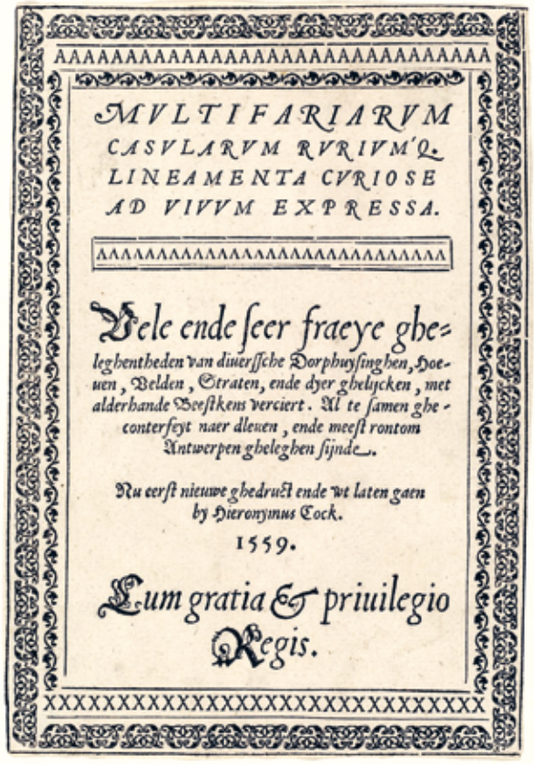
Eerst onderzochten we het gebruik van de Latijnse aanduidingen voor jaartallen *Ao* en *anno*: deze zoekterm gaf 2.585 resultaten. Quasi alle prenten droegen een jaaraanduiding voorafgegaan door *Ao* … Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat de verkoper met een vroege datum blijkbaar authenticiteit wilde suggereren. Of de jaartallen altijd met de realiteit overeenkwamen, kon niet globaal worden vastgesteld.



AFB. II.12 *Landschap met de verzoeking van Christus* (1555, Rijksmuseum, Amsterdam), uitgegeven door Hieronymus Cock. Naar een tekening van Pieter Bruegel de Oude, *Landschap met Beren* (1554, Národní galerie, Praag): Cock verving de twee beren door Christus en de duivel (zie ook de Latijnse tekst).



AFB. II.13 Gravure naar de tekening van Pieter Bruegel de Oude, *De Grote vissen eten de kleine*: uitgegeven in 1557 door Hieronymus Cock. Hij schreef linksonder '*Hieronymus Bosch inventor*' omdat hij hierdoor een grotere verkoop verwachtte.


MVLTIFARIARVM
CASVLARVM RVRIVM'Q.
LINEAMENTA CVRIOSE
AD VIVVM EXPRESSA.

Vele ende seer fraeye ghe-
leghentheden van diuersche Dorphuysinghen, Hoe-
uen, Velden, Straten, ende dyer ghelycken, met
alderhande Beestkens verciert. Al te samen ghe-
conterfeyt naer dleuen, ende meest rontom
Antwerpen ghelegben sijnde.

Nu eerst nieuwe ghedruckt ende wt laten gaen
by Hieronymus Cock.
1559.

Cum gratia & priuilegio
Regis.

AFB. II.14 *Multifarium casularum ruriumque lineamenta curiose ad vivum expressa* (Hieronymus Cock, 1559).

Er zullen zeker foutieve data te vinden zijn, zoals bij het voorbeeld van Briels dat we onderzoeken. Oudere prenten waren toch 'eerbiedwaardiger', en dus meer geld waard.

Daarna onderzochten we de term *ad vivum*. Deze werd blijkbaar heel frequent toegevoegd: 505 hits. Veel voorkomende namen waren hieronder meer Hoefnagel en Peter Holsteyn. *Ad vivum* betekende in feite dat de tekening of gravure realistisch was, vol leven getekend was. Het werd dus een soort van kwaliteitslabel en verloor zo zijn oorspronkelijke betekenis 'getekend naar het leven': een portret dat door de kunstenaar was getekend in aanwezigheid van het model. Zo wilde men de artistieke kwaliteit beklemtonen. Het werd stilaan bij portretten een courante legitimatieformule om de levendigheid, ofwel gelijkenis en authenticiteit te claimen.[59]

Ook Hieronymus Cock gebruikte deze term zeer frequent, voor hem was het een uiterst gewone kwaliteitsformule. Hij deed dit onder meer in zijn reeks 'Kleine landschappen', een reeks tekeningen van boerderijen en van het buitenleven rond Antwerpen en in de Antwerpse Kempen, waarvan er enkele zonder twijfel van de hand van Pieter Bruegel zijn.[60] In zijn eerste uitgave uit 1559 luidde het zo: '*Multifarium casularum ruriumque lineamenta curiose ad vivum expressa*'. **(AFB. II.14)**

Een derde editie werd in 1601 in Antwerpen uitgegeven door Philips Galle – en wegens succes nogmaals in 1612 in Amsterdam – met als titel: *Regiunculae et villae aliquot ducatus Brabantiae a.P. Breughelio delineatae et in pictorum gratiam a Nicolao Joannis Piscatore excusae et in lucem editae, Amstelodami*.[61] Met andere woorden: ook hier wordt 'door Pieter Brueghel getekend' – lang na zijn dood – nog gebruikt als commercieel argument. **(AFB. II.15)**

En wat bracht ons de volledige zoekterm *ad vivum delineata?* Weliswaar minder resultaten, maar we kregen toch de indruk dat ook deze term in de 17e eeuw bijna een 'genre-formule' was geworden. Dit vinden wij o.a. bij Jan Meyssens' portretgalerij van schilders en andere beroemdheden.[62] We vonden zelfs woordelijk dezelfde formulering terug als in de nota van Briels: *Effigiem ad vivum delineatam*, op een portret van Hieronymus Peter von Stetten in een gravure door Matthäus Merian (de Jonge), maar dan in het jaar 1667.[63]



AFB. II.15 Philips Galle, *Regiunculae et villae aliquot Brabantiae ...* (Amsterdam, 1612).



AFB.II.37 Jan Brueghel de Oude, *Bezoek aan de pachthoeve* (1597, Kunsthistorisches Museum, Wenen).

Voorbeeld 2:
De boerenbruiloftsdans

Deze *Boerenbruiloftsdans* **(AFB. II.38)** van zoon Jan is een vrije variatie-oefening – op een veel kleiner formaat – naar het bekende voorbeeld van vaders *Boerenbruiloftsdans* uit 1566[135] **(AFB. II.39a)**. Het bonte coloriet, de zwierige dansbewegingen en de dansende figuren (de twee dansparen vooraan links), werden quasi letterlijk overgenomen maar heel anders ingekleurd. Jan heeft ook enkele details anders aangepakt: de bruid zit met haar ouders aan een tafel, er zijn bij Jan meer kussende paren, de doedelzakspeler is verdwenen, misschien zelfs om zedig de erectie bij de doedelzakspeler rechts te verbergen die bij vader Bruegel wél te zien was. Zou deze zedigheid een gevolg zijn van het feit dat Jan jaren bij de kerkleiders in Rome had doorgebracht? Jan zou spoedig een voorbeeld van de Contrareformatie in Antwerpen worden.



AFB. II.38 Jan Brueghel de Oude, *De boerenbruiloftsdans* (ca. 1600, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux).



AFB. II.39a Pieter Bruegel de Oude, *De boerenbruiloftsdans* (1566, Detroit Institute of Arts Museum, Detroit).



AFB.II.39b Jan Brueghel de Oude, *Bruiloftsdans in open lucht* (ca.1597, privéverzameling).

Voorbeeld 3:
Christus en de overspelige vrouw

Jan Brueghel I schilderde deze grisailleversie van *Christus en de overspelige vrouw* rond 1597–1598. Het werk is weliswaar een getrouwe, monochrome herneming van het beroemde grisaillepaneel dat zijn vader in 1565 maakte. De thematiek blijft dezelfde als bij het origineel: hypocrisie, barmhartigheid, morele scherpzinnigheid en de spanning tussen Wet en Genade. Maar Jan legde in deze kopie zijn eigen accenten en toonde door nog meer te werken met licht en donker vooral zijn sterke psychologische kracht. Jan behoudt het motief maar legt met lichtaccenten meer aandacht op de vrouw in het midden. De figuren achteraan beginnen al af te druipen, nog vóór Jezus zijn zin heeft voltooid. **(AFB. II.40)**

De overspelige vrouw staat centraal in de compositie, zowel bij vader Pieter als bij Jan. Maar de behandeling van Jan is psychologisch beter uitgewerkt. Bij hem is de vrouw verlegen, ingetogen, de blik neergeslagen. Haar houding is waardig maar gespannen, een detail dat in het origineel wordt benadrukt door haar gekruiste vingers. Jan Brueghel maakt de gezichtsuitdrukkingen subtieler en minder grotesk dan zijn vader. De hypocrisie wordt daardoor meer psychologisch dan satirisch.



AFB. II.40 Jan Brueghel de Oude, *Christus en de overspelige vrouw* (ca. 1597–1598, Alte Pinakothek, München), grisaille.



AFB.II.41 Jan Brueghel de Oude, *De Triomf van de Dood*, (1597, Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum, Graz).

Voorbeeld 4
De Triomf van de Dood

Vooral bij dit schilderij valt op hoezeer Jan Brueghel I tegenover zijn broer – en zelfs mutatis mutandis tegenover zijn vader – superieur is inzake talent en afwerking. Omdat ook broer Pieter zich aan dit schilderij heeft gewaagd, kunnen specifieke details mooi vergeleken worden. Deze detailvergelijking tussen de vader en de beide broers over ditzelfde thema werd, weliswaar met een andere doelstelling, zeer overtuigend gemaakt door Christina Currie en Dominique Allart in hun schitterende studies *The Bruegel Success Story*[136] en *Brueg(H)el Phenomenon*.[137] Nergens anders vindt men zo concreet de verschillen in aanpak, techniek en zeker in talent dan in deze publicaties.

In beide studies waren de auteurs op zoek naar de kopieertechnieken van de zonen Brueghel. Ze zochten vooral naar aanwijzingen hoe zij in staat waren zulke gelijkende kopieën te maken van vaders schilderijen, hoewel ze die zelf nooit hadden kunnen zien. Die originelen waren immers ver weg, verborgen in de schatkamers van de adel in Wenen en na 1583 in Praag, bij keizer Rudolf II. Currie en Allart hebben op een onnavolgbare wijze en met behulp van de meest moderne onderzoekstechnieken aangetoond dat de zonen konden gebruikmaken van de ontwerptekeningen (cartoons) van vader Bruegel die in het familieatelier bewaard waren gebleven.[138] **(AFB. II.41)**

Ten tijde van de publicaties van Klaus Ertz over Pieter II (1998) waren deze inzichten nog niet aanwezig. Dit stelde de toenmalige kunsthistorici voor de zeer moeilijke vraag hoe het toch mogelijk was dat de verschillende versies van eenzelfde schilderij wel kleurnuances maar nauwelijks compositiewijzigingen vertoonden. Dit bracht met name Klaus Ertz tot de veronderstelling dat zoon Pieter wellicht tijdens de jaren 1585–1595 net als zijn broer Jan als leerling op reis was gegaan om de werken van zijn vader – die in verre oorden slechts bij koning, keizer en kardinaal te zien waren – te gaan kopiëren.[139] **(AFB. II.42, II.43, II.44)**

Detailvergelijking 1: de stervende keizer (links beneden op het schilderij)[140]

Beide zonen konden gebruikmaken van de ontwerptekening van vader Bruegel, maar de verschillen zijn heel duidelijk: bij Jan I is er veel meer zin voor afwerking in de details, een veel duidelijkere suggestie van rijkdom in gouden sieraden en kroon met diamanten, en de schoudermantel is bij Jan dan weer de rijkste van de drie. Bij Pieter II zien we veel minder detailafwerking. En, als we de gelaatsexpressie van de stervende keizer vergelijken: bij vader Bruegel is die sterk (met existentiële vragen in de wijd opengesperde ogen), bij Jan I is die vermoeid, gelaten, bij Pieter II ontbreekt in feite iedere expressie door gebrek aan detailafwerking.



AFB. II.42 Detail uit Pieter Bruegel de Oude, *De Triomf van de Dood*, ca. 1562 (zie **AFB. II.82**).



AFB. II.43 Detail uit Jan Brueghel de Oude, *De Triomf van de Dood*, 1597 (zie **AFB. II.41**).



AFB. II.44 Detail uit Pieter Brueghel de Jonge, *De Triomf van de Dood*, 1626 (zie **AFB. II.83**).

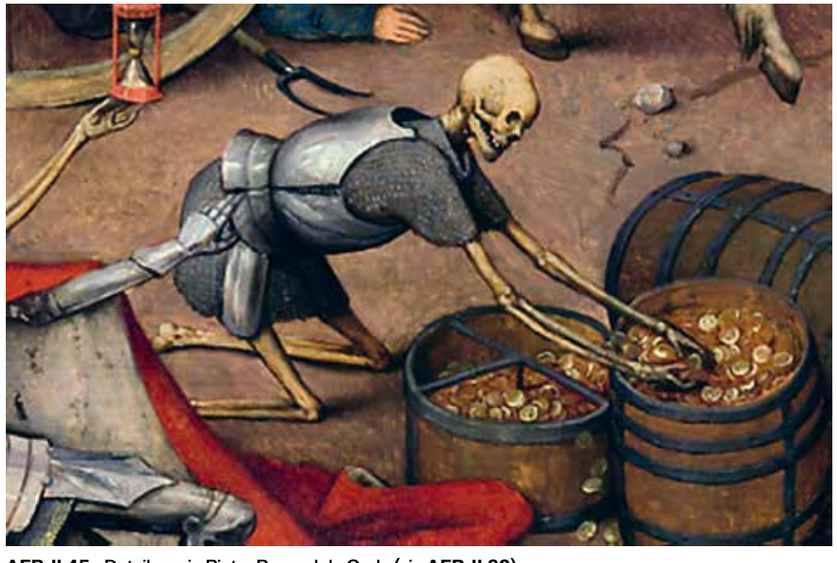
Detailvergelijking 2: het stelend skelet (direct boven de stervende keizer)[141]

Hier valt ons iets heel bijzonders op: het skelet dat gretig grabbelt naar de goudstukken van de keizer draagt bij vader Bruegel een harnas en een maliënkolder. Bij beide zonen is er daarvan geen sprake. Dit toont aan dat vader Bruegel tijdens het schilderen (dus na de ontwerptekening) besloot het skelet van een harnas te voorzien. De beide zonen maakten de kopie op basis van de ontwerptekening: zonder harnas, voor Christina Currie het ultieme bewijs dat de zonen bij het kopiëren

absoluut over de oorspronkelijke ontwerptekeningen van vader konden beschikken. Vóór hun beider onderzoek bleef het dikwijls speculeren hoe het mogelijk was dat de zonen zo'n gelijkende kopieën konden maken – zeker inzake compositie – van schilderijen die zij in hun leven nooit hadden kunnen zien.

Voor ons ging het echter niet om de ondertekening, maar om de verschillen in talent. **(AFB. II.45, II.46, II.47)**

Wat ons hier interesseert is iets anders: wie van de beide broers beschikte over het grootste talent, zeker inzake detailbeheersing en suggestie van rijkdom? Dat is wel heel duidelijk: Jan heeft zijn opleiding door oma Mayken en zijn voorkeur voor details in Italië verder ontwikkeld en hij kreeg in de luxepaleizen van de kardinalen genoeg kans om goud, edelstenen en luxevoorwerpen in detail te schilderen.



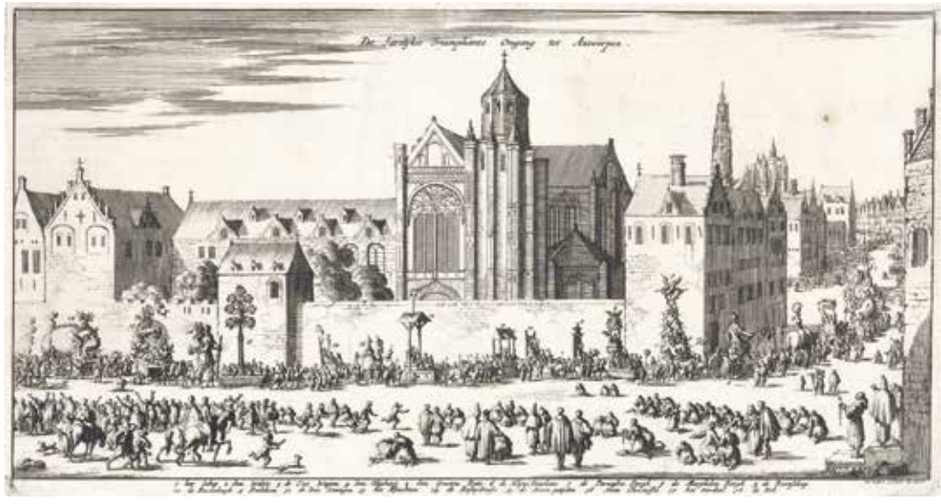
AFB. II.45 Detail versie Pieter Bruegel de Oude (zie **AFB. II.82**).



AFB. II.46 Detail versie Jan Brueghel de Oude (zie **AFB. II.41**).



AFB. II.47 Detail versie Pieter Brueghel de Jonge (zie **AFB. II.83**).



AFB. II.48 Jan Luyken, *De Jarelykse Triumphante Omgang tot Antwerpen* (ca. 1680–1681, Rijksmuseum, Amsterdam).

De schilderscarrière van Jan en zijn sociale opgang: een bliksemstart

Het jaar 1599 was voor de carrière van Jan een uitzonderlijk belangrijk jaar. Hij zette na zijn terugkeer uit Italië vrij snel enorme, zeg maar spectaculaire stappen opwaarts op de sociale ladder in de metropool.

Ten eerste was zijn huwelijk al een meesterzet: Jan trouwde op 23 januari 1599 in de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal met Isabella de Jode, uit de 'beste kringen van Antwerpen'. Ze was de dochter van Gerard de Jode, een bekende kaarten- en prentenuitgever. Er werd een spraakmakend feest gehouden waar onder andere Rubens schitterde. Het was een gebeurtenis en netwerkevent van formaat. Dit huwelijk zou Jan niet alleen een artistieke maar vooral een sociale en economische toekomst garanderen. Het huwelijk werd gevierd met een uitgebreid banket waarbij de Antwerpse kunstwereld, drukkers, uitgevers en vooraanstaande burgers aanwezig waren: niet alleen de uitgeversfamilie De Jode, maar ook onder anderen Pieter Paul Rubens, vertegenwoordigers van de Sint-Lucasgilde Hendrick van Balen en Frans Francken II, en verder heel wat *patrons* en kunstverzamelaars. Natuurlijk gaf dit Jans carrière een boost van jewelste.



AFB.II.70 Jan Brueghel de Jonge, *Allegorie van de schilderkunst* (ca.1625–1630, collectie JK Art Foundation, bewaard in Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, in langdurige bruikleen): een blik in een schildersatelier.

portret van de vader ineens het portret werd van de-een-in-de-ander (‘*patrem-in-illo*’).[265]

Velen in de kunstgeschiedenis zijn de auteurs in deze visie van het dubbelportret gevolgd. Jamie Edwards vat de totale boodschap van de gravure – de beeldtaal, de allegorie, de tekst van het onderschrift … – bondig samen als volgt: ‘(*It is) a ‘two-in-one’ engraved portrait of Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger was published… It pays homage to both the Elder and Younger, whose personalities and accomplishments are conflated with one another*.’[266]

In *The Brueg(H)el Phenomenon* schreven Currie en Allart dat velen zowel de vader als de zoon herkennen in dit portret, en dat men daarbij zowel dacht aan het portret van Lampsonius in zijn *Effigies* als aan dat van Van Dyck. ‘*It is indeed difficult to come down in favour of one rather than the other*.’ Zo komen zij tot de conclusie dat Sadeler met opzet een ambigu portret maakte dat, helemaal in de geest van de boodschap van de hele gravure, ieder van beiden kon voorstellen.[267]

Een verloren portret van Pieter Bruegel de Oude op het spoor?

Via het schilderij *Allegorie van de Schilderkunst* van Jan Brueghels zoon, Jan Brueghel II, krijgen wij inkijk in het grote atelier van zijn vader. Jan II had dit atelier na de plotse dood van zijn vader in 1625 overgenomen en sindsdien geleid. Enkele elementen op dit schilderij zijn hier extra relevant. We concentreren ons niet op de zeer vele schilderijen die in het atelier werden gemaakt en die her en der nog staan te drogen of wachten op afwerking. We kijken met aandacht naar de schilderijen die aan de muur van het atelier hangen, en die dus bij de uitrusting van het atelier en bij de familie horen. Enkele daarvan zijn als het ware de getuigen van de geest van het familieatelier van Jan Brueghel.

Boven links van de ronde doorgang hangen hoog tegen het plafond aan de muur drie portretten. Wij onderscheiden links Pieter Coecke van Aelst, de leermeester van grootvader Bruegel, en rechts Michelangelo. De figuur in het midden kan niemand anders zijn dan grootvader Pieter Bruegel de Oude zelf, de stichter en patriarch waarmee alles in deze schildersdynastie ooit begonnen was. Niemand anders van de familie



AFB. II.71 Detail uit Jan Brueghel de Jonge, *Allegorie van de schilderkunst*, ca. 1625–1630 (zie **AFB. II.70**): Pieter Bruegel de Oude tussen (l) zijn leermeerster Pieter Coecke van Aelst en (r) Michelangelo.

had toch een (leerlingen)relatie gehad met Pieter Coecke van Aelst, en zeker Pieter Brueghel II niet. **(AFB. II.71)**

Daaronder zien we een portret van Jan Brueghel I zelf naast het bekende portret van Albrecht Dürer. Rechts van de ronde doorgang zien we nog enkele portretten van bekende schilders: Hubert van Eyck, Lucas van Leyden, Quinten Metsys en Jan Gossaert. Links en rechts tegen de muur hangen schilderijen met klassieke of Bijbelse thema’s, en overal staan nog andere schilderijen. Die vertellen het verhaal van de rijke productie van het atelier Brueghel. Centraal in het midden zit een vrouwenfiguur – ‘de schilderkunst in persoon’ – die werkt aan een schilderij met bloemen in een vaas, een thema waarmee vader Jan I en zoon Jan II zo beroemd werden.

Focus op de drie bovenste portretten tegen de muur:

Dit is een sterke vergroting van een minuscuul detail uit het schilderij. We mogen niet vergeten dat dit kleine portretje door Jan II werd geschilderd met een uiterst klein penseeltje, iets waarin vader Jan een meester was en wat Jan II ook wel beheerste. We zien de korte penseeltrekjes in de portretten van Bruegel en van Michelangelo. Ze zijn niet ‘fijn afgewerkt’ zoals vader Jan Brueghel I dat wellicht beter zou hebben gedaan.

Zouden wij in dit middelste portret het verloren portret van vader Bruegel kunnen zien?



AFB. II.72 Sterk uitvergroot detail uit Jan Brueghel de Jonge, *Allegorie van de schilderkunst*, ca. 1625–1630 (zie **AFB. II.70**).

De figuur links kan dus niemand anders zijn dan Pieter Bruegel: hij hing naast zijn leermeester Pieter Coecke van Aelst. Bij vergelijking met de gravure van 1606 kan niet worden ontkend dat er toch grote overeenkomsten zijn, hoewel de afbeelding links natuurlijk onafgewerkt is. Als we heel rustig, stap voor stap telkens een ander aspect vergelijken tussen beide portretten, dan zien we deze overeenkomsten stilaan duidelijker. De vorm van het gelaat is in beide grotendeels identiek: de kaaklijn, de kin … De positie van de ogen is sterk gelijkend (onder meer de afstand tussen de ogen, de hoogte ten opzichte van de wenkbrauwboog); de neuzen gelijken op elkaar; de oren zijn bij het geschilderde portret wel meer uitstekend. Beide figuren tonen een sterke volle baard, alleen is er bij het geschilderde portret een onbestemde, lichtere bruinere vlek ter hoogte van de kin. **(AFB. II.72)**

Vergelijken wij nu de gravure van 1606 met de afbeelding van zoon Pieter II zoals we die kennen uit 'Iconographie' van Van Dyck.[268]

Van Dycks beroemde reeks kunstenaarsportretten 'Iconographie' ontstond na zijn terugkeer uit Italië (1627) en liep tot zijn vertrek naar Engeland (1632). Hij kan dit portret van Pieter Brueghel II alleen hebben getekend tussen ca. 1627 en 1632. Daarna was hij definitief in Engeland



AFB. II.73 Anthony van Dyck, *Portret van Pieter Brueghel de Jonge* (ca. 1630–1632, Rijksmuseum, Amsterdam), in de reeks: 'Iconographie'.

en werkte daar uitsluitend aan opdrachten van het hof. Van Dyck tekende bovendien vrijwel al zijn modellen 'naar het leven', en het was bekend: als iemand een gelijkend portret kon tekenen, dan was dat toch wel Van Dyck. Daarom mogen we er stellig van uitgaan dat Pieter II er wel degelijk bij leven heeft uitgezien zoals Van Dyck hem tekende. **(AFB. II.01, II.73)**

Natuurlijk zijn er op beide portretten sterke gelijkenissen tussen vader en zoon: in de neus en de ogen (al lijkt er hier een klein verschil te zijn, maar dat kan aan het medium gravure liggen). De gelaatsvorm lijkt wel lichtjes anders: de zoon heeft een bredere, minder scherpe, minder ascetische gelaatsstructuur dan de vader. Ook de haarlijn is iets anders en het voorhoofd is bij Pieter II zwaarder en breder. Zoon Pieter kamde de haren meer naar voren. Het zichtbare rechteroor is bij de zoon ook groter, en het staat lichtjes anders.

Het meest opvallende verschil is wel de baard: Pieter II droeg zeker in de tijd dat dit portret getekend werd, geen volle baard zoals zijn vader. Een volle baard groeit nu eenmaal niet in enkele jaren. Dit lijkt ons toch wel een beslissend verschil. Men kan natuurlijk suggereren dat dit portret werd getekend na 1619, toen de zoon zoals Klaus Ertz beschreef[269] bewust afstand nam van de kunst van zijn vader, waaraan

hij tot dan toe al zijn tijd en energie had gewijd. Misschien wilde hij die afstand ook in zijn verschijning tonen door onder meer zijn baard te trimmen, zoals veel kunstenaars in die tijd deden?

Natuurlijk zijn er gelijkenissen, wat bij portretten van vader en zoon niet mag verwonderen. Maar waren die zo sterk, zo overtuigend, dat Sadeler daarover in zijn tekst sprak als ware het een 'wonder der natuur'? Zijn die gelijkenissen zo opvallend sterk dat men er van overtuigd was – zoals Bedaux en Van Gool en velen na hen – dat dit een dubbelportret is van vader en zoon? Zij schreven zelfs dat zoon Pieter model zou hebben gestaan voor het portret van de vader … Volgens ons is er wel verwantschap, maar ze zijn zeker niet identiek. De gravure is volgens ons geen dubbelportret.



AFB.II.01 Detail uit Aegidius Sadeler, *Portret van Pieter Bruegel de Oude*, 1606 (zie **AFB.II.59**).



AFB.II.74 Anonieme graveur naar een ontwerp van Sebastiano Resta, *Peeter Brugel* (ca. 1690–1710): portret van Pieter Brueghel de Jonge, uitgegeven in 'The true effigies of the most eminent painters' (1694): nr. 97.

Wat met dat andere bekende portret van Pieter Brueghel II?

Men vindt in sommige publicaties wel eens een ander portret van zoon Pieter II. Hier wordt Pieter Brueghel II voorgesteld alsof hij als twee druppels water op zijn vader lijkt: het is portret nr. 97 uit de beroemde reeks 'The true effigies of the most eminent painters, and other famous artists that have flourished in Europe' van Sebastiano Resta (1635–1714)[270]. Wij zetten het hier naast de gravure van 1606.

Het is verbluffend hoezeer zoon Pieter II, op deze gravure rechts, gelijkt op zijn vader op Sadelers gravure. Hier is het begrijpelijk dat Bedaux en Van Gool spraken van 'een wonder van de natuur', en het is ook bijna een visuele bevestiging van de idee dat ook het genie van de vader in de zoon kan zijn overgegaan. Bij gedetailleerde analyse van de kleinste details van de kleding, lijkt dit portret van de zoon niets meer dan het spiegelbeeld van dat van de vader – dat in menige publicatie als het portret van zoon Pieter wordt voorgesteld. **(AFB.II.01, II.74)**

Hoe is dit als portret van zoon Pieter Brueghel II te verklaren?

Hoe is het mogelijk dat Sebastiano Resta dit als portret van Pieter Brueghel II afdrukte onder nr. 97?

- Deze gravure werd meer dan 50 jaar na de dood van Pieter Brueghel II gemaakt; ze berust niet op een tekening naar het leven. Ze moet dus gebaseerd zijn op een ouder bekend portretmodel, dat van Sadeler dus.
- Blijkbaar kenden de makers hiervan het portret van Van Dyck niet, of ze hadden het in ieder geval niet tot hun beschikking.
- Drie leden van de familie Sadeler werden in 'The true effigies' in de onmiddellijke omgeving van dit portret van Brueghel II opgenomen.[271]
- De wijd verspreide gravure van Sadeler uit 1606 was erg bekend en in ieder geval aanwezig. Hoogstwaarschijnlijk was zelfs de plaat ervan via de familie Sadeler beschikbaar.



AFB.II.82 Pieter Bruegel de Oude, *De Triomf van de Dood* (ca.1562, Museo del Prado, Madrid).



AFB.II.83 Pieter Brueghel de Jonge, *De Triomf van de Dood* (1626), gesigneerd 'P. BRVEGHEL 1626'. Tot 1992/1993 behoorde het tot de collectie van het Mildred Andrews Fund, Cleveland, in 1993 werd het werk anoniem verkocht.

VERGELIJKING TUSSEN *DE TRIOMF VAN DE DOOD* VAN VADER EN ZOON

Deze vrij onbekende versie van *De Triomf van de Dood* was tot 1936 in België in het bezit geweest van Charles Kreglinger. Het kwam na diens dood via een Zwitserse galerij in het bezit van Peter Putman uit Cleveland, die het onderbracht in zijn Mildred Andrews Fund, een caritatief fonds door hem gesticht. Na diens dood in 1987 werd het door James I.W. Corcoran geïdentificeerd als werk van Pieter Brueghel II.[314]

Bij een eerste vergelijking met het voorbeeld van vader Bruegel valt vooral op dat de algemene compositie in beide schilderijen identiek is. Men vraagt zich af hoe dit toch mogelijk geweest is, vermits de zonen nooit de originelen kunnen hebben gezien? Christina Currie en Dominique Allart hebben definitief kunnen aantonen dat beide zonen voor al hun kopieën of versies konden beschikken over ontwerptekeningen die Mayken Verhulst in het atelier had bewaard.[315]

Het ligt buiten de focus van dit onderzoek om systematisch alle verschillen tussen beide versies te bespreken. Na onze vaststellingen over de 'vergeten' aspecten van Pieter Bruegels schilderij (zie punt 3 hierboven) lijkt verder onderzoek aangewezen. Toch willen wij hier enkele opvallende verschillen tonen en bespreken, zonder ten gronde de achterliggende motivaties te onderzoeken. Vooral de verschillen die wijzen op de welbewuste aanduidingen van zoon Pieter over het geboortejaar van zijn vader zullen wij in extenso bespreken.

Een volledig andere tijd

Wij vermeldden eerder al dat zoon Pieter deze tweede versie schilderde bijna zestig jaar na de dramatische gebeurtenissen van 1568. Vader Bruegel had deze vreselijke dingen zelf meegemaakt, had ze als het ware aan den lijve ondervonden. Ze maakten zo'n diepe indruk op hem, dat ze wellicht de belangrijkste inspiratie en motivatie vormden om dit schilderij af te werken in die vorm en met die boodschap van diepe ontgoocheling. Hij zou in september 1569 overlijden, na een laatste annus horribilis.

Niet dat zoon Pieter II in zijn beginjaren als jonge meester ook niet een en ander had meegemaakt. Juist in het vreselijke jaar 1584 – Antwerpen zat in de wurggreep van de Spanjaarden – werd hij meester en wilde en zou hij starten met zijn eigen schildersatelier, in feite in volle 'oorlogstijd'. Toen de stad later op dramatische wijze werd geterroriseerd, de moedige burgers ten slotte in 1585 door de bezetter werden verslagen en de stad zich moest overgeven, moet Pieter II ook van heel dichtbij getuige zijn geweest van de ergste gruweldaden. Ook de jaren daarna waren voor hem jaren van wroeten en vechten.

Maar toen hij in 1626 deze versie schilderde, zoveel jaren na de dramatische gebeurtenissen van 1568, was hij zelf 62 jaar en de politieke en sociale context rondom hem was totaal anders dan in de periode waarin zijn vader zijn *De Triomf van de Dood* had geschilderd. De woede, de ontgoocheling en de bitterheid – maar ook het Bijbelvaste geloof – waren heel voelbaar in de versie van zijn vader, aspecten die Pieter II vreemd gebleven zijn.

Dit alles betekent dat wij vanzelfsprekend duidelijke verschillen zullen vinden tussen het schilderij van vader Bruegel en de versie van zijn oudste zoon, allicht meer dan alleen kleinigheden die met name aan de onduidelijkheid van de ontwerptekening te wijten kunnen zijn.

Geen kleurindicaties

> '*...en de zon werd zwart als een haren zak, en de maan werd als bloed. En de sterren des hemels vielen op de aarde*'
> (Apocalyps 6: 12-13)

Het is duidelijk dat de zonen wel de beschikking hadden over een ontwerpschets, dus over de algemene compositie van het schilderij en over de plaats van de details, maar geen indicaties hadden over toe te passen kleuren. Er is bovendien veel meer: voor vader Bruegel is dit de duidelijke picturale expressie van wat in de Bijbel geschreven staat. Deze Bijbelse connotatie lijkt Pieter II vreemd te zijn geweest, anders had ook hij wel naar rode en veel donkerdere pigmenten gegrepen.
(AFB.II.84, II.85)