BRUEGELS BOERENKOSTUUMS
ONDERZOEK NAAR DE KLEDERDRACHT OP DE BOERENTAFERELEN VAN PIETER BRUEGEL (CA. 1525 – 1569)

Lore Ginneberge
01408236

Promotor: Prof. dr. Koenraad Jonckheere

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2017 - 2018
Dankwoord

Graag wil ik professor Koenraad Jonckheere bedanken om mij volledig vrij te laten in de keuze van mijn onderwerp en om bij te sturen waar nodig. Ook dank aan Patrick Viaene om mijn interesse in historisch kostuum om te zetten in kennis.

Bedankt aan mijn ouders voor de morele steun en voor alle materiële zaken die mij geholpen hebben mijn studie te volbrengen.

Ook Joshua Vandeput en Sarah Declercq wil ik bedanken voor het kritisch nalezen van deze scriptie.
**Inhoudstafel**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Hoofdstuk</th>
<th>Titel</th>
<th>Pagina</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Inleiding</td>
<td></td>
<td>1</td>
</tr>
<tr>
<td>1.</td>
<td><em>Pieter Bruegel en zijn tijdgenoten</em></td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>Hoofdstuk 1</td>
<td>Boerenbruegel?</td>
<td>9</td>
</tr>
<tr>
<td>Hoofdstuk 2</td>
<td>Zestiende-eeuwse boerentaferelen</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>2.1</td>
<td>Prenten uit Duitse streken</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>2.2</td>
<td>Prenten uit de Nederlanden</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>2.3</td>
<td>Schilderijen uit de Nederlanden</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>2.3.1</td>
<td>Pieter Bruegel</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>2.3.2</td>
<td>Pieter Bruegels Tijdgenoten</td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>II.</td>
<td><em>Comparatieve kostuumstudie</em></td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>Hoofdstuk 3</td>
<td>Boven- en onderkleding</td>
<td>21</td>
</tr>
<tr>
<td>3.1</td>
<td>Klederdracht van de boerin</td>
<td>21</td>
</tr>
<tr>
<td>3.2</td>
<td>De boerenbruid</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>3.3</td>
<td>Klederdracht van de boer</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>3.3.1</td>
<td>Hemd en wambuis</td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td>3.3.2</td>
<td>De broek en braguette</td>
<td>27</td>
</tr>
<tr>
<td>3.4</td>
<td>Speciale genodigden</td>
<td>28</td>
</tr>
<tr>
<td>Hoofdstuk 4</td>
<td>Hoofddeksels</td>
<td>29</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1</td>
<td>De bonnet in al zijn variaties</td>
<td>30</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1.1</td>
<td>Een schaerlaken bonnette</td>
<td>31</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1.2</td>
<td>De bonnet met lepel</td>
<td>32</td>
</tr>
<tr>
<td>4.1.3</td>
<td>De bonnet met pauwenveer</td>
<td>33</td>
</tr>
<tr>
<td>4.2</td>
<td>De bagijn</td>
<td>35</td>
</tr>
<tr>
<td>4.3</td>
<td>De bruidskroon</td>
<td>37</td>
</tr>
<tr>
<td>4.4</td>
<td>Het ontbreken van de bruidegom en zijn kroon</td>
<td>37</td>
</tr>
<tr>
<td>Hoofdstuk 5</td>
<td>Schoeisel</td>
<td>39</td>
</tr>
<tr>
<td>Hoofdstuk 6</td>
<td>Accessoires</td>
<td>40</td>
</tr>
<tr>
<td>III.</td>
<td><em>Kleding als hiërarchische constructie</em></td>
<td>44</td>
</tr>
<tr>
<td>Hoofdstuk 7</td>
<td>Wetten tegen weelde</td>
<td>45</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Inleiding

Voorstelling van het onderwerp

protestantse predikers hielden ten tijde van de reformatie.\footnote{Deze theorieën werden voornamelijk door volgende auteurs uitgewerkt: Desmond Shawe-Taylor en Jeniffer Scott, Bruegel to Rubens: Masters of Flemish Painting. Londen: Royal Collection Enterprises, 2007, 9; Max Dvořák, Die Gemälde Pieter Bruegels des Älteren. Wenen: Anton Schroll, 1941, 55; Gustav Glück, De schilderijen van Pieter Bruegel den Oude. Antwerpen: Van Ditmar, 1936, fig. 27.} Deze theorieën werden gestaafd aan de hand van de kostuums, hoewel deze kostuums hierbij nooit grondig werden bestudeerd. In het geval van ‘De Kindermoord’ werd bijvoorbeeld enkel de focus gelegd op de Duitse soldatenkostuums en niet op die van de Vlaamse boeren, wat ook geldt voor ‘De Prediking van Johannes de Doper’.\footnote{Er was de facto nog geen sprake van Duitsland, maar gemakshalve worden feiten die zich afspeelden binnen het Heilig Roomse Rijk omschreven als ‘Duits’. Indien relevant wordt gerefereerd naar de specifieke streek binnen dit rijk.} Een tweede cruciale conclusie die voortkwam uit deze studie is de vaststelling dat er een grote schaarste is aan diepgaand onderzoek inzake de kostumering op Pieter Bruegels schilderijen. De kostuums dienden niettegenstaande meermaals als bewijsvoering voor het staven van allerhande theorieën, waarvan er een aantal behandeld zullen worden die relevant zijn voor dit onderzoek. Het is met andere woorden niet zo dat kostumering volledig achterwege werd gelaten in reeds gevoerd onderzoek naar Bruegel, maar zoals zal blijken zijn de argumenten vaak onvoldoende onderzocht en gedocumenteerd. Dit wil in geen geval zeggen dat alle hypothesen rond Bruegels kostuums onwaar zijn. Eerder toont dit aan dat een grondige en kritische kostuumstudie erg waardevol kan zijn.

Wat duidelijk werd uit de studie van Bruegels Bijbelse voorstellingen is dat vooral de Vlaamse klederdracht nog weinig tot niet onderzocht is. Het is bijgevolg zinvol om een volledige studie te wijden aan dit soort kostuums. Vandaar wordt hier gekozen om te focussen op een selectie uit Pieter Bruegels oeuvre waar deze kleding het meest tot de verbeelding spreekt, namelijk de boerentaferelen op groot formaat die hij creëerde aan het eind van zijn artistieke carrière. Deze schilderijen bezitten een rijkdom aan Vlaamse plattelandsbewoners. Hoewel Bruegel ook zeer actief was als prentmaker en eveneens boeren afgebeeld heeft via dit medium, zal hier voornamelijk gefocust worden op schilderijen. Het belangrijkste argument hiervoor is dat het bij een kostuumstudie cruciaal is om de stukken in kleur te kunnen bestuderen. Bovendien is het duidelijk dat Bruegel in zijn latere schilderijen zelf veel meer aandacht en zorg besteedde aan het aankleden van zijn figuren dan op zijn eerdere prenten. Deze aandacht kan eveneens opgemerkt worden in de selectie van andere kunstenaars.

Over het algemeen is kleding een uiterst waardevolle bron voor het doorgronden van een bepaalde cultuur. Het is het medium bij uitstek om een eigen identiteit te creëren en die te etaleren, maar het legt ook de sociale verhoudingen en spanningen van een periode bloot. Het gebruik van klederdracht als uitdrukking van status en macht is van alle tijden, al is de zestiende eeuw in het bijzonder een
ontzettend boeiende periode op vlak van mode. Het concept ‘mode’ kende overigens slechts een jong bestaan. Het ontstaan van mode wordt namelijk vaak gesitueerd in de Bourgondische hoven van de late vijftiende eeuw. In die periode ontstond een nieuwe omgang met kleding die het functionele overstijgt. Aan het begin van de zestiende eeuw waren de laatste middeleeuwse invloeden verdwenen en werd plaats gereserveerd voor allerlei vernieuwingen. Er werd bijvoorbeeld voor het eerst een strikt onderscheid tussen mannen- en vrouwenkleding ingevoerd. Ook werd mode sinds de vijftiende eeuw bepaald door de vorsten en edellieden, waarbij de verschillende hoven elkaar kopieerden. Uiterlijk vertoon, kostumering in het bijzonder, werden in deze periode dus het statussymbool bij uitstek. Dit hele gebeuren ging bovendien gepaard met een opkomende fascinatie voor klederdrachten. Dit in de eerste plaats aan de hoven, maar ook bij kunstenaars en andere burgers. Zo kende deze periode de opkomst van een aantal zeer uitgebreide kostuumboeken, waaronder dat van de Gentse schilder en schrijver Lucas de Heere (1534-1584), die in zijn Théâtre de tous les peuples trachtte om zoveel mogelijk kostuums van verschillende landen en standen af te beelden, net als de Franse variant van François Desprez (1525-1580). Dit boek bewijst eveneens de groeiende interesse voor streekdrachten binnen en buiten Europa. Ook is er het spreken voorbeeld van de Augsburger Matthäus Schwarz (1497-1574), die zijn eigen kleding dermate belangrijk vond, dat hij al zijn kostuums in een Trachtenbuch vastlegde. Dit laatste voorbeeld toont aan dat ook gewone burgers zich bezighielden met mode.

Deze evolutie van functionele kleding naar mode lijkt op het eerste gezicht niet van toepassing op de lagere klasse, laat staan op boerenvolk. Het is zo dat zij in de eerste plaats niet de middelen hadden om zich volgens de nieuwste trends te kleden. Daar komt nog bij dat het praktisch onhaalbaar zou zijn om arbeid te verrichten in de vaak erg onpraktische mode van toen. Echter, de gedachte dat zij zich niet bezighielden met hun kleding, blijkt in geen geval te kloppen. In wat volgt zal aangetoond worden dat zelfs de boerenbevolking zich zeer bewust was van hun kostumering, ook al zijn ze gebonden aan bepaalde regels en voorschriften. Dit wilt niet zeggen dat de boerenkleding de kostuums van rijkere klassen kon evenaren. Het is eerder zo dat zeer veel kledingstukken in vereenvoudigde versies werden nagemaakt. Wat deze boeren zo interessant maakt op vlak van kleding, is dat ze een sociologisch fenomeen blootleggen waarbij de lagere klasse de hogere klasse tracht te imiteren. Dit fenomeen manifesteert zich bij uitstek in de klederdracht.

---


Aangezien het onderzoek zich in de eerste plaats op Pieter Bruegels geschilderde kostuums toespitst, moet er echter voorzichtig omgegaan worden met het aannemen van zijn tafereelen als zijnde historische bronnen. Kunstwerken vormen weliswaar uitstekende bronnen voor onderzoek naar kleding, maar het aspect van artistieke vrijheid mag niet zomaar worden vergeten. Het feit dat er daarenboven lange tijd discussies gaande waren onder kunsthistorici over het al dan niet waarheidsgetrouwe karakter van Bruegels boersenschilderijen, speelt ook een belangrijke rol. Om die reden zal dieper ingegaan worden op deze en andere relevante debatten over Bruegels boerentaferelen, alvorens de klederdracht van de boeren te bestuderen.

**Onderzoeksvraag**

Allereerst is het de bedoeling om na te gaan of alle kledingstukken geschilderd door Bruegel wel degelijk stroken met de contemporaine mode. Dit zal gebeuren in deel II aan de hand van een comparatieve studie met een zorgvuldig geselecteerde collectie schilderijen en prenten. Indien immers blijkt dat de kostuums op Bruegels schilderijen fictief of historisch incorrect zijn, heeft dit tot gevolg dat verschillende hypotheses rond Bruegels oeuvre moeten worden herzien. Vervolgens wordt er aan de hand van de resultaten uit deel II dieper ingegaan op de invloed die Bruegels weergegeven kostuums hebben op de iconologie van zijn schilderijen. Er wordt gezocht naar de herkomst en betekenis van bepaalde kledingstukken, waaruit zal blijken dat de schilder deze niet at random selecteerde. Er wordt dan ook grote aandacht besteed aan de gevolgen die Bruegels gekozen kostuums met zich meebrengen voor de iconologische interpretatie van zijn kunst. Los van de vraag of de schilderijen al dan niet volledig waarheidsgetrouw zijn, is het namelijk interessant om het aandeel van de schilder te bestuderen. In die zin stelt de onderzoeksvraag zich op twee niveaus: enerzijds wordt de vraag gesteld hoe en waarom zestiende-eeuwse boeren op een bepaalde manier gekleed gingen, rekening houdend met de tijdsgeest waarin kleding een prominente rol speelde. Om die reden worden de schilderijen en hun kostuums gekaderd binnen de sociale, hiërarchische structuur van de zestiende eeuw. Dit gebeurt ten eerste door de kostuums van andere klassen te bestuderen en op die manier het belang van kleding te achterhalen. Anderzijds wordt onderzocht hoe Bruegel zich verhoudt tot dit maatschappelijk tijdskader en hoe dit tot uiting komt in de kostuums op zijn kunstwerken.
**Status Quasionis**

Het is in de eerste plaats de bedoeling om aan te tonen dat kostuums een belangrijke factor kunnen spelen in het onderzoek naar de interpretatie van beeldende kunst. Zoals zal blijken is dit een aspect dat in iconografisch onderzoek te weinig wordt behandeld. Wanneer het specifiek gaat over de schilderijen van Bruegel, circuleren er allerhande theorieën over politieke, religieuze of morele boodschappen die verschillende schilderijen binnen zijn oeuvre uit zouden dragen (cf. infra). Hierbij wordt tegenstrijdig omgegaan met de kostumering op betreffende schilderijen. Enerzijds worden de kostuums gebruikt als middel om deze theorieën te staven, maar anderzijds worden diezelfde kostuums slechts zelden onderzocht. Wanneer er namelijk kritisch gekeken wordt naar de feiten en informatie inzake de kledingstukken op Bruegels schilderijen, kan geconcludeerd worden dat onderzoekers al te vaak stellingen van elkaar overnemen. Uit dit onderzoek zal bovendien blijken dat veel van deze stellingen snel verworpen kunnen worden met behulp van geschikt bronmateriaal.

De klederdracht wordt in onderzoek naar Bruegel meestal samen behandeld met de gebruiken en handelingen van de figuren. De categorie Costume wordt met andere woorden onderdeel van costum. Zo neemt Svetlana Alpers aan dat de kostuums van de Boerenbruiloft (cat. I afb. 3) historisch correct zijn, omdat ook de praktijken en de dansbewegingen stroken met de tijd. Zij bewijst dit aan de hand van geschriften over de dans in de zestiende eeuw. Na onderzoek van deze bronnen blijkt echter dat er over kleding nauwelijks informatie te vinden is. Nochtans is het niet zo dat er geen bronnen voor handen zijn voor zestiende-eeuwse kostuums. Zoals gezegd ontstond er net een groeiende interesse in kostumering en streekdrachten rond deze periode. Dit is te zien aan de kostuumboeken die uitgegeven worden door François Duprez, Lucas de Heere en Matthäus Schwarz. Een van de weinige onderzoekers die het belang van dergelijke bronnen wel erkende, is Matt Kavaler. In zijn boek Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise vergelijkt hij Bruegels schilderijen met verschillende prenten uit kostuumboeken en met andere boerentaferelen, een effectieve methode die ook hier zal worden aangewend.6

---

Onderzoeksmethode

Allereerst is een korte duiding van reeds verricht onderzoek naar Bruegel op zijn plaats. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van de voornaamste auteurs die zich op Pieter Bruegels leven en werk hebben toegespitst. Door deze inleidende literatuurstudie is het ook mogelijk om na te gaan wat er reeds werd geschreven specifiek over de kostuums. Zoals zal blijken is de informatie hieromtrent in de meeste gevallen erg gering. Desalniettemin is de visie van deze Bruegelspecialisten hier van belang om een beeld te vormen van de verschillende invalshoeken op Bruegels schilderijen. Vervolgens zullen Bruegels boerentaferelen gekaderd worden binnen de traditie van zestiende-eeuwse genretaferelen. Dit houdt in dat voorlopers en tijdgenoten besproken worden met de bedoeling een context te scheppen rond Bruegels boerentaferelen. Deze omkadering gebeurt grotendeels in deel I. Hierbij wordt gebruik gemaakt van een selectie prenten van pioniers in het boerengenre. De werken zijn gekozen op basis van Bruegels schilderijen. Er wordt dus gezocht naar kunstwerken die zo nauw mogelijk aansluiten bij zijn compositie en stijl. Behalve de situering in de tijd is ook de regio van belang. Zo zal er voornamelijk gewerkt worden met een selectie van Zuid-Nederlandse kunstenaars uit Bruegels omgeving, evenals een aantal Duitse artiesten die een stuk eerder actief waren. Op die manier wordt een beredeneerde catalogus van vergelijkingsmateriaal opgesteld en meteen ook een evolutie geschetst binnen het genre, waarvan Bruegels werken in dit geval het eindpunt vormen.

Door de aard van de onderzoeksvraag is een uiterst grondige iconografische studie van de selectie kunstwerken vereist. De kledingstukken moeten ten eerste stuk per stuk onderzocht en beschreven worden. Deze methode dient tegelijk ook om vast te stellen of Bruegel al dan niet inspiratie haalde bij dergelijke andere kunstenaars en vice versa. Voor het toetsen van de geschilderde kostuumonderdelen aan de realiteit zal gebruik gemaakt worden van diverse bronnen omtrent Westerse kostuumschiedenis. Er is echter een grote schaarste aan wetenschappelijk bronmateriaal binnen dit onderzoeksveld. Wanneer het specifiek gaat over klederdracht van de lagere klasse neemt het aantal bronnen exponentieel af. Om die reden moet er noodgedwongen teruggevallen worden op overzichtswerken. Het gaat veelal om boeken die de hele Westerse kostuumschiedenis samenvatten, wat Leontien van Beurden en James Laver reeds deden. In andere gevallen gaat het wel om streekdrachten, maar zelden over de Vlaamse of Nederlandse kostuums van de zestiende-

---

eeuw. Voorbeelden van deze laatste categorie is het boek over rurale kostuums van Alma Oakes en Margot H. Hill en over Vlaamse streekdrachten van Henri Vannoppen. Problematisch bovendien, is dat in dergelijke werken al te vaak gebruik wordt gemaakt van schilderijen als bron voor het schetsen van een kostuumschijnden, terwijl het in dit onderzoek net de bedoeling is om te verifiëren of Bruegels schilderijen wel degelijk stroken met de contemporaine mode. Daarom zal ook een beroep gedaan worden op zestiende-eeuwse bronnen als kostuumboeken en de catalogus van boerentaferelen uit Bruegels tijd. Deze en andere schilderijen zijn ook handige bronnen voor het bestuderen van andere klassen van de zestiende eeuw. Zo zullen naast kostuumboeken en boersschilderijen onder meer portretten gebruikt worden van vooraanstaande figuren. Aan de hand van deze schilderijen kan niet alleen de toenmalige mode achterhaald worden, maar ook de wijze van portrettering, een aspect dat niet onbelangrijk zal blijken. Tot slot wordt gebruik gemaakt van een aantal contemporaine bronnen, waaronder de geschriften van de Vlaamse schrijver en schilder Karel van Mander (1548–1606), van de Italiaanse koopman en schrijver Lodovico Guicciardini (1521-1589), alsook een aantal relevante briefwisselingen. Informatie en bronnen omtrent kledingvoorschriften en wetten werden vooral ontleend aan de recente doctoraatstudie omtrent boerentaferelen van Wilhelmina Henneke.

I. Pieter Bruegel en zijn tijdgenoten
Hoofdstuk 1 Boerenbruegel?

Kunsthistorici hebben zich reeds eeuwen afgevraagd wie de schilder en de mens Pieter Bruegel eigenlijk was. Er is namelijk zodanig weinig over Bruegel bekend, dat zelfs zijn geboorteplaats en -datum tot op de dag van vandaag nog steeds voor discussie vatbaar zijn. De grootste uitdaging is het gebrek aan authentieke gegevens die overgeleverd werden met betrekking tot Bruegel. Er zijn een aantal uitzonderingen. Het eerste document dat bekend is over Pieter Bruegel is zijn inschrijving aan de Antwerpse Sint-Lucasgilde. Het document dateert van 1551. Ook is een briefwisseling overgeleverd tussen de Antwerpse humanist en cartograaf Abraham Ortelius (1527-1598) en de Italiaanse geograaf en arts Scipio Fabius waarin zij hun appreciatie uiten over ‘Petrus Bruochl’. Hieruit heeft men kunnen afleiden dat Bruegel bevriend was met een vooraanstaand publiek. Verder is bekend dat hij leerling was van de Vlaamse kunstenaar Pieter Coucke van Aelst (1502 - 1550). Ook dat Bruegel later werkte in opdracht van de uitgever Hiëronymus Cock (1518 – 1570), die de schilder naar Italië zou sturen om prenten te maken, staat vast. De schaarse informatie die voorhanden is, valt vooral te halen uit de paragraaf die de Vlaamse schrijver en schilder Karel Van Mander in zijn Schilder-Boeck uit 1604 wijde aan Pieter Bruegel. Het is ook Karel Van Mander die de gedachte vormgegeven heeft van Bruegel als ‘Pier den Drol’, een grappenmaker die zelf niet veel hoger in rang stond dan de boerenklasse waardoor hij zo gefascineerd leek te zijn.

Sinds de jaren dertig, toen de Tolnay de stelling poneerde dat Pieter Bruegel tot humanistische kringen behoorde en Arthur Popham Bruegels vriendschap met bovengenoemde Abraham Ortelius kon antwoorden, werden Bruegels schilderijen en prenten met hernieuwde blik bestudeerd. Eens de idee van Bruegel als boerschilder werd bijgestuurd, veranderde ook de kijk op zijn boerentaferelen volledig. Er ontstond ruimte voor nieuwe perspectieven en interpretaties. Dat Bruegels kunst geapprecieerd werd door een vooraanstaand publiek, bleek namelijk een van de redenen om allerlei dubbelzinnigheden te gaan zoeken in zijn schilderijen. Bruegels werken werden gezien als geheimen die konden worden ontrafeld. De Vlaamse Spreekwoorden (1559) bijvoorbeeld, werd volledig ontleed op zoek naar contemporaine spreekwoorden, waarbij de interpretaties van dit paneel een eigen leven zijn gaan leiden. Ook vonden sommige historici voorstellingen met religieuze of politieke ondertoon in Bruegels oeuvre, terwijl anderen zijn schilderijen eerder zagen als zijnde moralistische of satirische genrestukken. Bruegels boerentaferelen zouden volgens deze laatste theorie vervaardigd zijn ter vermaak van het elitaire gezelschap waar de schilder zich door liet omringen. Er is wel degelijk voldoende bronnenmateriaal om Bruegels populariteit bij vooraanstaande tijdgenoten te staven, zoals bovengenoemde brief van appreciatie door Abraham Ortelius. Ook het feit dat Bruegels werken terechtkwamen in een privéomgeving is een indicator van hoe lovend zijn kunstwerken werden onthaald. Zo hingen er volgens Van Mander een ‘boerenkermis’ en een ‘bruyloft’ in de woonst van de heer Willem Jacobsz. in Amsterdam. Verder is bekend dat Bruegel zelfs kunstwerken op bestelling gemaakt heeft voor de Antwerpse bankier Nicolas Jongelinck, een verwoed Bruegelliefhebber, die maar liefst zestien van Bruegels werken in zijn bezit had. Ten slotte zou ook de Mechelse aartsbisschop kardinaal de Granvelle, die in het bezit was van een grootse kunstcollectie, verschillende werken van Bruegel bezitten. De Granvelle liet bovendien blijken uit een brief dat Bruegels kunstwerken zeer gewild waren na zijn dood en daardoor enorm in prijs waren gestegen. Het is dus niet zo dat Bruegels genialiteit pas ontdekt werd in de twintigste eeuw. Eerder is er sprake van een herontdekking met allerlei nieuwe speculaties, interpretaties en hypotheses tot gevolg. In 1972 werd er voor het eerst

---

16 Karel Van Mander, Het Schilder-Boeck, fol. 233 v.

De laatste decennia is deze strijd erg afgezwakt. Het is dan ook niet de bedoeling om deze hele discussie uit te doeken te doen, noch een kant te kiezen voor een van beide partijen. Deze interpretaties zijn hier echter wel van belang omdat er ook dergelijke ideeën bestaan die betrekking hebben op de kostumering. Het gaat om ideeën die kunsthistorici doorgaans gebruiken bij het staven van bepaalde hypotheses en die ze steeds opnieuw van elkaar schijnen over te nemen. Zoals vermeld, ontstond de idee dat het voornaamste doel van Bruegels boerentaferelen bestond uit het overbrengen van morele boodschappen. Dit heeft te maken met het feit dat Bruegels schilderijen nauw aansluiten bij zestiende-eeuwse genrestukken, een stroming waar overigens zeer veel moralistische interpretaties voor werden gevonden. Deze moralistische invalshoek werd onder andere door Fritz Grossmann en Carl Gustav Stridbeck aangewend. Een van de meest prominente voorbeelden dat betrekking heeft op de kostuums van Bruegels boerentaferelen, is de focus op de schoenen. De stelling luidt hierbij dat het donkere schoeisel op zowel de Boerenbruiloft (cat. I afb. 3) als de Boerenbruiloftsdan (cat. I afb. 1) buiten proportie is. De verklaring hiervan wordt gesitueerd binnen het moralistische denkkader en stelt dat dit een verwijzing is naar spreekwoorden als ‘op grote voet leven’. Bruegel zou met andere woorden het zondige leven willen benadrukken dat deze boeren leidden. Een ander voorbeeld van dergelijk soort interpretatie is eveneens te vinden op de Boerenbruiloft. Volgens Timothy Foote en Aleid Swieringa is de pauwveer op de bonnet van het meisje een duidelijke hint aan Bruegels publiek naar de zonde van ijdelheid. Hoe duidelijk dergelijke hints van Bruegel werkelijk zijn, is voor discussie vatbaar. Er is dermate weinig overgeleverd van en over Pieter Bruegel, dat het riskant is om interpretaties op deze manier te omschrijven. Dit zijn maar enkele voorbeelden van hypotheses die betrekking hebben op de

19 Svetlana Alpers. Bruegels Festive Peasants, 163-76.
22 Timothy Foote en Aleid Swieringa. De wereld van Bruegel, 115.
kostumering van Bruegels boerentaferelen. Andere voorbeelden zullen verder behandeld worden bij de studie van de specifieke kostuumonderdelen in deel II.

Hoewel er dus nieuw licht werd geworpen op Bruegels oeuvre, blijft de kunstenaar tot op vandaag bekend onder de bijnaam ‘Boerenbruegel’. Het imago van Bruegel als schilder der plattelandslieden doet geen recht aan zijn veelzijdigheid, want naast zijn meest bekende schilderijen als *De Vlaamse Spreekwoorden* en *Boerenbruiloft*, was Bruegel ook actief als prentmaker, landschapsschilder, en koos hij naast boerentaferelen ook meermaals voor Bijbelse voorstellingen. Toch is de connotatie van Bruegel met boeren niet geheel uit de lucht gegrepen. Zo stellen Peter van der Coelen en Friso Lammertse terecht vast dat Bruegel gedurende heel zijn carrière, of althans tijdens de zeventiendal jaren waaruit werk van hem gekend is, boeren heeft uitgebeeld. Al op zijn vroegst overgeleverde werken, zoals de tekeningen die hij maakte tijdens zijn Italiëreis, zijn boeren te vinden. Dit is eveneens het geval voor zijn vroege landschapsschilderijen, al worden de figuren wel verdrongen naar de achtergrond. In *Het varken moet uit het kot* (1557) spelen boeren voor het eerst de hoofdrol en dit op de karakteristieke wijze van Bruegel, met kleding gespannen rond de buik en de billen, opengesperde mond en zelfs de typische ‘dopbonnetjes’.23 Bruegels latere werken die hier bestudeerd zullen worden, meer bepaald de *Boerenbruilofsdans* (1567), *Boerenkermis* (ca. 1568) en *Boerenbruiloft* (ca. 1568), kunnen in deze context gezien worden als de vervolmaking van het afbeelden van boeren. Niet alleen zijn de figuren letterlijk een grotere rol gaan spelen op de schilderijen, ze zijn vooral met veel meer zorg en oog voor detail weergegeven, wat eens te meer zal blijken uit de studie van hun kostuums.

**Hoofdstuk 2  Zestiende-eeuwse boerentaferelen**

**2.1 Prenten uit Duitse streken**

De boerentaferelen van Bruegel zijn zeker niet de eerste in hun soort. Dit onderwerp is een onderdeel van de opkomende genreprenten en -schilderijen in de zestiende eeuw, waarbij ‘genre’

---

slaat op een stroom die zich interesseert in verscheidene onderwerpen uit het dagelijkse leven. Het afbeelden van boeren is hier dus een aspect van, waarvan kunsthistorici doorgaans het begin situeren met de prenten van Duitse kunstenaar en theoreticus Albrecht Dürer (1471-1528) en zijn navolgers Hans Sebald Beham (1500 –1550) en Erhard Schön (ca. 1491–1542). Deze Duitse prentmakers gaven allerhande prenten uit met boeren in de hoofdrol. De eerste van deze soort bestaan voornamelijk uit portretten van boereenkoppels, waarvan het vroegst overgeleverde voorbeeld Dansend Boerenpaar van Albrecht Dürer is, een gravure uit 1514. Deze prent betekent het begin van een traditie van dansende, feestende en drinkende boeren. Dit zal uiteindelijk evolueren naar grotere composities van Erhard Schön en Hans Sebald Beham. Deze Neurenbergse kunstenaars maakten verscheidene prenten van kermis, volksfeesten en drinkende boeren. Zo is er de Kermis van Mögeldorf uit 1528 van Schön (afb. 13) en het meesterwerk van Sebald Beham, de zogenaamde Grote Kermis uit ca. 1539 (afb. 14). De Grote Kermis is een enorme prent met maar liefst honderddertig figuren, waarop Sebald Behams invloed van Dürer duidelijk te zien is. Deze prent wordt dan ook gezien als een van de eerste grote boerentaferelen dat op zijn beurt veel navolging zal kennen. Sebald Beham is verder ook interessant voor zijn verschillende prenten in het thema van de bruidloof. Zo zal hij De Bruiloft van Kana (afb. 15) uitbeelden, een Bijbels geïnspireerde voorstelling van een bruiloftsscène, waar de vele andere bruiloftscènes die hier zullen behandeld worden zeker inspiratie uit haalden. De vroegste voorstelling van een boerenbruiloft is een houtsnede van Erhard Schön uit 1527 (afb. 16). Dat dit soort voorstelling nog veraf staat van de schilderijen die Bruegel een halve eeuw later maakte, is vooral te zien aan de overvloed aan scatologische elementen. Links is het bruiloftsscène te zien en rechts een bruiloftsdaans. Zowel het banket als de dans zullen zeer vaak terug komen in latere prenten en schilderijen. In diezelfde jaren duiken ook prenten op van Hans Weiditz II (1495 – ca. 1537), eveneens een Duitse prentmaker die echter geen feesten of kermissen, maar eerder portretten van boeren maakte. Om die reden worden de prenten van Weiditz II hier niet opgenomen, al kunnen ze een nuttige bron zijn voor onderzoek naar de manier waarop boeren werden afgebeeld. De prenten van deze vier Duitse graveurs, Dürer, Sebald Beham, Schön en Weiditz, werden allen vervaardigd tussen 1514 en 1540, een aantal decennia voor het ontstaan van Bruegel zijn boerentaferelen. Het eerste grote verschil tussen deze Duitse traditie en de schilderijen van Bruegel, is dat deze eerste gekenmerkt worden door een veel groter satirisch karakter, dat bovendien op een grovere manier wordt afgebeeld. Zo staan de Duitse prenten vol scatologische elementen, terwijl die bij Bruegel bijna compleet zijn verdwenen.24 Voorbeelden hiervan zijn her en der te vinden op de Grote Kermis

---

van Sebald Beham en op De kermis van Mögeldorf (afb. 13) van Erhard Schön, waar heel wat brakende figuren staan, te midden van andere losbandige taferelen. De boeren worden hierdoor weergegeven zonder veel fatsoen. Zoals eerder aangehaald zijn er nochtans verschillende theorieën die ook Bruegel bestempelen als satirisch schilder, maar het is duidelijk dat Bruegel hierin veel subtieler is dan zijn Duitse voorgangers. Wanneer de Duitse prenten vergeleken worden met Bruegels schilderijen als de Boerenbruiloft (cat. I afb. 3), Boerenbruiloftsdans (cat. I afb. 1) en Boerenkermis (cat. II afb. 8), kan opgemerkt worden dat Bruegel een positievere beeld wilde schetsen van de boeren.

Meer van belang voor dit onderzoek is het onderscheid dat kan gemaakt worden in de klederdracht van Duitse en Vlaamse plattelandsburgers. Een groot verschil zijn bijvoorbeeld de splittenkostuums. Deze kostuums worden oorspronkelijk toegeschreven aan vijftiende-eeuwse lansquenets, Duitse landsknechten van het Habsburgse leger. Ze komen dus vaker voor in Duitse streken en dit tot in de zeventiende eeuw. Al staan landsknechten niet gelijk aan boeren, ze worden in de Duitse prenten veel vaker samen afgebeeld, zoals op de Grote Kermis van Sebald Beham. Deze specifieke kostuums kwamen echter ook voor in Vlaanderen, Bruegel heeft deze kostuums bijvoorbeeld afgebeeld in een aantal van zijn schilderijen. met name op De Drie Soldaten (1568) De prediking van Johannes de Doper en De Kindermoord. Een belangrijke nuance is dat ze op deze schilderijen uitsluitend dienen om de soldaten te kleden en daardoor in contrast staan met de veel eenvoudigere klederdracht van het Vlaamse plattelandsvolk, terwijl de splittenkostuums op de Duitse prenten meer gemengd met boerenkostuums te zien zijn.

2.2 Prenten uit de Nederlanden

Een paar decennia na de opkomst van bovengenoemde Duitse prenten beginnen kunstenaars uit de Nederlanden met het maken van soortgelijke werken. De vroegste voorbeelden worden net als de Duitse voorgangers gekenmerkt door een meer uitgesproken satirisch en scatologisch karakter. Een belangrijke vertegenwoordiger van dit genre is de kunstenaar Pieter van der Borcht I (ca. 1530–1608). Van der Borcht stond als graveur in dienst van de Antwerpse uitgever Plantin en zou

verantwoordelijk zijn voor enkele gravures in navolging van Bruegels boerentaferelen en -bruiloften. Van der Borcht brengt een aantal boerentaferelen uit. Van belang hier is zijn Boerenbruiloft (cat. I afb. 4) uit 1560, die sterke gelijkenissen vertoont met Bruegels geschilderde Boerenbruiloft uit 1568. Niet alleen komen bepaalde motieven bijna letterlijk terug, ook de klederdracht blijkt zeer gelijkaardig. Vooral het voorkomen van de bruid is nagenoeg identiek terug te vinden op Bruegels paneel, vandaar is dit een waardevolle bron inzake het thema van de boerenbruiloft.


Een laatste prent uit de Nederlanden die interessanter is voor deze studie, is van de hand van Pieter van der Heyden (Cat. I afb. 2). Deze kunstenaar is verantwoordelijk voor het graveren van heel wat van Pieter Bruegels prenten, zo ook Dans op de Boerenbruiloft (ca. 1580-1618). Deze prent werd in Antwerpen na Pieter Bruegels dood uitgegeven, maar is wel met zekerheid gemaakt naar zijn ontwerp, gezien de inscriptie op de prent ‘P. Bruegel. Invent’. Deze prent lijkt in de eerste plaats een variatie op Bruegels Boerenbruiloftsdans. Het dansende koppel vooraan links op de prent schijnt identiek aan het koppel vooraan links op het schilderij. Een belangrijke nuance is echter het hoofddeksel van de man, dat erg verschillend is (cf. infra). De Dans op de Boerenbruiloft bevat vervolgens ook elementen van Bruegels paneel De Boerenbruiloft, gezien de bruid die achterin aan tafel zit en geschenken ontvangt. Deze prent is dus opnieuw belangrijk voor de kostumering van

---

boeren op een bruiloft, zeker gezien er slechts een gering aantal schilderijen voorhanden zijn voor dit specifieke thema.

### 2.3 Schilderijen uit de Nederlanden

#### 2.3.1 Pieter Bruegel

Voor dit onderzoek zal voornamelijk gewerkt worden met een selectie van drie van Bruegels schilderijen. Zoals gezegd wordt gefocust op zijn schilderijen, omdat deze beter de kleur en details van de klederdracht weergeven. Bovendien is het duidelijk dat Bruegel zelf ook meer nadruk legt op de kostuums van zijn schilderijen dan op zijn bovengenoemde kermisprenten. Ongeveer acht jaar na het uitbrengen van deze prenten, zal Bruegel de *Boerenkermis* (cat. II afb. 8) schilderen. Dit is het oudste aan ons overgeleverde schilderij van een dorpskermis in dergelijke stijl en formaat. Het is een gesigneerd paneel uit ca. 1568. Dit schilderij verschilt aanzienlijk van de prenten die zowel Bruegel als bovengenoemde andere kunstenaars uitgaven. De stilistische vormgeving past veel meer binnen de traditie van genretafereien, zoals deze van de hand van Pieter Aertsen (cf. infra). Er wordt ingezoomd op de boerenfiguren veel meer dan op het feestgebeuren of het landschap. Dit is eveneens het geval voor de twee andere schilderijen binnen dit genre in Bruegels oeuvre, namelijk de *Boerenbruiloftsdans* (1567) en de *Boerenbruiloft* (ca. 1568). *De Boerenbruiloftsdans* (cat. I afb 1) zou het oudste werk van de drie zijn. Het is het enige van deze selectie schilderijen dat zowel gesigneerd als gedateerd is. *De Boerenbruiloft* en *De Boerenkermis* zijn waarschijnlijk slechts een jaar later gemaakt. Vaak wordt geopperd door kunsthistorici dat deze twee laatste werken bedoeld waren om samen te horen. Het grootste argument voor deze hypothese is dat de twee werken behalve dezelfde datering, ook exact hetzelfde formaat hebben. Een andere reden kan gevonden worden bij Erhard Schön, de voorloper van boerenbruiloften. Zijn prent *De Boerenbruiloft* (cat. I afb. 3) bestaat uit twee afzonderlijke composites, namelijk links een tafereel waarbij de bruid met gasten aan tafel zit en rechts een dans. Dit doet sterk denken aan de compositie van Bruegels *Boerenbruiloft* enerzijds en *De Boerenkermis* anderzijds. Indien deze schilderijen inderdaad samen hoorden kan dit geïnspireerd zijn op Erhard Schöns prent uit ca. 1527 (afb. 16) of kan het gaan om een conventionele weergave van deze thema’s.

Net omdat de focus wordt verlegd van landschap en omgeving naar de figuren, vormt de *Boerenkermis*, net als de *Boerenbruiloft* en de *Boerenbruiloftsdans* zo’n interessante casus voor het bestuderen van kleren. Het mag, zoals eerder gezegd, ook duidelijk zijn dat de schilder zelf veel
meer aandacht besteedde aan het aankleden van zijn figuren. En hoewel de klederdracht er op het eerste zicht eenvoudig uitziet, leidde Bruegels inventieve geest tot een ontzettend gevarieerde collectie aan kostuums. Veel van de kostuümonderdelen komen niet voor het eerst aan bod in Bruegels oeuvre. Daarom is het belangrijk om zijn andere schilderijen niet uit het oog te verliezen. Zo zal er meermaals vergeleken worden met *De Strijd tussen carnaval en vasten* (1559), een schilderij dat een aantal kledingstukken bevat die terugkomen op de drie boerentaferelen. Het vergelijken met andere schilderijen van Bruegels hand is bovendien interessant omdat het aantoont dat de kunstenaar steeds dezelfde motieven herhaalt en erop die manier een catalogus van kledingstukken ontstaat.

De *Boerenbruiloftsdans* wordt ook wel *Het bruiloftsfeest in open lucht* of *Detroit Wedding Dance* genoemd, aangezien het zich sinds 1930 in het Detroit Institute of Arts bevindt. Voordien was het werk in bezit van de Londense kunsthandelaar Arthur J. Sulley.28 Zoals Walter Gibson terecht opmerkt kan dit schilderij bekeken worden als een grote collectie van alle soorten menselijke types.29 Ook de bonte verzameling kostuums is indrukwekkend. Terwijl de gezichten van de mensenmassa achterin amper zijn uitgewerkt, valt er toch een enorme aandacht voor hun kostumering op te merken. De dansende figuren vooraan vertonen al meer de eigenschappen van een portret, in het bijzonder de figuur rechts met de bruine mantel. Deze man wordt weergegeven in Bruegels kenmerkende stijl, met open mond, ronde buik en in volle actie. Dergelijke typerende karakterstudies zijn nog talrijker te zien op de *Boerenkermis*. In tegenstelling tot het vorige schilderij wordt hier ingezoomd op een tiental deelnemers van de kermis. Er is dus ruimte voor meer individuele en gedetailleerde gelaatstrekken, waardoor het tafereel net zo levendig oogt als de *Boerenbruiloftsdans*. Ook de kostumering is bijzonder gedetailleerd weergegeven. Bovendien is dit werk waardevol voor het bestuderen van kinderkostuums. Ook op de *Boerenbruiloft* zijn twee jonge kinderen en een baby te zien. Aan de feesttafel worden etende mannen en vrouwen getoond, die net als de twee vorige schilderijen zo gedetailleerd weergegeven zijn, dat het wel portretten lijken. De kostuums ogen opnieuw feestelijk en gevarieerd. De meest opvallende figuur is echter niet de bruid, maar de speciale genodigde rechts in de hoek (cf. infra).

2.3.2 Pieter Bruegels Tijdgenoten

Bruegels oeuvre heeft het meest gemeen met dat van Peeter Baltens (ca. 1527 - 1584). Deze Antwerpse schilder en graveur werd om die reden door Van Mander omschreven als een navolger van Bruegel.30 Van Manders bijdrage is echter twijfelachtig, gezien hij meerdere data op deze folio’s foutief vermeldde. Bovendien is bekend dat Baltens en Bruegel in 1551 samen een altaarstuk voor de gilde van de handschoenmakers in de Sint-Romboutskathedraal van Mechelen maakten, waar Baltens de grootste stukken in kleur toegewezen kreeg en Bruegel slechts de vleugels in grisaille.31 Toch werd Baltens door historici lang afgedaan als een kopiist of imitator van Bruegel. Vrij recent kwam hier verandering in, vooral dankzij het onderzoek van Stephen J. Kostyshyn. In zijn doctoraatstudie weerlegt hij de idee van Peeter Baltens als imitator en toont hij aan dat de invloed van Bruegel op Baltens sterk werd overschat.32 Bovendien stelde Kostyshyn dat het op basis van bovenstaande gegevens plausibel lijkt dat Bruegel een assistent van Baltens was en niet omgekeerd, een theorie die ook Nadia Orenstein, die de relatie tussen Bruegel en Baltens prenten beschrijft, kan beamen.33 De relatie tussen beide kunstenaars is niet eenduidig te benoemen, maar dat er een invloed tussen de twee kunstenaars merkbaar is, staat vast. Baltens schilderde een aantal werken met boeren in de hoofdrol, die zeer nauw aansluiten bij Bruegels stijl. Zo zijn er Sint-Maartenskermis, waarvan de datum wordt geschat tussen 1540 en 1598 en Boerenkermis met een opvoering van de klucht ‘Een cluyte van Plaeyerwater’ uit ca. 1570 (cat. II afb. 11). De werken kunnen niet precies gedateerd worden en zijn bijgevolg mogelijk tot stand gekomen na de boerentaferelen van Pieter Bruegel, die hij tussen ca. 1566 en 1568 zou hebben gemaakt. Zoals boven vermeld is de relatie tussen de werken van beide kunstenaars gecompliceerd en om die reden zal hier niet ingegaan worden op welke van deze schilderijen het oudst dan wel het origineel kan zijn. Eerder is het de bedoeling om na te gaan of er overeenkomsten te vinden zijn op vlak van kostumering en welke elementen hiervan precies gemeenschappelijk dan wel verschillend zijn. Ook daarom wordt enkel Boerenkermis met een opvoering van de klucht […] gebruikt in de vergelijkende kostuumstudie. De kostuums op dit paneel sluiten meer aan bij Bruegels boerentaferelen.

30 Karel Van Mander, Het Schilder-Boeck, fol. 257r.
Verder zijn ook de schilderijen van Pieter Aertsen (1508-1575) een interessante bron van vergelijking. Deze schilder verhuisde van Amsterdam naar Antwerpen, waar hij in 1535 lid werd van de Sint-Lukasgilde, net als Pieter Bruegel. Pieter Aertsen wordt vaak vernoemd als één van de eerste belangrijke kunstenaars binnen de ‘genre’ kunststroming in de zestiende eeuw. Hij maakte verschillende schilderijen met boeren in de hoofdrol, waarvan er hier twee werden geselecteerd op basis van de kostuums. Het gaat om Feestende boeren uit 1550 (cat. II afb 9) en De Eierdans uit 1552 (cat. II afb. 10), beiden dus een stuk vroeger te situeren dan Bruegels geselecteerde schilderijen. Voor het vergelijken van verschillende boerenbruiloften werden werken van Marten van Cleve (1527-1581) gebruikt. Deze Antwerpse schilder maakte een bruiloftsserie, bestaande uit zes werken van klein formaat, waarvan vele kopieën bewaard zijn gebleven. Voor de verschillende scènes wordt een vaste volgorde aangehouden: Stoet der bruid, Stoet der bruidegom, Geschenken voor de bruid, Het Bruiloftsmaal, Het zegenen van het bruidsbed en Het vertrek van de minnaar. De precieze datering van de reeks is onzeker, maar aangenomen wordt dat ze rond 1570 vervaardigd moeten zijn.\(^34\) Raupp beaamt dit door op grond van de motieven, die aan het late werk van Bruegel zijn ontleend, te stellen dat de serie na 1566-1568 moet zijn ontstaan.\(^35\) In deze studie worden enkel de schilderijen uit van Cleve’s reeks gebruikt die waardevol zijn voor het vergelijken met Bruegels werk, met name Stoet der bruid (cat. I afb. 5) en Stoet der bruidegom (cat. I afb. 6). Hoewel ze dus vermoedelijk pas na Bruegels boerentaferelen zijn gemaakt, vormen deze werken desalniettemin een uitstekende bron van informatie voor de kostuums van de bruid, de bruidegom en hun gasten.

Het spreekt voor zich dat er buiten deze selectie nog een enorm aantal andere schilderijen en prenten zijn die nauw aansluiten bij de stijl van Bruegels boerenschilderijen. Bruegel oefende tijdens zijn leven – en nog meer na zijn dood – een inspiratiebron voor vele artiesten. Dit heeft als gevolg dat er tijdens en na zijn leven een hele markt met kopieën van zijn oeuvre ontstond. Voor deze studie werd echter bewust zo weinig mogelijk gebruik gemaakt van deze navolgers, met het werk van zijn zonen inbegrepen. Dit ten eerste omdat ze meestal na Bruegels dood zijn gemaakt en omdat de kostuums op zijn artistieke kwaliteiten zijn geïnspireerd, meer dan op de eigentijdse mode. Het zou overigens zeer interessant zijn om een studie te wijden aan het verschil tussen de kostumering op Bruegels schilderijen en dat van zijn vele navolgers. Hier is het echter enkel de bedoeling om inspiraties en interpretaties van Bruegels schilderijen te achterhalen.

---

\(^34\) W.M.A. Henneke, Ritueel in beeld: De boerenbruiloften en hun publiek in de tijd van Bruegel en zijn navolgers. Diss., Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam, 2009, 284.

II. Comparative kostuumstudie

Dus Bid’ ic u, dat ghi my ooc wilt minnen,
Ende comt dese kaermesse t’onstent binnen
Teghen dan zullen wi een vet vercken slaen,
En backen taerten, coecken en vlaen,
Ooc goet bier inleghen, ’t uwer eeren.
Ic sal so moy sijn dan, met mijn nieu cleeren
Te weten ‘ic heb’ een schaerlaken bonnette,
Daer ic een gente langhe vere op zette,
En eenen gauden streck, quispels mé.
Ic sal een wambaeys hebben op de nieuwe sné,
Van root Camelot gheboordt met fluweel,
Ooc een hemde met zwert ghwrocht gheheel.
En mi moere, sal my thalf-vasten gheuen,
Een paer gh’ackelde caussens schoon bouen schreauen
Die ic rondsom sal vul nastelen steken.
My en sullen ooc gheen moy causs’banden ghebreken
Van schoon root lint, met maeillekens ghelanck.
Sal dat niet knechts staen, op die hosen blanck?
Ic heb’ ooc eenen rock, niet om vermoyen,
Gheboort met trijp, en heeft xx. ployen.
Noch heb ic al, veel al, dat ic niet en schriue:
Maer ghi sullet sien comedy zelfs metten liue.36

Hoofdstuk 3 Boven- en onderkleding

In wat volgt worden de aparte kostuumonderdelen een voor een besproken, beginnend bij de boven- en onderkleding van de mannelijke en vrouwelijke boeren. Dit is meteen ook het enige onderdeel dat strikt wordt onderverdeeld in mannenkleding en vrouwenkleding. Ook hoofddeksels waren eerder gendergebonden, maar af en toe zijn voorbeelden te vinden van vrouwen met dezelfde modellen als hun mannelijke wederhalf. Deze ‘mannelijke’ hoofddeksels werden echter wel op een verschillende manier gedragen. Om die reden worden de hoofddeksels opgedeeld op basis van hun stijl. De overige kledingstukken, zijnde schoenen en accessoires, hangen veel minder af van het geslacht van de drager, dus worden ze om die reden voor mannen en vrouwen samen besproken. De kinderen gingen doorgaans gekleed in dezelfde dracht als hun ouders. Vandaar werd de keuze gemaakt om geen apart hoofdstuk te wijden aan de kostuums van de kinderen. Het is bovendien zo dat er slechts vijf kinderen te zien zijn op Bruegels boerentaferelen. De kostuums van deze kinderen worden, indien relevant; kort behandeld in het corresponderende hoofdstuk.

3.1 Klederdracht van de boerin

Wat meteen opvalt voor de drie boerentaferelen van Bruegel, is dat alle vrouwen duidelijk een vaste klederdracht (moeten) volgen. Deze uniformiteit wordt versterkt door hun karakteristieke witte hoofddoek, maar ook de rokken en lijfjes lijken allen variaties op hetzelfde model. Toch slaagt Bruegel erin om de vrouwenkleding gevarieerd te doen lijken, vooral dankzij het gebruik van verschillende kleuren en door de toevoeging van kleine details op de kledingstukken. Het bovenstuk voor vrouwen bestond meestal uit een dubbele mouw – een losse mouw met een smalle mouw eronder – of uit een losse mouw die op verschillende manieren aan de schouder of elleboog bevestigd kon zijn. Deze laatste stijl kwam vaak voor in combinatie met een mouwloos korset. Dit korset, ook rijglijf of stiklief genoemd in de Nederlanden, is een verstevigd lijfje dat meestal aan de voorkant vast werd geregen. Dit kledingstuk is volgens Oakes en Hill afgeleid van vorstelijke klederdracht, voor het eerst gedragen door koningin Marie Van Anjou in het midden van de vijftiende eeuw. Het was slechts kort in de mode, maar als ruraal kledingstuk werd het nog eeuwen
lang gedragen. Een groot aantal vrouwen op de drie panelen van Bruegel zijn vreemd genoeg afgebeeld met hun rug naar de toeschouwer, waardoor de sluiting van het bovenstuk moeilijk te zien is. Bij de vrouw rechts achter de bruid op Boerenbruiloftsdans (cat. I afb. 1) is het lijfje wel goed zichtbaar en valt inderdaad op dat de stof met veters aan elkaar is geregen. Bij een aantal andere vrouwen is de voorkant van hun stiklied echter volledig gesloten. Hier valt al meteen de verscheidenheid in details op. Nog volgens Oakes en Hill werden de bovenstukken met vetersluiting vooral door oudere dames gedragen, terwijl de gesloten lijfjes voor de jongere dames bestemd waren. Dit onderscheid lijkt op Bruegels schilderijen echter niet van teel, gezien de vetersluiting maar een enkele keer is afgebeeld. Wat wel duidelijk te zien is, zijn de losse mouwen die de vrouwen droegen. Dit is bijvoorbeeld goed zichtbaar bij de vrouw met de geveterde stiklied op de Boerenbruiloftsdans. De meeste vrouwen dragen echter iets wijdere mouwen die vastgenaaid zijn aan het lijfje.

Een volgend onderdeel van de bovenkleding is de karakteristieke schoudercape die boven het hemd uitsteekt. Deze cape werd in het Frans cofferette en in het Nederlands kletje genoemd. Op de Boerenbruiloftsdans wordt dit gedragen door de vrouw links naast de bruid. Ook op de Boerenbruiloft (cat. I afb. 3) dragen de twee dames naast de bruid ditzelfde kledingstuk en op de Boerenkermis (cat. II afb. 8) dragen alle vrouwen in beeld deze cape. Op dit laatste paneel is overigens ook goed te zien hoe deze schoudercape er vanop de rug uitziet. Bij de vrouw rechts vooraan is de driehoekige vorm zichtbaar, evenals de kleine versiering onderaan de punt. Deze schoudercapes waren doorgaans zwart en werden al gedragen aan het begin van de zestiende eeuw door burgervrouwen, zoals een prent van Albrecht Dürer uit 1521 aantoont (afb.18). Dezelfde capes zijn eveneens duidelijk zichtbaar op andere schilderijen, zoals Stoet der Bruid (cat.I afb. 5) van Marten van Cleve en Feestende boeren (cat. II afb. 9) van Pieter Aertsen.


37 Oakes en Hill. Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 41.
38 Ibid., 53.
39 van Beurden. Over mode en mensen: tien eeuwen kostuumgeschiedenis, 64.
40 Oakes en Hill. Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 43.
kinderen droegen schorten, dit is te zien op de *Boerenbruiloft*. De kinderen volgen doorgaans het voorbeeld van hun ouders op vlak van kledij. Zowel jongens als meisjes dragen tot hun zesde of zevende levensjaar een kleed met schort. Wanneer ze die leeftijd bereiken wordt het onderscheid duidelijker zichtbaar tussen de beide geslachten. De kinderen worden dan ook als miniatuurvolwassenen aangekleed, tot de hoofddeksels en accessoires na (cf. infra).
3.2 De boerenbruid

Over de bruid op de *Boerenbruiloft* is al heel wat inkt gevloeid. Volgens sommige auteurs zou ze zwanger zijn, dit naar aanleiding van het bijzchrift op de prent van Pieter van der Heyden naar Bruegels ontwerp, waarop vrij vertaald staat dat de bruid ‘*vol en zoet*’ is.\(^\text{41}\) Dat de bruid reeds zwanger is, lijkt erg onwaarschijnlijk, aangezien bekend is dat de bruidskroon enkel gedragen mocht worden door maagdelijke vrouwen (cf. infra). Over haar bruidsjurk is echter veel minder geschreven. Aan de hand van de andere bruiloftstaferelen kan afgeleid worden dat de jurk overal gelijkaardig is. Maar zoals eerder vernoemd is het uiterst waarschijnlijk dat Bruegel zich voor zijn *Boerenbruiloft* baseerde op de eerdere bruiloftsprenten, zoals van Pieter van der Borcht, waardoor het bijgevolg logisch is dat deze jurken sterk gelijkend zijn. De jurk op Bruegels schilderijen zijn vrij eenvoudig, op de vierkante hals na. Deze halsuitsnijding lijkt een karakteristieks element voor een bruidsjurk, aangezien dit op alle schilderijen en prenten van rond die tijd terugkomt. Onder haar donkere jurk draagt de bruid op *De Boerenbruiloft* nog een wit onderhemd en er is een boordje van haar rood onderkleed zichtbaar. De rode stof is opvallend maar zeker niet ongebruikelijk, het was immers de gewoontte dat de bruid een rood onderkleed droeg. Dit is overigens veel duidelijker te zien op van Cleves *Stoet der bruid*, waar twee kinderen de jurk opheffen zodat het rode onderkleed zichtbaar wordt. Bruegels bruid draagt onder haar zwarte jurk nog een lichtblauw, klein schouderkapje. Dit is opmerkelijk, omdat deze onderkleding en cape enkel op de *Boerenbruiloft* te zien zijn. Op de *Boerenbruiloftdans* bijvoorbeeld, is de hals van de bruid volledig bloot gelaten, net als op de bruiloftsprenten van Van der Borcht, Van der Heyden en Baltens, waar hoogstens een toegevoegd boordje rond de hals valt op te merken. De bruid op Bruegels *Boerenbruiloft* geeft om die reden een meer zedige indruk. Daarenboven doet dit sterk denken aan de vijftiende-eeuwse mode van de aristocratie. Zowel in Frankrijk, Italië, Duitsland en Engeland droegen vrouwen in die tijd een rechthoekige hals met al dan niet een zichtbaar onderhemdje of halsdoek om de decolleté te bedekken. De invloed die vijftiende-eeuwse elitekostuums op de klederdracht van boeren hebben, wordt verder besproken in deel III.

---

\(\text{41}\) Het oorspronkelijke opschrift luidt: *Locht op speelman, ende latet wel dueren/ Sool langh als de lul ghaet en den rommel vermach:/ Doet lyse wel dapper haer billen rueren,/ Want ten is vry met haer ghee bruiloft alden dach./ Nu hebbelijck hannen danst soomen plach:/ Ick luyster na de pijp en ghij mist den voete:/ Maer ons bruijt neemt nu van dansen verdrach:/ Trouwens, its oock best, want sy ghaet vol en soete. Want ten is vry met haer gheen bruiloft alden dach./ Nu hebbelijck hannen danst soomen plach:/ Ick luyster na de pijp en ghij mist den voete:/ Maer ons bruijt neemt nu van dansen verdrach:/ Trouwens, its oock best, want sy ghaet vol en soete.*

Zoals gezegd is de bruidsjurk op *De Boerenbruiloft*, maar ook op *De Boerenbruiloftsdans* vrij eenvoudig. Terwijl de andere vrouwelijke gasten gekleed gaan in verschillende kleuren en lagen stof, is de bruid volledig in het zwart gehuld, zowel het omgekeerde van hedendaagse gewoontes. Dankzij een traktaat van Edward van Even is bekend dat de kleur en stof van de bruidsjurk een afspiegeling was van de welstand van het koppel. Volgens van Even is een zwarte bruidsjurk de allerlaagste in rang. Dit werd vastgelegd door de stad. Zij beslisten wat voor kostuum de bruid zich mocht veroorloven, wat dan weer invloed kon hebben op andere factoren van de bruiloft, bijvoorbeeld welke drank geserveerd mocht worden. Dit toont het belang en de betekenis van de bruidsjurk. Bij de meeste andere prenten en schilderijen is de bruidsjurk meer gesofisticeerd, bijvoorbeeld aan de mouwen. Zoals reeds gezegd was de dubbele mouw een courant onderdeel van jurken en bovenstukken voor vrouwen. Deze dubbele mouw komt op nagenoeg alle voorstellingen van bruiden weer, behalve bij Bruegel. Een tweede opvallende nuance is dat de bruid op het paneel van Marten van Cleve mouwen draagt die met bont zijn afgezet. Bonten mouwen waren een karakteristiek kledingstuk voor burgervrouwen. De bruid die Marten van Cleve schilderde, lijkt dan ook zeer sterk op de voorstelling van een burgervrouw door Albrecht Dürer. (afb. 18) Niet enkel de mouwen zijn gelijkaardig, ook hangt op beide voorstellingen een lange ketting vanaf de middel naar beneden. Het is dus goed mogelijk dat Marten van Cleve zich op deze of soortgelijke prent inspireerde voor zijn bruid. Het kostuum weergegeven door van Cleve en Dürer is opvallend luxueuzer dan de eenvoudige jurk die Bruegel schilderde. Er is dus op de verschillende boerenschilderijen zeker sprake van verschil in rijkdom.

3.3 Klederdracht van de boer

3.3.1 Hemd en wambuis

Bij de mannen zijn het net als bij de vrouwen zeer vaak dezelfde modellen in boven- en onderstukken die terugkomen. De standaarduitrusting bestaat uit een wit hemd met daarover een

---

43 Henneke. Ritueel in Beeld, 146.
wambuis. Deze wambuis werd reeds vernoemd in het gedicht van Lucas de Heere (cf. supra). De Heere heeft het over een ‘wambaeps op de nieuwe sné van root Camelot gheboordt met fluweel’, wat vrij vertaald slaat op een rode wambuis volgens de nieuwe mode met fluwelen boorden. De wambuis werd zowel gedragen door arme als rijke mannen, enkel de uitvoering versilde naargelang de stand van de drager. Er wordt door De Heere nadruk gelegd op de kleur rood, wat erop kan wijzen dat dit aanzien werd als een speciale of feestelijke kleur. Volgens James Laver waren alle felle kleuren in trek bij voornoemde zestiende-eeuwse burgers, maar was vooral rood inderdaad favoriet. Dit werd overgenomen van vorsten als Hendrik VIII, wiens garderobelijsten bevestigen dat hij in het bezit was van purperen en rode wambuizen.44 Dit wordt eveneens bevestigd door de Duitse burgerman Matthäus Schwarz in zijn Trachtenbuch. Hierin schetste hij een outfit volledig in rood, welke hij droeg voor een trouwfeest en zelf als een van zijn beste kostuums beschreef.45 Uit het gedicht van Lucas de Heere en de schilderijen van Pieter Bruegel blijkt dat de boerenstand deze connotatie van rood als speciale kleur had overgenomen. De beschrijving uit het gedicht doet namelijk denken aan de doedelzakspeler op de Boerenbruiloft. Deze draagt een rode wambuis met wit hemd eronder, net zoals de bediende vooraan die de pap draagt. Hun wambuis is aanzienlijk korter en heeft bredere mouwen dan die van de andere mannelijke boeren. Op de Boerenbruiloftsdans zijn er nog een aantal van dergelijke wambuizen afgebeeld. Zo is er de dansende boer links, wiens wambuis duidelijk iets te strak zit. Bij deze man is de sluiting wel duidelijk zichtbaar. Er valt overigens moeilijk te achterhalen uit welke stof deze wambuizen vervaardigd zijn. Er kan alleen gespeculeerd worden dat Bruegel een vrij dikke stof in gedachten had, gezien de zeer bolle mouwen. Dat Bruegel zijnfiguren in fluweel zou afbeelden, lijkt echter niet zo voor de hand liggen.

Een aantal mannen dragen boven hun wambuis nog een langere mantel met sterke plooival. Dit kledingstuk werd doorgaans keerle en later paltrock genoemd. De Heere noemde dit in zijn gedicht vrij vertaald een allermooiste rok met twintig plooien. Hier wordt duidelijk gemaakt dat het om een stijlvol kledingstuk gaat. Op de schilderijen van Bruegel is deze keerle een aantal keer te zien in verschillende kleuren, met of zonder mouwen. Hieruit valt nog niet meteen op te maken dat deze mannen meer welgesteld waren dan diegenen zonder keerle, aangezien de rest van hun outfit zeer gelijkaardig is. Wel komt dit kledingstuk nergens zo vaak voor als op de Boerenbruilofstsdans. Aangezien zal blijken dat er op dit paneel nog meer discrepanties bestaan in de luxe van de kostuums, wordt dit in een apart hoofdstuk toegelicht in deel III.

3.3.2 De broek en braguette

Bij het bekijken van de kleding van de mannelijke boeren, wordt alle aandacht meteen gevestigd op de enorme buidel ter hoogte van het kruis. Op de schilderijen van Bruegel is goed te zien dat dit uit een apart stuk stof bestaat, vastgehecht aan de broekspijpen of beenlingen. Dit kledingstuk staat bekend als de *braguette* of schaambuidel. Volgens Leontien van Beurden is het ontstaan te wijten aan het feit dat de wambuis die over de broek heen werd gedragen steeds korter werd aan het begin van de 15e eeuw. Hierdoor dreigde de verbinding tussen de broek en het ondergoed zichtbaar te worden. Ter camouflage werd daarom van dezelfde stof als de beenlingen een driehoekig lapje gedragen. In de 16e eeuw groeide dit lapje uit tot de braguette. Dit kostuumonderdeel bleek erg populair in onderzoek naar Bruegels schilderijen. Opnieuw zagen sommige historici hier namelijk de voorstelling van de zonde van lust in weerspiegeld. Deze connotatie is echter achterhaald, want wanneer gekeken wordt naar zestiende-eeuwse kostuums wordt al snel duidelijk dat mannen van hoge en lage klassen allen rondliepen met dergelijke braguette. Bij aristocratische mannen en jongens bleek deze braguette zelfs nog prominenter aanwezig, zeker in het geval van officiële portretten. Zo zijn er een aantal duidelijke voorbeelden van Karel V geportretteerd met braguette, waaronder een schilderij van Jacob Seisenegger (afb. 19). Dit model lijkt overigens een stuk gesofisticeerder en luxueuzer dan de voorbeelden van Bruegel. Ook is dit portret meer dan dertig jaar ouder dan Bruegels besproken schilderijen. Hoogstwaarschijnlijk namen boeren dit modeverschijnsel dus over en droegen ze deze braguette in veel eenvoudigere uitvoeringen, doorgaans middels een lap stof die met veters bevestigd werd aan hun broek. De stelling dat Bruegel dit kostuumonderdeel met opzet uitvergrootte lijkt in dit kader incorrect. Wat wel opvalt is dat de braguettes enkel prominent in beeld komen op de *Boerenbruiloftsdans*. Het is niet zo dat deze op de andere panelen niet gedragen werden, zowel op de *Boerenkermis* als op de *Boerenbruiloft* valt één voorbeeld op te merken, maar ze zijn duidelijk veel subtieler weergegeven. In dit opzicht vormt de Boerenbruiloftsdans dus een uitzondering, zeker wanneer er vergeleken wordt met andere schilderijen. Zo is er op de *Dorpskermis* (cat. II afb. 12) van van der Borcht en op *Feestende boeren* (Cat. II afb. 9) van Aertsen telkens één figuur met braguette te zien. Enkel op Marten van Cleves *Stoet der Bruidegom* (cat. I afb. 6) staan er meerdere mannen met schaambuidel, maar deze zijn

46 van Beurden, Over mode en mensen: Tien eeuwen kostuumgeschiedenis, 58.
veel kleiner weergegeven. Het is met andere woorden ongezien dat er op één tafereel zoveel braguettes worden weergegeven als op Bruegels Boerenbruiloftsdans. De prent Dans op de bruiloft (cat. I afb. 2) van Pieter van der Heyden vormt een uitzondering, maar aangezien deze ontworpen is door Bruegel zelf en zeer sterk geïnspireerd is op de Boerenbruiloftsdans, is het niet verwonderlijk dat ook hier veel braguettes voor komen. Eerder dan het veelvuldig voorkomen van dit kledingstuk te linken aan de zonde van lust, lijkt het dankzij de vergelijking met het kostuum van Karel V eerder of Bruegel deze typisch vorstelijke weergave wilde benadrukken en imiteren.

3.4 Speciale genodigden

Hoewel Bruegels boerschilderijen in de eerste plaats voorstellingen zijn van plattelandsvolk, zijn er ook andere genodigden op de feesten aanwezig. Vooral de opvallende gasten op de Boerenbruiloft gaven reeds aanleiding tot allerlei speculaties. Aan de feesttafel heeft zich in de hoek namelijk een gezelschap verzameld dat duidelijk niet thuishoort bij de rest van de aanwezigen. Het gaat om een Franciscaner monnik, meteen herkenbaar aan zijn habijt, en twee mannen die klaarblijkelijk van betere afkomst zijn. Over de identificatie van deze twee laatsten bestaan allerhande theorieën en is tot nog toe geen consensus bereikt. Aan de hand van een kostuumanalyse wordt meteen duidelijk dat de man met baard uiterst welgesteld is. Hij gaat gekleed in de laatste mode, waarbij vooral zwart primeert. Na de periode van felle kleuren – nog te zien bij de boeren – voerde in de tweede helft van de zestiende eeuw namelijk een soberder kleurenpalet de boventoon bij gegoede burgers. Dit voornamelijk naar het voorbeeld van Karel V en onder geleidelijke invloed van de Spaanse mode. De brokaten mantel met witte boordjes van de figuur rechts op Bruegels paneel past perfect in dit tijdskader. De mantel doet zeer luxueus aan, terwijl de bonnet een stuk soberder is. Dit strookt met de overgangsperiode van de rijkelijk versierde en soepele vorstenmode van de eerste helft van de zestiende eeuw, naar de stijve, aristocratische mode onder Spaans bewind na het midden van de eeuw. Bij diezelfde man op Bruegels paneel is ook duidelijk een voorloper van de kanten kraag te zien. De stijve, witte kraag is hier niet te zien omdat deze pas vanaf omstreeks 1570 zijn opgang maakte en omdat die bovendien ook niet bestemd was voor gewone burgers. De man draagt dus een gepronste hemdrand, wat toch getuigt van een zekere status. Een mogelijke identificatie van deze man en de betekenis van zijn aanwezigheid wordt verder uiteengezet in hoofdstuk 10.

De oudere man aan de andere zijde van de monnik is eveneens beter gekleed dan de boeren, al doet zijn kostuum nogal ouderwets aan. Zijn bovenkleding valt door zijn positie moeilijk te identificeren.
Het lijkt of deze man een mantel draagt waar de mouwen van zijn wambuis uitkomen. Een andere mogelijkheid is dat deze man splitten aan zijn mantel heeft, gelijkaardig aan het model dat Pieter Aertsen afbeeldde op *Feestende boeren*. Indien deze laatste optie wordt gevolgd, draagt deze oudere man dus kleding die niet zo veel verschilt van de klederdracht van de boeren. Het enige grote verschil is de boord van de mantel, die waarschijnlijk in bont is uitgevoerd, wat toch op een zeker kapitaal wijst. Over deze man werd echter veel minder geschreven. Hij doet denken aan de grijsaard op Marten van Cleves *Stoet der Bruid*. Mogelijk gaat het om de vader van de bruid of bruidegom, gezien zijn kostuum niet opvallend veel verschilt van de andere feestgangers en hij duidelijk een stuk ouder is.

**Hoofdstuk 4  Hoofddeksels**

Desondanks het feit dat hoofddeksels de laatste decennia uit het straatbeeld zijn verdwenen, blijven vooral hoeden tot op de dag van vandaag een statussymbool. Dit was nog meer het geval in de zestiende eeuw. In die periode was het dragen van één of ander hoofddeksel een evidentie en dit voor alle lagen van de bevolking. Oakes en Hill gaan zelfs zo ver om te beweren dat een hoofddeksel het belangrijkste kledingstuk van het rurale kostuum was, omdat dit het eerste kledingstuk was met een echte betekenis. Het stond symbool voor de regio, de maritale status, de religieuze overtuiging, en heel vaak de leeftijd van de drager. Daarenboven zullen hoofddeksels, in tegenstelling tot andere kledingstukken, veel minder de mode van de bourgeoisie volgen.47 Dit kledingstuk bleek dus de ideale manier om jezelf en anderen te identificeren met een bepaalde groep. Hoofddeksels gingen dan ook symbool staan voor een bepaalde klasse. Dit is zeer goed geïllustreerd door Pieter Bruegel zelf op zijn schilderij *De Kreupelen* uit 1568 (afb. 20). Hier representeren vijf kreupele bedelaars elk een sociale klasse, weergegeven via hun hoofddeksel. Zo staan de mijter en de kroon symbool voor respectievelijk de clerus en de vorst, de baret voor de aristocratie, de sjako voor de militairen en de bonnet tenslotte voor de boeren.48 Er bestonden behalve deze voorbeelden eindeloze variaties

---

47 Oakes en Hill. Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 47.
voor elke klasse. Vooral de hoofddeksels van de gegoede burgers waren zeer sterk onderhevig aan modegrillen, waarbij de trends gezet werden door vorsten en nagevolgd werden door de bourgeoisie. Deze trends volgden elkaar snel op, zeker in de Zuidelijke Nederlanden, omdat hier door de regerende machten bovendien invloed aanwezig was uit verschillende contremen. Zo zal de mode heel erg Spaans georiënteerd zijn vanaf het midden van de zestiende eeuw. De lagere klassen van de bevolking, meer specifiek de boeren, beschikten over hun eigen typerende hoofddeksels, waarvan één voorbeeld wordt getoond op het schilderij De Kreupelen. Voor deze klasse geldt dat de kleding veel minder aan mode onderhevig was en de stijlen van hoofddeksels bijgevolg veel langer stand hielden. Toch is er voldoende variatie op te merken voor de hoofddeksels van plattelandsbevolking. Bruegel zal deze variatie maar al te duidelijk weergeven in zijn schilderijen. Met meer dan tien verschillende hoofddeksels op het hele schilderij de Boerenbruiloft (cat. I afb. 3) bijvoorbeeld, mag het duidelijk zijn dat Pieter Bruegel zeer veel aandacht heeft besteed aan hoe zijn figuren zijn gekleed. In wat volgt wordt dieper ingegaan op de hoofddeksels die Bruegel afbeeldde. Ze worden besproken per soort, waarbij opmerkelijke modellen extra worden belicht.

4.1 De bonnet in al zijn variaties

Allereerst moet worden opgemerkt dat alle figuren op Bruegels boerenpanelen een hoofddeksel dragen. Hiermee worden zowel mannen en vrouwen als kinderen bedoeld. Dit lijkt op het eerste zicht niet zo vreemd, aangezien op schilderijen van andere figuren ook zeer veel hoofddeksels te zien zijn. Vaak wordt hier echter toch sporadisch een man met bloot hoofd afgebeeld. Het dragen van hoofddeksels hangt samen met bepaalde conventies. Zo werden bedienden in het algemeen zonder hoofddeksel afgebeeld. Dit is te zien op Feestende boeren (cat. II afb. 9) van Pieter Aertsen en ook op de Boerenbruiloft van Pieter van der Borcht. Bruegels bedienden zijn hier dus een uitzondering. Bovendien worden op de twee bovengenoemde werken zelfs een aantal gasten afgebeeld met ontbloot hoofd, iets wat dus in geen geval te zien is op Bruegels schilderijen.

Op de Boerenbruiloft beperkt Bruegel zich tot relatief simpele modellen, aangezien het schilderij zich afspeelt in eerder eenvoudige kring. Toch is geen enkel hoofddeksel gelijk. Het merendeel van de mannen draagt een donkerbruine, bolle bonnet, die op dit schilderij veertien keer te zien is. Deze bonnet komt voor in verschillende variaties, met golvende of al dan niet omgeslagen boord en met allerlei versieringen. Op de Boerenbruiloft bijvoorbeeld draagt de man met grijze baard een versie van deze bruine bonnet waarvan de boorden naar beneden zijn gelaten, zodat de oren bedekt zijn. Een andere figuur op het tafereel, meer bepaald de figuur vooraan die zich vrolijk van drank bedient,
draagt mogelijks dezelfde soort bonnet, maar dan met de boord omgeslagen naar boven. Opvallend is dat de bonnet ook centraal voorkomt op de Boerenkermis (cat. II afb. 8), zij het op een heel andere manier gedragen. Het gaat hier om de doedelzakspeler, die een identieke bonnet met lagere boord ter hoogte van de oren draagt over een andere witte muts met lange flappen aan de oren. Het dragen van twee verschillende hoofddeksels boven elkaar is overigens ook bij andere figuren op Bruegels schilderijen, maar ook op dat van zijn tijdgenoten te zien. Dit gebruik bestond bovendien ook voor vrouwen (cf. infra). De herkomst en bedoeling van dit gebruik bij mannen valt moeilijk te achterhalen, maar het komt in ieder geval ook voor op schilderijen van andere kunstenaars en dit zeer vaak bij de muzikanten.

4.1.1 Een schaerlaken bonnette

Bruegel geeft zijn hoofddeksels opvallend vaak weer in het rood. Op De Boerenbruiloft, De Boerenkermis en De Boerenbruiloftsdans (cat. I afb. 1) samen komt deze specifieke kleur meer dan tien keer voor, zowel in de bovengenoemde vorm van coiffe met lange oren, als in de vorm van een bonnet of een pet. Rode hoofddeksels lijken in het algemeen een veelvoorkomend kostuumonderdeel. Op nagenoeg alle besproken schilderijen met boeren in de hoofdrol is er minstens één rood hoofddeksel te zien en in het geval van grote schilderijen als Baltens’ Boerenkermis met een opvoering van de klucht (cat. II afb. 11) zijn er heel wat van dergelijke exemplaren op te merken. Rode hoofddeksels trekken meteen de aandacht, aangezien de overige hoofddeksels vrij sober zijn van kleur. Hier kan meteen ook de reden gevonden worden voor het gebruik ervan. Het voor komen van een rode bonnet bijvoorbeeld, doet namelijk denken aan het gedicht uit 1565 van de Gentse kunstenaar en schrijver Lucas de Heere, dat het verhaal vertelt van een boer die zich feestelijk uitdost om indruk te maken op ‘een mooie steedsche dochter’. Hierin wordt het hoofddeksel van desbetreffende boer als volgt beschreven: ‘te weten’ ic heb’ een schaerlaken bonnette/ Daer ic een gente langhe vere op zett.’

49 Dit gedicht werd overigens al gelinkt door Friso Lammertse aan Feestende boeren van Pieter Aertsen, maar dan om de veer op de bonnet van de centrale figuur op het paneel te verklaren.50 Wat Lammertse niet vermeldt is het feit dat Lucas de Heere het over een scharlaken bonnet heeft. Dit toont ten eerste aan dat boeren in de zestiende eeuw reeds geassocieerd werden met rode hoofddeksels. Een belangrijk detail is dat de boer in het gedicht zich klaar maakt om naar een kermis te gaan. Dit fragment zou er dus ook op

50 Van der Coelen et al. De Ontdekking Van Het Dagelijks Leven: Van Bosch Tot Bruegel, 178-179.
kunnen wijzen dat een rood hoofddeksel geassocieerd werd met een voornaam voorkomen en bijgevolg werd gedragen voor speciale gelegenheden. Deze hypothese strookt met wat er te zien is op de boerentaferelen, aangezien het op de schilderijen van Bruegel, Baltens, Aertsen en van Cleve meestal om feestelijke gelegenheden gaat als huwelijken, processies en kermissem.

4.1.2 De bonnet met lepel

De bonnet met omgeslagen randen en een houten lepel door de zijkant gespietst, is volgens Alpers een kenmerkend kledingstuk voor de schilderijen van Bruegel. Toch is Bruegel niet de eerste die dit markante hoofddeksel afbeeldde. Zo is dezelfde bonnet voor het eerst te zien op De Dorpskermis (cat. II afb. 12) van Pieter van der Borcht uit 1553 en later ook op zijn bruidsprent uit 1560 (cat. I afb. 4). Bij Bruegel komt deze bonnet zowel voor op De Boerenbruiloft en op De Boerenkermis. De lepel op de bonnet staat volgens Rose-Marie en Rainer Hagen in de eerste plaats symbool voor armoede. Zij plaatsen dit binnen de socio-economische context van de zestiende eeuw en linken de armoede van deze kelner aan de afschaffing van lijf eigenschap. Boeren zonder eigendom of middelen namen elke klus aan die ze konden vinden, zoals oogsten, dorsen en zelfs assisteren bij feestelijke gelegenheden. De meesten waren ongehuwd; aangezien hun lonen niet genoeg waren om een gezin te voeden. Weinigen hadden een vaste verblijfplaats, omdat ze te lang op de weg doorbrachten op zoek naar werk, een korst brood of een kom met eten. Dit verklaart volgens hen de lepel bevestigd aan de bonnet van de man. Een eerste probleem met deze verklaring, is dat de persoon met dezelfde bonnet op Bruegels Boerenbruilofs dans, niet noodzakelijk een kelner of armoedige boer is. Het is niet zeker of de vrouw met wie hij danst zijn echtgenoot is of niet, maar volgens Oakes en Hill droegen ongehuwde vrouwen niet noodzakelijk hoofddeksels, dus het zou kunnen dat dit koppel gehuwd is. Hoe dan ook lijkt de verklaring van Rose-Marie en Rainer Hagen veel minder aantrekkelijk voor deze figuur.

53 Oakes en Hill. Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 47.
Daar komt nog bij dat Bruegel de bonnet met lepel al eerder afbeeldde, met name op *De strijd tussen carnaval en vasten* (1559) (afb. 21). Deze vreemde figuur draagt een hele andere hoed dan de twee figuren op Bruegels latere panelen, waaruit al meteen blijkt dat het toevoegen van een lepel niet bij een specifiek model hoofddeksel hoorde. Wel toont het dat de verklaring van Rose-Marie en Rainer Hagen nog minder steek houdt. De figuur op *De strijd tussen carnaval en vasten* lijkt immers geen bediende, maar zelf een deelnemer aan het feest. Het is niet eenvoudig om de figuur op afbeelding te koppelen aan de twee boeren met deze bonnet. Het enige verband tussen deze figuren is hun sociale klasse en het feit dat ze allen op een feestelijke gelegenheid aanwezig zijn, zij het enerzijds een carnaval en anderzijds een kermis en een bruiloft. Bovendien zal de lepel nog een aantal keer gebruikt worden na Bruegels *Boerenbruiloft en Boerenkermis*, onder andere op een schilderij van Pieter Brueghel de Jonge getiteld *De Eierdans* (ca. 1620) (afb. 22) en op de gelijkenaamige prent van Maarten De Vos (ca. 1580-1600) (afb. 23), waar zelfs twee lepels op de bonnet gespietst zijn, bovendien gedragen door een vrouw. Behalve dat dit specifieke hoofddeksel gedragen werd door de boerenbevolking, kan er dus weinig eenduidigs gezegd worden over de betekenis van de lepel en is het bijgevolg twijfelachtig of een socio-economische verklaring volstaat. Ruyffelaere en Marijnissen beschouwen de lepel om die reden eerder als functioneel gebruiksvoorwerp. Aangezien er nog geen sprake was van bestek, zien zij het meedragen van een lepel op het hoofddeksel als een puur pragmatisch verschijnsel.  

4.1.3 De bonnet met pauwenveer

De pauwenveer werd reeds onder de aandacht gebracht door verschillende kunsthistorici. Dit heeft te maken met het feit dat de schilderijen van Bruegel, zoals eerder beschreven, werden gezien als moralistische genrefabelen. Zo herkende Fritz Grossmann in de *Boerenkermis* en de *Boerenbruilofts dans* niet alleen de voorstelling van zonden als lust, woede en gulzigheid, maar ook de voorstelling van ijdelheid. Deze laatste zonde werd volgens hem voorgesteld op *De Boerenkermis* via de pauwenveer op de bonnet van de man naast de doedelzakspeler (cat. II afb. 8)

---

Eerder werd al vernoemd dat Foote en Swieringa een gelijkaardige conclusie trokken voor het kind met de pauwenveer op het schilderij de Boerenbruiloft. Marijnissen stelt zich echter terecht de vraag of het wel logisch is om een kind als ijdel af te beelden. Alpers en Gibson gaan nog een stap verder en zullen de moralistische interpretaties van Bruegels schilderijen in zijn geheel afwijzen (cf. supra). Of deze interpretaties al dan niet correct zijn, is hier niet zozeer van belang. Interessanter is om er op te wijzen dat bovenstaande auteurs totaal geen rekening houden met al dan niet afbeelden van hoofddeksels met een pauwenveer op schilderijen en prenten van andere kunstenaars.

Wanneer allereerst gekeken wordt naar de geschiedenis en het gebruik van de pauwenveer, is het zo dat deze reeds in de middeleeuwen werd gebruikt voor het versieren van hoofddeksels en helmen. Een vergelijking met de selectie boerentaferelen van andere schilders leert dat Bruegel niet de enige is die dit soort hoofddeksels afbeeldde. Er is slechts één ander voorbeeld gevonden, namelijk een prent van Peeter Baltens getiteld De Avond van het Huwelijk (cat. I afb.7). Hierop staat rechts van de bruid een man wiens bonnet versierd is met linten en een pauwenveer. Er moet weliswaar rekening gehouden worden met het feit dat de relatie tussen Bruegel en Baltens zeer ambigu was in die zin dat ze veel motieven van elkaar overnamen. De datum van Baltens prent is daarenboven onbekend, wat dus de mogelijkheid schept dat Baltens de veer van Bruegel overnam of andersom. Anderzijds is het zo dat, indien de veronderstelling klopt dat de Boerenkermis en Boerenbruiloft samen zouden horen, de pauwenveren enkel afgebeeld werden op feestelijke taferelen. Bovendien is de bonnet op Baltens’ prent ook met linten versierd, een gebruik dat eerder al werd verklaard als een huwelijksritueel. Het verband tussen een pauwenveer en ijdelheid is bijgevolg niet afdoende, zeker wanneer blijkt dat er eeuwen voordien reeds pauwenveren gebruikt werden als versiering op hoofddeksels.

Onderzoekers verwaarlozen bovendien niet enkel het feit dat de pauwenveer op andere afbeeldingen te zien is, maar ook het feit dat zowat alle soorten veren op hoofddeksels werden gedragen. Dit doet opnieuw denken aan het geschrift van Lucas de Heere, waarin de boer een lange sierlijke veer op zijn bonnet zet om zich extra feestelijk uit de dienen (cf. supra). Het gebruik van veren is iets dat overigens al sinds het begin van de zestiende eeuw in het modebeeld verscheen en waarschijnlijk werd overgenomen van de hogere klasse. Bij deze laatste zijn rond die periode vooral grote witte pluimen als struisvogelveren in de mode. Voor de boeren lijkt het soort veer van weinig belang. Het zou dan ook te ver gezocht zijn om voor elke soort veer een passende verklaring te zoeken. Niet onbelangrijk is dat de veer op Baltens’ Avond voor het huwelijk naast twee andere veren prijkt. Dit

---

kan de idee versterken dat de pauwenveer weliswaar gebruikt wordt voor feestelijke gelegenheden, maar hierbij geen allegorische betekenis in zich draagt.

4.2 De bagijn

Voor de vrouwen is de variatie in hoofddeksels een stuk beperkter. Behalve de bruid dragen ze allen een witte hoofddoek, ook wel bekend als de béguine of bagijn. Op het moment dat Bruegel dit hoofddeksel schilderde was het al vrij oud. Volgens Henri Vannoppen werden ze namelijk reeds gedragen door adellijke dames in de vijftiende eeuw.58 De bagijn bestaat uit een losse witte doek die dubbelgevouwen met de open kant over het hoofd wordt gedragen en vastzit met een touwtje onder de kin, wat zeer duidelijk te zien is op De Eierdans (cat. II afb. 10) van Pieter Aertsen. Deze bagijn was geïnspireerd op de hoofddeksels van de vijftiende-eeuwse burgerij. In het midden van de zestiende eeuw werden ze echter enkel nog gedragen door plattelandsbewoners in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Marian Conrads specifieert dat ze rond 1560 volledig uit de mode waren bij gewone burgers.59 De meeste vrouwen droegen hem met de punt lang naar beneden. Andere vrouwen hebben de punt op het hoofd gebonden, wat meer lijkt op de toenmalige mode van de rijkere dames.

Opmerkelijk is verder dat het woordenboek van Plantin van 1573 de bagijn verklaarde als een hoofddeksel dat men kinderen op het hoofd zet, hier ook omschreven als une béguine.60 De bagijn werd inderdaad gedragen door kinderen, zoals het voorbeeld dat eerder gegeven werd van het meisje met de twee hoofddeksels op De Boerenkermis met een opvoering van de klucht van Peeter Baltens. Op datzelfde schilderij kunnen nog een vijftal meisjes met bagijn worden opgemerkt. Ook op schilderijen van Bruegel zijn jonge kinderen met een witte bagijn te zien. op Bruegels Boerenkermis zijn er twee meisjes met dergelijke hoofddoek. De bagijn die Plantin omschreef als kinderhoofddeksel, slaat waarschijnlijk op het model dat het jongste meisje op de Boerenkermis draagt. Dit is een volledig aansluitend wit mutsje dat ook de nek volledig bedekt en een sleep heeft achteraan. Het oudere meisje daarentegen, draagt een model dat zeer gelijkend is op de volwassen bagijn. Dat une béguine als hoofddeksel voor kinderen wordt beschreven is dus eigenaardig. Uit de schilderijen lijkt eerder af te leiden dat de kinderen dit overnemen van hun moeders en niet

58 Henri Vannoppen. Van hoed tot ondergoed: streekdrachten in Vlaanderen, 188.
60 Vannoppen. Van hoed tot ondergoed: streekdrachten in Vlaanderen, 189.
omgekeerd. De kleine jongens dragen bijvoorbeeld een bonnet die sterk lijkt op volwassen modellen. Bovendien zijn deze vaak met opzet te groot weergegeven, wat er op kan wijzen dat ze dezelfde hoofddeksels droegen als hun ouders. Dit bewijs dat kinderkleding een kopie was van volwassen kostuums.

Niet enkel kinderen namen hoofddeksels over van hun ouders, er zijn eveneens vrouwen te zien die hoofddeksels overnemen van mannen. De meest opvallende verschijning is een vrouw helemaal rechts achter op de Boerenbuilofstdans. Zij draagt net als sommige mannen twee hoofddeksels boven elkaar, namelijk de witte gebruikelijke hoofddoek met daarop een grote zwarte bonnet. De bonnet volgt eerder het model van de mannen, ook door het feit dat hij zeer ruim lijkt te zitten. Dit verschijnsel komt maar een enkele keer voor op Bruegels drie boerentafereelen. Wel is het al eerder te zien op een ander schilderij van Bruegels hand, namelijk op De strijd tussen carnaval en vasten. Hier worden zelfs verschillende soorten hoofddeksels weergegeven die bovenop de witte bagijn prijken. Zo is links op afbeelding 21 een koppel te zien, waarvan de vrouw een bonnet met brede rand over haar bagijn draagt, terwijl de bagijn van de visverkoopster in het midden onder een rode bonnet schuilgaat en een vrouw rechts tenslotte een bonnet met borduursels op haar hoofddoek heeft gezet. Bij tijdgenoten van Bruegel worden deze dubbele hoofddeksels voor vrouwen een stuk vaker afgebeeld. Zo beeldde Baltens dit een aantal keer af op zijn Boerenkermis met een opvoering van de klucht. In de meeste gevallen lijken deze combinaties van hoofddeksels sterk op de voorbeelden van Pieter Bruegel. Opmerkelijk is echter dat hier een gezin te zien is waar zowel de moeder als de dochter twee hoofddeksels dragen (afb. 11). Bovendien gaat het hier duidelijk om welgestelde burgers, de vrouw draagt een zogeheten fardegalijn, een hoepelrok, dat exclusief werd gedragen door welgestelde vrouwen. De dochter lijkt wel een kopie in miniatuur. Deze figuren tonen aan dat het dragen van twee hoofddeksels boven elkaar dus niet uitsluitend door de lage klasse werd gedragen en ook niet enkel door volwassen vrouwen.
4.3 De bruidskroon

De bruid draagt zonder uitzondering losse haren. Dit is al meteen een statement tegenover de andere dames, die steevast hun bagijn dragen. Verder draagt de bruid ook altijd een kroon. Zoals eerder beschreven staat deze symbool voor haar maagdelijkheid en zo de kroon in geen enkel geval mogen worden gedragen indien de bruid zwanger was of al een kind had. In vergelijking met de adel en de rijke burgers dragen de bruiden op de boerentaferelen zeer eenvoudige kronen, waarvan het model teruggaat op vroegmiddeleeuwse vorstenkronen. In de middeleeuwen werden ook bruidskransen gedragen, maar die mode lijkt verdwenen in het midden van de zestiende eeuw. De bruiden droegen meestal rode, gladde banden versierd met goudkleurige rozetten of sterren en eenzelfde iets groter rozet werd vaak als broche op de borst vastgemaakt. Er bestonden ook kroontjes met een combinatie van wit en rood. Bij Bruegel is dit laatste het geval. De bruid draagt een eenvoudige kroon met wit en rood en dezelfde kronen hangen overigens ook boven haar hoofd aan een doek, zoals te zien op Bruegels Boerenbruiloft en in de verte op de Boerenbruidloftsdaans, waar de bruid echter niet aan tafel zit. Een kleine nuance tussen de twee bruidjes zit in het feit dat de kroon op De Boerenbruidloftsdaans eerder de vorm aanneemt van een diadeem, doordat deze niet boven op het hoofd ligt maar achter de oren wordt vastgezet. Bij alle andere voorstellingen van bruiden in zestiende-eeuwse boerentaferelen wordt de kroon echter zoals op de Boerenbruiloft afgebeeld. Op Stoet der Bruid van Marten van Cleve wordt bijvoorbeeld een mooiere kroon weergegeven, wat naast de reeds besproken bruidsjurk een indicatie is van het vermogen van de bruid.

4.4 Het ontbreken van de bruidegom en zijn kroon

Een rode bonnet met veer, zoals in De Heeres gedicht, komt niet voor op Bruegels schilderijen, maar op de Boerenbruiloft is er een andere opvallende rode bonnet te zien. Het gaat om de figuur die de pap ronddraagt en die mogelijk de bruidegom voorstelt. Dit is echter niet onbetwist, er werd immers lange tijd gespeculeerd over wie de bruidegom kon zijn op deze voorstelling. De bruid zit namelijk zonder haar man aan tafel en wordt omringd door vrouwen. Eerder werden ook al de man met de lepel op de bonnet of de man in zwarte feestkleding rechts aangeduid als bruidegom. De meest waarschijnlijke optie is volgens de meeste onderzoekers echter de figuur vooraan, aangezien

61 Henneke, Ritueel in beeld, 149.
hij centraal op het paneel staat en er bovendien een gebruik bestond dat voorschreef dat de bruidegom de gasten moest bedienen op zijn huwelijksfeest. Deze man draagt een rode muts waaraan een wit lint werd vastgemaakt. Dit lint kan opnieuw verklaard worden als een ritueel op bruiloften. Wood beweert namelijk dat het gangbaar was in het Engeland van de zestiende eeuw om lintjes die de bruid droeg af te knippen na de ceremonie en te verdelen onder alle gasten. Hij specificeert hierbij dat mannen deze lintjes verschillende weken droegen op hun bonnet, borst of mouw, met vooral wit als meest voorkomende kleur. Dit specifieke gebruik wordt niet vernoemd voor bruiloften in de Nederlanden, maar lijkt evenwel een overtuigende verklaring.

Echter, de linten op de bonnet van deze man geven nog geen garantie dat dit effectief de bruidegom is. Wood stelt namelijk dat alle gasten dergelijke linten ontvingen op huwelijksfeesten. Daarenboven staat op de *Boerenbruiloft* prent van Pieter van der Borcht eveneens een jongeman met dergelijke lintjes. Dat hij de bruidegom zou zijn, lijkt zeer onwaarschijnlijk, gezien hij een geschenk naar de bruid draagt. Er moet dus verder uitgezocht worden of het op vlak van kledij mogelijk is dat de man op Bruegels boerenbruiloft echt de bruidegom voorstelt. Er is ten eerste ambiguïteit over het al dan niet aanwezig zijn van de bruidegom. Volgens sommige auteurs, waaronder Walter Gibson, is het namelijk zo dat er eerst feest gevierd werd ter ere van de bruid zonder bruidegom, wat er op zou kunnen wijzen dat de bruidegom gewoonweg niet afgebeeld is op Bruegels paneel. Anderzijds argumenteert diezelfde Gibson dat de afwezigheid vreemd zou zijn, aangezien het Bijbelverhaal wel de aanwezigheid van de bruidegom onderschrijft. Beide hypotheses klinken dus plausibel. Een grote afwezigheid, behalve misschien de bruidegom zelf, is een bruidskroon. In die tijd kregen zowel de bruid als bruidegom een kroontje op hun huwelijksfeest. Deze kroon voor mannen is heel sporadisch te zien op andere bruiloftstaferelen, bijvoorbeeld op *Stoet der bruidgom* van Marten van Cleve. Deze bruidegom draagt een rode platte baret met een kroontje, net als de bruidegom op *De avond voor het huwelijk* van Peeter Baltens. Dit wijst er nog maar eens op dat rood de kleur bij uitstek was voor speciale gelegenheden. Op deze prent is de kleur helaas niet te achterhalen. Deze hoofddeksels lijken in ieder geval niet op de bonnet van de bediende op de *Boerenbruiloft*. Indien deze vergelijking gevolgd wordt, lijkt het antwoord dus eerder in de richting te wijzen van een complete afwezigheid van de bruidegom.

---

Hoofdstuk 5 Schoeisel

Op het eerste gezicht lijken de schoenen van Bruegels boerenfiguren niet erg bijzonder. Toch getuigt Edward Wood van enkele citaten waaruit blijkt dat het belang van de juiste schoenen op een bruiloft niet onderschat mocht worden. Bovendien blijkt dat schoenen een speciale rol speelden in bruiloftsrituelen. Zo zou er in Duitsland een ritueel geweest zijn waarbij de bruid haar schoen gooide naar de gasten. Wie deze schoen kon vangen, mocht er zeker van zijn dat hij of zij spoedig zou huwen. De schoenen voor vrouwen, mannen en kinderen zijn op Bruegels drie boerentaferelen allemaal gelijk. Er is slechts één variant te vinden aan de voeten van de vrouw vooraan rechts op de Boerenkermis en de vrouw in het midden vooraan op de Boerenbruiloftsdans. Zij dragen zwarte schoenen met een leren riempje over de wreef. Dit wil t niet meteen zeggen dat deze variatie enkel voor vrouwen was, aangezien er op het paneel De Eierdans van Pieter Brueghel de Jonge een man staat met dergelijke schoenen. Alle andere figuren op Pieter Breugels schilderijen dragen dezelfde zwarte of donkerbruine lederen schoenen, die met twee eenvoudige steken bijeengehouden worden door veters. Een belangrijk verschil met één van Bruegels voorgangers in boerenkermiszen, Pieter van der Borcht, is dat deze laatste op zijn prent uit 1553 getiteld De dorpskermis helemaal geen aandacht heeft voor het schoeisel van de boeren. De boeren lijken helemaal niets aan de voeten te dragen, maar bij sommige figuren valt toch een contour van een schoen te ontdekken. Dit is eveneens het geval voor Pieter Aertsens schilderijen. De boeren op De Eierdans dragen zeer nauw aansluitende schoenen, die het uitzicht hebben van pantoffels. Dit staat in scherpe contrast met Bruegel, wiens geschilderde schoenen volgens sommige auteurs net uitvergroot zouden zijn. Dit werd alweer geïnterpreteerd als schertsende verwijzing naar het zondige leven van deze boeren, met een directe referentie naar het spreekwoord ‘op grote voet leven’. Nochtans waren deze schoenen niet zo buitengewoon in de zestiende eeuw. Ze zijn eveneens te zien op van Cleves Stoet der bruid en Stoet der bruidegom en op Baltens’ Kermis met opvoering van een klucht. Dat de schoenen groot zijn strookte ook met wat er over zestiende-eeuws schoeisel overgeleverd is. Het was zelfs vaak de gewoonte om twee verschillende soorten schoeisel over elkaar te dragen. Zo bestonden er galoches, overschoenen, om de schoenen te beschermen. Deze galoches werden niet gedragen door de boeren op bovengenoemde schilderijen, aangezien geweten is dat deze overschoenen doorgaans open waren aan de hiel. Bovendien toont Boerenkermis met een opvoering van Baltens een vrouw die

66 Wood. The Wedding Day in all Ages and Countries, 147.
haar ene schoen heeft uitgespeeld, waardoor haar blote voet te zien is. Bruegels boeren dragen soortgelijk schoeisel, maar zowel de mannen als vrouwen dragen er lange sokken in. Dat de schoenen groot zijn is dus met andere woorden niet ongebruikelijk, gezien de mode van toen en de vergelijking met andere schilderijen.

**Hoofdstuk 6 Accessoires**

Het feit dat accessoires in deze studie een apart hoofdstuk beslaan, toont aan dat het belang ervan voor het zestiende-eeuwse boerenkostuum niet mag worden onderschat. Het gaat hier in de eerste plaats om de verschillende voorwerpen die zowel de mannen, vrouwen en kinderen aan een gordel rond de middel hingen. Dit was een gewoonte geworden sinds de veertiende eeuw. Toen bonden vrouwen reeds een zakje rond de taille. In Zwitserland en Duitsland hing men dit buideltje aan een koord, wat van pas kwam tijdens het werken op het veld. Daar kreeg het ook zijn karakteristieke vorm en werd het vergezeld van een mes in een schede en een bos sleutels, waardoor deze elementen samen een soort werkzakje vormden. Dit gebruik werd vervolgens overgenomen in de Nederlanden.67 Dit werkzakje is zeer duidelijk geïllustreerd bij de dame centraal op Bruegels Boerenkermis. Op datzelfde paneel draagt ook het meisje links dergelijke beurse, zij het in vereenvoudigde versie en zonder sleutels. Men kan zich afvragen wat kleine kinderen zo nodig in deze beurse kwijt moesten. Een ander accessoire dat wel te verklaren valt, is het belletje aan de arm van het andere kleine meisje. Dit werd volgens Edward Snow gebruikt om te voorkomen dat kinderen verloren liepen.68 Ook de mannen konden beurse en toebehoren dragen aan hun gordel. Een voorbeeld hiervan is te zien op de Boerenbruilofsdans, daar draagt een man links een zwarte tasje rond zijn middel, wat doet denken aan de eerdere beschrijving van de veertiende-eeuwse buideltassen die nog niet aan koorden werden gedragen. Een soortgelijke heuptas komt reeds vroeger voor op De dorpskermis en Boerenbruilof van Pieter van der Borcht, evenals op panelen van Pieter Aertsen, namelijk de Eierdans en het Boerenmaal. Deze drie voorbeelden zijn een stuk ouder dan Bruegels schilderij, maar ze tonen wel aan dat het toen alvast gebruikelijk was voor mannen om tassen aan de gordel te dragen. Dit terwijl vrouwen eerder een kleiner beurse droegen

---
67 Oakes en Hill, Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 58.
dat aan een koord hing. De vrouw waarmee de boer met heuptas dans op de Boerenuilofsdans draagt dergelijke beurs met metalen versiersels. Het zakje is duidelijk licht geladen en beweegt mee met haar danspassen, waardoor Bruegel het accessoire nog meer benadrukt. De versieringen geven blijk van een zekere aandacht voor detail.

Ook zijn er nog twee mannen op de Boerenuilofsdans die enkele bijzonderheden aan hun riem hebben hangen. De eerste werd opgemerkt door Svetlana Alpers. Het gaat om een man achter de doedelzakspelers links, die schrijfgerief met zich meedraagt. Alpers identificeert deze man als een notaris. Diens aanwezigheid zou een gewoonte zijn op feesten in de zestiende eeuw. Dergelijke figuur is eveneens op een andere bruiloftsvoorstelling te zien. Pieter van der Borcht plaatste op zijn Boerenbruiloft een man die bij de bruid aan tafel ijverig notitie neemt. Zijn pen hangt dus niet rond zijn middel, maar op de tafel ligt de huls van de pen aan een koordje. Het gaat dus om hetzelfde accessoire. Aangezien er meerdere motieven van deze prent terug te vinden zijn op Bruegels panelen, heeft Bruegel mogelijk ook de notaris gezien en overgenomen van Pieter van der Borcht.

Verder is op de Boerenuilofsdans nog een man te zien vooraan in de hoek links, die een elegant paar handschoenen aan zijn gordel heeft gehangen. Interessant aan deze handschoenen, en aan de beurzen en toebehoren in het algemeen, is dat ze geïnspireerd zijn op welgestelde burgers en edellieden. Zij bevestigden eveneens allerlei voorwerpen aan hun kledingstukken via rijkversierde riemen. Het is interessant om op te merken dat enkele van deze accessoires nog gedragen werden door hogere standen in de tweede helft van de zestiende eeuw. Op vlak van accessoires loopt de klederdracht van de boeren dus meer gelijk met de contemporaine mode.

Belangrijk is vervolgens dat vele figuren messen bij zich dragen. Ze komen niet enkel voor aan de gordel van de mannen, maar ook de vrouwen hadden er vaak eentje bij. Bovendien vermeldt Wood dat messen een gebruikelijk geschenk waren voor de bruid op haar bruiloft. Daarnaast is er op de Boerenuiloft zelfs een kind te zien, het kind met de pauwenveer, dat een mes aan de gordel heeft hangen waarmee het mogelijk zijn maaltijd heeft versneden. Het was namelijk zo dat een mes voor diverse doeleinden kon worden gehanteerd, maar dat het gebruik ervan tijdens het eten in ieder geval een belangrijke functie besloeg. Op de Boerenuilofsdans, de Boerenbruiloft en de Boerenkermis komen ze in allerlei formaten en uitvoeringen in beeld. Het kan haast geen toeval zijn dat de drie doedelzakspelers op de drie panelen allen een zeer groot mes dragen in vergelijking met de andere mannen. Het gaat hier om de doedelzakspeler rechts op de Boerenuilofsdans, vooraan links op de Boerenkermis en de achterste doedelzakspeler links op de Boerenbruiloft. Dit is

---

70 Wood. The Wedding Day in all Ages and Countries, 254.
overigens het enige dat deze drie muzikanten gemeenschappelijk hebben qua kostumering. Het meest indrukwekkende wapen is echter geen mes, maar het zwaard in het bezit van de rijke man op de Boerenbruiloft. Dat deze figuur het mooiste wapen draagt is niet verwonderlijk, gezien zijn kostuum ook veel luxueuzer is. Interessant is dat het pas een aantal jaar voorvloen officieel toegestaan was voor gewone burgers om een mes, dolk of ander snijwapen op zak te hebben. Op basis daarvan is het dus niet duidelijk of de in zwart gehulde man op De Boerenbruiloft een nobelman is of een rijke burger, gezien het dragen van een zwaard dus geen voorbehouden privilege meer was voor de aristocratie.

Een ander accessoire dat op de drie panelen terugkomt zijn de witte linten die de mannen ter hoogte van de heupen dragen. Volgens Alpers behoren deze tot de versieringen die werden gedragen op bruiloften, net zoals de lintjes op de hoofddeksels, terwijl andere onderzoekers de lintjes verklaarden als teken van lidmaatschap van een bepaalde groep. Na een grondige analyse van de kostuums blijkt er echter een betere verklaring te bestaan. Zoals reeds besproken in hoofdstuk drie, was het namelijk zo dat de broek uit twee beenlingen bestond die vastgemaakt dienden te worden aan het hemd. De beenlingen werden om die reden aan de bovenkant van nestelgaten voorzien, net als het wambuis. Daar werden dan linnen of zijden veters doorheen geregen, eventueel voorzien van metalen lipjes. De lintjes die te zien zijn op Bruegels panelen zijn dus naar alle waarschijnlijkheid dergelijke veters en niet het symbool van een groep of het gevolg van een ritueel. Dergelijke veters zijn overigens ook te zien op het paneel de Stoet der bruidegom van Marten van Cleve. Aangezien het opnieuw een bruiloftspaneel is waarop de veters prominent in beeld komen, kan dit er op wijzen dat de boeren deze veters extra lang lieten hangen om een feestelijk karakter aan hun outfit te geven. Op van Cleves paneel zijn ook geen andere linten te zien, niet aan de mouwen, noch op de hoofddeksels. Dit versterkt de hypothese dat de veters aan de heupen vooral een noodzakelijk element waren.

Ten slotte is er behalve de kleding en hoofddeksels een ander verschil tussen de boeren op de Boerenbruiloft en de twee mannen, geïdentificeerd als de vader van de bruid en een welgestelde burger: De laatsten dragen beiden een baard, terwijl alle boeren gladgeschoren zijn. Baardgroei is een vaak vergeten, doch belangrijk aspect van het uiterlijk dat zeer onderhevig was aan modegrillen. Het is bekend dat de burgers en aristocraten zich in de zestiende eeuw doorgaans volledig schoren, tot Franse vorst Frans I besloot om zijn baard te laten staan. Dit werd gevolgd door andere vorsten als Hendrik VIII en Karel V (afb. 19), die op hun beurt nagevolgd werden door

71 Alpers, Bruegels Festive Peasants, 167.
72 Laver, Cantecleer Kostuumgeschiedenis, 83.
welgestelde burgers zoals deze op Bruegels Boerenbruiloft. Dit is eveneens het geval op boerentaferelen van andere schilders. In het geval van Pieter Baltens Boerenkermis met een opvoering bijvoorbeeld, is het zo dat alle mannen geschoren zijn, behalve de burgerman onder het schouwspel, die een zeer lange baard draagt, en de burgerman helemaal rechtsonder met een korter exemplaar. De kapsels van de boeren zijn dan weer een stuk langer dan die van de rijke burgers en aristocraten. De meeste boeren dragen een hoofddeksel, maar zeer vaak komt het haar onder hun bonnet vandaan. Bij de weinige figuren zonder bonnet valt bovendien op hoe onverzorgd hun kapsels zijn, zoals te zien bij onder andere Pieter Aertsens Feestende boeren en Pieter van der Borchts Boerenbruiloft. Dat Bruegel geen enkele figuur weergeeft op de drie panelen zonder bonnet of bagijn, toont aan dat hij zijn boeren en boerinnes op een verzorgde en waardige manier wilde weergeven, wat reeds duidelijk gemaakt werd door de rest van hun kleding.
III. Kleding als hiërarchische constructie
Reeds in verschillende Middeleeuwse steden ontstonden er regels betreffende de kledij van de inwoners. Deze regels werden gewoonlijk opgenomen in de keuren van de stad en worden ook wel ‘wetten tegen weelde’ genoemd, aangezien het merendeel van deze wetten tot doel heeft om luxueuze kleding in te perken van iedereen buiten het hof. Dit benadrukt ten eerste hoezeer kleding functioneerde als statussymbool en hoe dit vervolgens aan banden werd gelegd. Doorgaans wordt gesteld dat deze regels zo goed als verdwenen waren in de zestiende eeuw, maar dit klopt slechts ten dele. Het is inderdaad zo dat het naleven van deze regels doorheen de tijd was afgezwakt, maar ze bestonden wel nog steeds. Zo werd er een ordonnantie uitgevaardigd door Karel V op 27 mei 1550, waarin onder andere beslist werd dat vazallen of andere lagere rangen geen tabbaard, evenals geen fluor, satijn of damast in geen enkele kleur, noch gouden, noch zilveren kleren mochten dragen. Vervolgens werden ook onder meer brokaat en zilveren bordsels verboden. Boeren mochten ten slotte geen wambuizen in eender welke soort zijde, alsook geen casquins (losse jassen zoals de keerle) geborduurd of van zijde dragen. Dit toont dat de nadruk vooral lag op het verbieden van kostbare stoffen met de uitdrukkelijke bedoeling te voorkomen dat de lagere klasse zich boven hun stand zou kleden. Het feit dat dergelijke regels werden uitgevaardigd, betekent dat er boeren of andere leden van lagere klassen moeten geweest zijn wiens kledij te luxueus werd geacht, of dat er hoe dan ook de vrees bestond dat dit zou kunnen voorvallen. Tegelijkertijd ontstond er in die periode namelijk een opkomende burgerij die trachtte hoger op de sociale ladder te klimmen dankzij het vergaren van allerlei bezittingen. Om deze pas verworven rijkdom te etaleren bleek het dragen van luxueuze kleding een ideale manier. Door deze burgerij en hun ambities ontstond waarschijnlijk de angst van edellieden en regerende vorsten als Karel V dat de gebruikelijke sociale stratificatie in het gedrang zou komen. De gedetailleerde ordonnantie van Karel V is hier het bewijs van.

---

73 Oakes en Hill. Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 225.
Naast kostbare stoffen was ook het verbod op specifieke kleuren courant. Volgens Alan Hunt was naast de kleur paars vooral scharlakenrood enorm aan wetgeving onderhevig. Deze wetten kennen overigens een bewogen geschiedenis. In het middeleeuwse Frankrijk en Spanje werd deze kleur bijvoorbeeld enkel toegestaan voor clerus en de koninklijke familie. In 1328 werd in Frankrijk vervolgens beslist om dit privilege ook te laten gelden voor prinsen en ridders, terwijl dit rond de vijftiende eeuw opnieuw beperkt werd tot de koning alleen.\textsuperscript{74} Volgens Henneke zouden er zelfs speciale bruidskeuren bestaan hebben, die eveneens betrekking hebben op de kleur rood. Zo geeft zij een vroeg voorbeeld van een stadskeur uit 1330, opgesteld door de stad Aardenburg, waarin onder andere staat dat de bruid enkel gekleed mocht gaan in een scharlaken bruiloftsjurk en een kroon indien zij minstens vijfhonderd Parijse ponden waard was.\textsuperscript{75} Dit bewijst eens te meer de sterke connotatie tussen rood en rijkdom. Uit de voorgaande hoofdstukken bleek keer op keer dat rood, scharlaken in het bijzonder, aanzien werd als speciale kleur voor zowel hoofddeksels, wambuizen als bruidsjurken. Dat Karel V in zijn ordonnantie niets vermeldde over deze kleur, wijst erop dat ze reeds toegelaten was voor alle klassen. Dit wordt eveneens bevestigd door het veelvuldig gebruik ervan op Bruegels schilderijen. Het privilege om rood te dragen was echter kort voordien nog niet overal van tel. Er is namelijk bekend dat de Duitse boeren tijdens de zogenaamde Boerenoorlog van 1525 niet alleen streden om religieuze, economische en sociale onafhankelijkheid, maar dat ze ook het recht eisten om rood te mogen dragen net als hun meerderen.\textsuperscript{76} Deze opmerkelijke eis toont wederom de enorme waarde die gehecht werd aan kleding, iets wat in historisch onderzoek maar al te vaak wordt onderschat.

Voor Duitsland zijn nog meer specifieke wetten tegen weelde bekend. Zo is er onder meer een gedetailleerde Keizerlijke verordening uit 1530 overgeleverd waaruit blijkt dat niet alleen boeren, maar ook ambachtslieden en zelfs welvarende kooplieden zich aan strenge kledingvoorschriften moesten houden. Zo wordt er voor die laatste categorie aangeraden om enkel marterbont te dragen afkomstig van de nek van het dier. Verschillende stoffen als velours, damast of zijde werden dan weer niet of slechts in beperkte mate getolereerd.\textsuperscript{77} Opnieuw valt op hoe gedetailleerd dergelijke wetten waren. Behalve bovengenoemde ordonnantie van Karel V zijn er in de Zuidelijke Nederlanden echter veel minder wetten tegen weelde terug te vinden voor de tijd waarin Bruegel zijn schilderijen maakte. Dit terwijl er in de middeleeuwen en in andere Duitse en Engelse contreien talloze voorbeelden bekend zijn. Toch is het van belang om het bestaan van deze wetten in achting

\textsuperscript{75} Henneke. Ritueel in beeld, 145.  
\textsuperscript{76} Laver, Cantecleer kostuumgeschiedenis, 88.  
te nemen bij het bestuderen van de kostuums. De wetten in Duitsland en de Nederlanden waren bovendien nog niet zo oud wanneer Bruegel zijn boerentaferelen maakte. Verder is bekend dat de wetten niet steeds werden nageleefd, een interessant gegeven bij een verdere analyse van de herkomst en betekenis van bepaalde kostuumstukken. In de volgende hoofdstukken zal namelijk worden aangetoond dat de kleding weergegeven op Breugels boerenschilderijen minder eenvoudig en onschuldig is dan die op het eerste gezicht doet blijken. Heel veel van de kledingstukken kennen een lange geschiedenis en kunnen om die reden iets vertellen over de intenties van hun dragers, maar vooral van de schilder. Er zal dan ook onderzocht worden of Bruegel zijn afgebeelde kledingstukken selecteerde met een bepaalde reden. Een analyse van deze kledingstukken kan bijgevolg invloed hebben op het interpreteren van Bruegels kostuums en zijn schilderijen in het algemeen.

Hoofdstuk 8 Vorstelijke imitatie

Er werden reeds kort een aantal invloeden van bepaalde kostuumonderdelen op de klederdracht van boeren toegelicht. Zoals blijkt uit deel II volgde de klederdracht van de lagere klasse zeer vaak die van de burgerij, die dan op hun beurt de regerende vorsten trachten te imiteren. Belangrijk in het geval van de boeren is dat dit steeds mits enige vertraging gebeurde en doorgaans stand hield voor een langere periode. De kostuums van Marie van Anjou (1404-1463) zijn hier een goed voorbeeld van. Oakes en Hill vernoemden deze Franse vorstin als belangrijk stijlicon in de vijftiende eeuw.\textsuperscript{78}

Er is een kopie bewaard van haar portret (afb. 24), waaruit blijkt dat zij jurken droeg met een opvallende hoekige hals, net als andere dames aan het hof overigens. Deze karakteristieke halsuitsnijding lijkt zeer sterk op de bruidsjurken die Pieter Bruegel en zijn tijdgenoten afbeeldden op boerentaferelen. Dit is bijgevolg nogmaals het bewijs dat lagere klasse, in dit geval boeren, direct en indirect geïnspireerd werden door wat vorsten en edellieden droegen. Ook de hoofddeksels van de vrouwen, de \textit{bégüines}, waren zoals gezegd niets nieuws. Er werden immers al hoofddoeken gedragen door vijftiende-eeuwse burgervrouwen. Deze hoofddoeken werden in die tijd op veel verschillende manieren gedragen. Hiervan is een voorbeeld te zien op Gerard Davids (ca. 1455-

\textsuperscript{78} Oakes en Hill. Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 41.
1523) Bruiloft van Kana (ca. 1503) (afb. 25). Op dit vroege zestiende-eeuwse schilderij draagt de stichteres haar bagijn op dezelfde manier als de boerin die Bruegel meer dan vijftig jaar later zal afbeelden. Ook de schoudercape is zichtbaar bij diezelfde vrouw op Davids schilderij.

Aan de rest van de kleding op dit paneel is te zien dat het nog zeer sterk in de laatmiddeleeuwse traditie is ingebed. Dit vergroot het contrast met de boerentaferelen van Bruegel nog meer. De stijl en setting die de twee kunstenaars schetsten is dan ook compleet verschillend. De invloed van laatmiddeleeuwse kostuums is echter zeer duidelijk.

Ook al zijn er regionale verschillen, toch is het niet altijd eenvoudig om te achterhalen uit welke streek een bepaald kledingstuk afkomstig is. Grote steden als Antwerpen waren de uitvalbasis van vele buitenlandse kooplieden die, zoals de Italiaanse koopman en schrijver Lodovico Guicciardini berichtte, elke hun eigen gebruiken en kostuums met zich meebrachten. Ook benadrukt Guicciardini dat Antwerpen en andere steden in de Nederlanden hier bijzonder vrij in waren. Het spreekt dus voor zich dat er allerlei vreemde invloeden opdoken in de kostuums van de stedelingen. Op Bruegels schilderijen zijn bijvoorbeeld een aantal accessoires te zien die in kostuumgeschiedenisboeken als Italiaans worden aangeduid. Zo zou het reeds besproken tasje dat de man rond zijn middel draagt op de Boerenbruijlofts Dans (cat. 2 afb. 1) geïnspireerd zijn op vroeg zestiende-eeuwse Italiaanse modellen. Het model dat Marian Conrads hierbij afbeeldt is zeer gelijkaardig aan Bruegels heuptasje. Bruegel was bovendien een van de vele kunstenaars die een Italiereis maakte, wat eveneens een verklaring kan zijn voor de Italiaans geïnspireerde kledingstukken. Ook het gebruik van losse mouwen zou volgens Laver een trend van Italiaanse oorsprong zijn. Bovendien ziet Laver deze rijk versierde mouwen als een bewijs van de toenemende welvaart in de Italiaanse handelssteden. Ook Conrads erkent dat de losse mouwen gedragen werden door vorsten in Italië en Frankrijk, waar ze een verzamelobject werden. Deze losse mouw is bij Bruegel echter enkel aan de armen van vrouwen te zien, onder meer bij de dames voor en achter de bruid op de Boerenbruilofts Dans. Bij de dame voor de bruid wordt duidelijk hoe deze mouw vastgemaakt werd door meerdere vetgaten, waardoor het witte onderhemd zichtbaar wordt.

---

80 Conrads. Kostuumaccessoires, 48-49.
81 Laver. Canteceleer Kostuumgeschiedenis, 74.
82 Conrads. Kostuumaccessoires, 51.
Niet alleen de kostuums lijken geïnspireerd op het hof, ook de houding en weergave van Bruegels figuren vertonen op dit vlak sterke gelijkenissen. Fridjof Van Thielen benadrukt het feit dat aan het begin van de zestiende eeuw niet enkel het belang voor mode en kostumering toenam, maar dat terzelfdertijd ook de wijze van portrettering veranderde. Van Thielen merkt vooral op dat het aantal afzonderlijke portretten toenam en dat de geportretteerde voor het eerst contact zoekt met de toeschouwer. Dit zijn echter niet de enige veranderingen, de composites ogen namelijk ook veel monumentaliter. Dit valt vooral te merken aan het groeiend aantal portretten ten voeten uit. Vorsten lieten zich duidelijk op deze manier afbeelden om indruk te maken, hetgeen nog extra werd benadrukt door de imposante horizontale lijn van hun kostuums. Bovendien kon op die manier hun hele outfit vastgelegd worden. Zo werd reeds een voorbeeld gegeven van een portret van Karel V uit 1532 door Jacob Seisenegger (afb. 19). Deze zelfzekere houding is niets meer dan een sterk staaltje machtsvertoon en werd op nagenoeg alle portretten van vorsten uit de eerste helft van de zestiende eeuw aangewend. In de kostumering werden brede schouders, de braguette en vele sieraden ingezet om dit gevoel van imposante mannelijkheid te versterken. Het spreekt voor zich dat dit uiterlijk vertoon onmogelijk overgenomen kon worden door de lagere standen. Toch valt er bij Bruegel een gelijkaardige evolutie op te merken. Eerder werd aangehaald dat Bruegels latere boerschilderijen gekenmerkt worden door een sterkere compositierische focus op de figuren. De boeren verlaten het landschap en treden op de voorgrond. Hoewel deze boeren allesbehalve statig worden weergegeven – de drie panelen lijken eerder vluchtige momentopnames – stralen ze een zekere verhevenheid uit. Vooral de Boerenkermis (cat. II afb. 8) toont de boeren op een monumentale manier dankzij het formaat en het perspectief. Het lijkt met andere woorden alsof Bruegel de evolutie in portrettering van vorsten overneemt en toepast op een van de laagste standen van de bevolking.

Uit bovenstaande constataties blijkt dus dat er op Bruegels schilderijen bepaalde conventies en gebruiken worden overgenomen van hoge adel en vorsten. Dit roept echter een aantal vragen op. Ten eerste is de vraag in welke mate dit een waarheidsgetrouw beeld schetst van de boerenkostuums uit die tijd en wat hierin het aandeel van de schilder is. Bovendien kan de mate van bewustzijn in dit proces van vorstelijke imitatie in vraag gesteld worden. Het overnemen van bepaalde gewoonten en uiterlijkheden van andere klassen kan enerzijds gezien worden als een onbewust en passief proces in een maatschappij. Anderzijds kan dit evenzeer gezien worden als een bewust streven van het gewone volk naar het evenaren van de hogere klasse, in dit geval de rijke burgerij en de leden van het hof. Zoals blijkt uit het vorige hoofdstuk was kostumering in die tijd niet vanzelfsprekend.

Dankzij de context van de wetten tegen weelde krijgen de kostuums op schilderijen uit die tijd een nieuwe dimensie. Hieruit blijkt dat kleding – iets wat in oorsprong puur functioneel is – tot een zeer complex gegeven werd verheven, bovendien strikt geregeld en ingeperkt van bovenaf. Het toont terzelfdertijd aan dat er toch een expliciete wil moet geweest zijn om zich te meten met de hogere standen. Zoals in het begin van deze scriptie werd benadrukt, is het echter niet zonder risico om een schilderij als een waarheidsgetrouw artefact te benaderen. Dat Bruegel niet zomaar naar het leven schilderde, blijkt uit bepaalde compositierische en inhoudelijke keuzes. In de volgende hoofdstukken zal worden aangetoond dat Bruegel met deze drie schilderijen een aantal elementen in de verf zou zetten. In de eerste plaats gaat het over het contrast tussen de sociale klassen van zijn tijd. Dit gaat zowel over de spanning tussen arme en rijke boeren als tussen boeren en burgerij. Zoals zal worden aangetoond zit deze spanning volledig vervat in Bruegels keuze van kostuums.

**Hoofdstuk 9 Verschillende boeren**

Volgens Oakes en Hill bestond er pas in de zeventiende eeuw een onderscheid tussen arme en rijke boeren, samen met het ontstaan van een echte regionale klederdracht voor kleinere gemeenschappen. In eerste instantie lijkt het inderdaad zo dat de meeste figuren op Bruegels boerenschilderijen min of meer dezelfde soort kleding dragen. Wanneer echter de details worden bestudeerd, wat in deel II gebeurde, zijn er een aantal ongerijmdheden. Zo is het frappant dat de bruid op de twee bruiloftspanelen een zeer sobere jurk draagt. Ten eerste is er op dit vlak een discrepantie op te merken met de meeste andere kunstenaars. Zij kozen weliswaar ook voor een zwarte jurk, maar slaagden erin om via details een luxueuzer beeld te scheppen. Zo werd door Marten van Cleve op zijn *Stoet der bruid* (cat. I afb. 5) ornamenten als een bonten paar mouwen en een mooiere kroon toegevoegd, evenals een ketting rond de heupen. Ook op Peeter Baltens prent *Avond voor het huwelijk* (cat. I afb. 7) draagt de bruid een mooier kroontje en een halsketting. Bruegel is dus een uitzondering in dit geval. Daar komt nog bij dat de dame naast de bruid op de *Boerenbruiloftsdans* (cat. I afb. 1) wél duurdere kleding draagt. Het gaat hier om de dame links van de bruid met fel versierde, bonten mouwen. Dit is de enige vrouw op de drie panelen die dergelijke mouwen draagt en eveneens de enige vrouw die danig afwijkt van de standaarduitrusting waarin de

---

84 Oakes en Hill. Rural Costume: Its Origin and Development In Western Europe and British Isles, 27
boerinnen gekleed gaan. Dat Bruegel deze welgestelde dame plaatste, kan haast geen toeval zijn. Bovendien positioneerde de schilder deze figuur vlak naast de eenvoudige bruid, wat het contrast nog groter maakt. Dit bevestigt nogmaals wat de vergelijking met andere bruiloftstafereelen reeds aantoonde, namelijk dat Bruegel een bruid wou neerzetten met een beperkt vermogen. De stelling dat er pas een halve eeuw na Bruegels schilderijen een duidelijk onderscheid ontstond tussen de kledij van de boeren onderling, lijkt dus op basis van deze constateringen niet te kloppen. Wanneer vergeleken wordt met andere boorentafereelen blijkt bovendien dat Bruegel nagenoeg de enige is die arme en rijkere boeren op één paneel afbeeldde. Zoals reeds aangehaald koos Marten van Cleve bijvoorbeeld voor een meer welgesteld gezelschap, waarbij de vrouwelijke gasten en de bruid gekleed gaan in mantels met bonten voering en mooiere schorten. Ook de uiterst subtiële manier waarop Bruegel dit contrast tussen verschillende boeren neerzet is opmerkelijk. De differentiatie zit namelijk in kleine details als een paar mouwen.

Wanneer de kostuums wordt gefocust, zijn de mouwen van bovengenoemde figuur op de Boerenbruiloftsdans vrijwel meteen zichtbaar. Nu dankzij dit voorbeeld duidelijk werd dat Bruegel verschillende soorten boeren afbeeldde en dat dit bovendien consequenties heeft voor de interpretatie van het tafereel, opent dit de mogelijkheid dat er nog meer gevallen van subtiële differentiatie aanwezig zijn. Zo werd bijvoorbeeld opgemerkt dat sommige mannen op dit paneel een keerle dragen en andere niet. Uit Lucas de Heeres gedicht Een boerken van buyten, an een fraey steedsche Dochter viel af te leiden dat deze keerle aanzien werd als een speciaal kledingstuk, dat de boer in het gedicht als ‘allermooist’ beschrijft.\(^5\) Het kan toevallig zijn dat Bruegel sommige mannen met een keerle afbeeldde en andere niet. Wanneer echter de tijd van het jaar in rekening wordt gebracht – er zijn namelijk een aantal factoren die erop wijzen dat de bruiloft zich in de late zomer afspelde – lijkt het nogal overbodig om een mantel te dragen.\(^6\) Hetzelfde geldt overigens voor de bonten mouwen van eerdergenoemde vrouw en de handschoenen die een man aan zijn gordel heeft hangen.

Een lange mantel, handschoenen en bont zijn niet toevallig drie kostuumonderdelen die luxe en status uitstralen. Dit is rechtstreeks overgenomen van aristocratische mode, net als talloze andere gebruiken die reeds werden besproken. Ook de handschoenen aan de riem van de man uiterst links op de Boerenbruiloftsdans kunnen in deze traditie worden geplaatst. Handschoenen fungeerden in die tijd namelijk als belangrijk onderdeel van portretten. Ze zijn vooral te zien in de handen van talrijke vooraanstaande humanisten en rijke burgers, zoals op een portret door Jan Gossaert (afb.

\(^{5}\) D’Heere en Waterschoot. Den Hof En Boomgaard Der Poësien, 77.

\(^{6}\) Henneke lijst een aantal argumenten alsook regels op om het seizoen van de Boerenbruiloft en Boerenbruiloftsdans te kunnen bepalen: Henneke. Ritueel in beeld, 152.
26) of op een zelfportret van Albrecht Dürer een aantal decennia voordien (afb. 27). Beide geportretteerden dragen dezelfde crèmekleurige handschoenen als diegene die Bruegels boer aan zijn gordel heeft bevestigd. Het mag duidelijk zijn dat handschoenen in het geval van Gossaert en Dürer dienden als belangrijk accessoire bij een rijk en zorgvuldig geselecteerd kostuum. Het lijkt er in dit opzicht sterk op dat Bruegel de boer met handschoenen wilde plaatsen binnen deze traditie. Wel is het zo dat er exemplaren bestonden voor alle lagen van de bevolking, zelfs voor boeren. Jonquil O’Reilly erkent het bestaan van zeer eenvoudige handschoenen in goedkope stoffen als ruw schapenleder. Bovendien zouden ze als cadeau gegeven worden door de bruid en bruidegom aan hun gasten.\(^{87}\) Dat de boer op de boerenbruiloftsdans een paar aan zijn riem heeft hangen lijkt dus in dit opzicht logisch, ware het niet dat hij de enige is met dit accessoire. Het is zo dat op de drie panelen van Bruegel geen enkel paar ander handschoenen is weergegeven, zelfs de stedeling op de Boerenbruiloft (cat. I afb. 3) draagt er geen. Ook op Marten van Cleves schilderijen zijn geen handschoenen op te merken, al is de kleding zoals gezegd een stuk luxueuzer dan bij Bruegel. Door het eenmalig optreden van dit accessoire ligt bovengenoemde verklaring dus meteen minder voor de hand. Bovendien plaatste Bruegel zijn boerenbruiloftsdans op het einde van de zomer. De handschoenen hebben dus geen duidelijke functie. Ten slotte nuanceert O’Reilly het idee dat er handschoenen voor iedereen bestonden. Het vervaardigen ervan was een kostelijk proces dat werd uitgevoerd door gespecialiseerde ambachtslui, waardoor niet alle boeren zich een paar kon veroorloven.\(^{88}\) Aangezien de bruid op de Boerenbruiloftsdans er niet bijzonder welgesteld uitziet, lijkt het onwaarschijnlijk dat de handschoenen aan de riem van de boer een geschenk van het bruidspaar zijn. Gezien het luxueuze aspect van handschoenen, kunnen ze net zoals de bonten mouwen en de keerle niet enkel geïnterpreteerd worden als een statussymbool, maar eveneens als een imitatie van de kostuums van hogere standen. Door ze aan de riem te plaatsen, legt Bruegel daarenboven de link met de gewoonte van aristocraten en rijke burgers om kostbare voorwerpen aan een gordel te hangen. Dergelijke gordel is te zien op Marten van Cleves Stoot der bruid (cat. I afb. 5) Er zijn dus meerdere verbanden te leggen die erop wijzen dat Bruegel op iets doelde toen hij zijn kostuums vormgaf. Op de Boerenbruiloftsdans is vooral het contrast tussen


\(^{88}\) O’Reilly. *Gloves: Useful symbols*. 
rijke en arme boeren opmerkelijk. Bruegel zal echter nog een stap verder gaan op de *Boerenbruiloft*. Op dit paneel is niet zozeer het verschil tussen boeren onderling zichtbaar, maar speelt het contrast eerder tussen de klederdracht van de boeren en de aanwezige burgerman.

**Hoofdstuk 10 Boeren en burgerij**

**10.1 De edelman**


---

Deze mogelijke piste werd onder meer gevolgd door Walter Gibson, en meer recent door Wilhelmina Henneke.93

Het probleem met deze hypotheses is dat ze zodanig toegelegd zijn op de identificatie van de persoon, dat er geen aandacht meer wordt geschonken aan het puur visuele contrast dat de verzameling figuren in zijn totaliteit voortbrengt. Matt Kavaler merkt wel terecht op dat de heer op het paneel zowel een deelnemer als observator is en dat er een contrasterende situatie gaande is op vlak van hiërarchie, maar hij vernoemt hierbij weinig over de kostuums.94 Nochtans is kleding de enige indicator die aanwezig is in Bruegels geschilderde personages. Er werd dan ook bij elk van bovengenoemde auteurs melding gemaakt van het opvallende kostuum van de rijke man, maar geen enkele van hun hypotheses gaan dieper in op de ongelijkheid in kostumering van deze man tegenover de kleding van de boeren. De kleding op zich kan hier namelijk los van zijn drager al een belangrijke indicatie zijn dat Bruegel op iets doelde toen hij deze anomalische figuur schilderde. In het licht van de tijdsgeest waarin wetten tegen weelde en de imitatie van vorstelijke kostuums gangbaar waren, krijgt de burger op Bruegels Boerenbruiloft dan ook een ander karakter. Zelfs indien hij inderdaad de landheer was – wat de meest plausibele optie lijkt – blijft het interessant om dit contrast te bekijken vanuit kostuumperspectief. Uit de vorige hoofdstukken bleek dat de boeren namelijk steeds de kleding imiteerden van de rijkere klasse en dat dit bovendien werd verboden door Karel V. Het is dus mogelijk dat de burgerman een aantal kledingstukken draagt die voor de burgers verboden werden, aangezien bleek dat Karel V strengere regels inlastte voor boeren dan voor de rest van de bevolking. Vanuit dit opzicht kan de rijke burger, of landheer, gezien worden als een verpersoonlijking van het ideaal waar deze boeren naar streven.

De hoofddeksels spelen hierin een paradoxale rol. Enerzijds kon aangetoond worden dat dit een van de belangrijkste kostuumonderdelen was in de zestiende eeuw. Lucas de Heeres gedicht bewijst dit door nadruk te leggen op de rode bonnet met lange veer die de boer draagt. De manier waarop ook de boeren op Bruegels schilderijen hun hoofddeksels versierden, bewijst dat het een speciaal kledingstuk is dat met trots werd gedragen. Anderzijds was een hoofddeksel het kledingstuk bij uitstek om de status, leeftijd en afkomst van een persoon af te leiden (cf. supra). Door het feit dat de mode van hoofddeksels bijzonder snel veranderde, droegen de boeren hun geheel eigen modellen en waren ze bijgevolg meteen te onderscheiden van andere sociale groepen. Een hoofddeksel werkte met andere woorden status bevestigend voor burgers en elite, maar eerder status determinerend voor

de boeren. In deze context zijn hoofddeksels zodoende het symbool van hoe de boeren ernaar streefden om zich zo elegant en luxueus mogelijk te kleden, maar hierin werden tegengehouden door allerhande externe factoren. Het resultaat is dat ze uiteindelijk steeds achter bleven en in hun sociale groep werden ingesloten.

10.2 De toeschouwers


Uit de voorgaande hoofdstukken werd duidelijk dat Pieter Bruegel vooral op de *Boerenbruiloftsdans* via de keuze van kostuums een subtiele diversificatie wist te creëren op vlak van de status en klasse van de figuren. Bovendien kan hierin een contrast opgemerkt worden tussen het meer welgestelde deel van de bevolking en de armere boeren die ernaar streven om hen te evenaren. In dit streven speelt kleding dus een cruciale rol. Een volgend aspect dat dit contrast nog versterkt, is het feit dat de rijk geklede figuren in de minderheid zijn. Dit is des te meer het geval voor de burger op de *Boerenbruiloft*. Deze stedeling is de enige die zijn stand representeert en valt

---

95 Kvaler. Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise, 176.
duidelijk op tussen alle andere figuren. Omwille van deze uitzonderlijke compositie zal vooral worden gefocust op dit schilderij. Interessant is om deze mate van spanning en onevenwicht te vergelijken met de andere voorbeelden van schilderijen die verschillende klassen afbeelden. In die zin zijn Bruegels panelen geen uitzondering, maar onderstaande argumenten zullen uitwijzen dat hij dit anders weergaf dan zijn tijdgenoten. Er wordt dus nagegaan in welke mate Bruegels compositie afwijkt van een bepaalde standaard. Bovendien wordt gezocht naar het verband tussen Bruegels compositorische keuze en zijn mogelijke intenties.

Zoals hierboven reeds aangegeven, was het niet uitzonderlijk om burgers en boeren in de zestiende eeuw samen te zien. Wat verschillende boerentaferelen tonen, strookt met een tendens waarbij rijke burgers werden toegelaten in de landelijke gemeenschap. Matt Kavaler gebruikt het feit dat het kostuumboek van Abraham de Bruyn uit 1581 een prent bevat getiteld ‘Mulier Antwerpiana extra muros prodeambulans‘ (afb. 28) met een specifiek kostuum om buiten de stad te gaan als bewijs van hoe gebruikelijk deze praktijk geworden was in de late zestiende eeuw.96 Abraham de Bruyn beeldde overigens ook een gelijkaardig kostuum af dat Hollandse vrouwen zouden gedragen hebben om zich buiten de stad te begeven. Deze gewoonte zou dus niet enkel in de Zuidelijke Nederlanden hebben plaatsgevonden. Walter Gibson toont bovendien aan dat verschillende zestiende-eeuwse burgers landgoed bezaten op het platteland, omdat ze zo genoten van het rustieke leven en de uitbundige boerenfeesten. Onder hen Nicolas Jongelinck, die hier reeds werd aangehaald als Bruegelliefhebber en -verzamelaar (cf. supra).97 Het fenomeen van burgers die naar het platteland trekken biedt terzelfdertijd een verklaring voor Bruegels populariteit: welgestelde burgers en aristocraten bleken danig gefascineerd door het plattelandsleven. Om die reden wordt de populariteit van boerentaferelen vaak verklaard doordat de burgerlijke toeschouwers zich er in konden herkennen. In dit kader past ook de bekende uitspraak van Karel van Mander, die stelde dat Bruegel zich samen met zijn gezel Hans Franckert verkleedde als boer en zo dorpsfeesten en bruiloften op het platteland bijwoonde.98 Indien dit correct zou zijn, lijkt Bruegel op het soort burgers waar Gibson het over heeft. In die zin zou Bruegel met de

97 Gibson. Pieter Bruegel and the art of laughter, 79.
Boerenbruiloft een realistisch tafereel kunnen neerzetten, met een man die hijzelf had kunnen zijn. Door de artistieke factoren als compositie, stijl en detail geeft Bruegel het tafereel echter een extra dimensie die het waarheidsgetrouwe overstijgt. Zo werd bijvoorbeeld nog niet eerder opgemerkt dat hij talloze elementen bijna letterlijk overnam van van der Borchts Boerenbruiloft – zo ook de Fransiscaner monnik – maar de edelman toevoegde op de plaats waar een tweede monnik zit op van der Borchts prent. Bovendien zal Bruegel slechts één burgerlijke figuur neerzetten op al zijn boerenschilderijen. Daardoor weet hij het exclusieve, besloten karakter van het boerenleven te bewaren, maar lijkt hij dit tegelijkertijd enorm uit te vergroten. Zoals reeds besproken kregen de figuren op de Boerenkermiss een monumentale positie aangemeten. Dit is ook zo voor de Boerenbruiloft. De edelman wordt naar een hoekje verdrongen, terwijl de bedienden bijna dubbel zo groot zijn afgebeeld. Om die reden lijkt het weinig waarschijnlijk dat de burgerij zich wilde identificeren met de positie van de Bruegels edelman. Zodoende geldt het argument van herkenning minder sterk dan voor andere schilders.

Op de schilderijen uit de catalogus die boeren en burgers samen afbeelden, is weliswaar eveneens het contrast tussen de rijke en arme bevolking merkbaar, zij het op een meer uitgesproken manier. Bij het bekijken van deze schilderijen is het meteen duidelijk welke figuren welgestelde burgers voorstellen en welke daarentegen tot de boerenstand behoren. Dit in tegenstelling tot de Boerenbruiloftsdans, waar de differentiatie in welgesteldheid verborgen zit in details. Bovendien is er op dit schilderij geen contrast tussen boeren en burgers, maar tussen boeren onderling merkbaar.

Ingezoomd op de figuren meer dan de omgeving. Toch heeft Aertsens paneel niet dezelfde contrasterende kwaliteit als Bruegels drie boerentaferelen. Het evenwicht tussen het aantal burgers en boeren op Aertsens _Boerenmaal_ is beter bewaard, waardoor de burgers niet hetzelfde indringende karakter krijgen als wel het geval is voor Bruegels edelman op de _Boerenbruiloft_.

10.2.1 Jan Brueghel de Oude

Bovengenoemde schilderijen van Pieter Aertsen en Peeter Baltens zijn weergaven van een boerenkermis of -feest. In het geval van Bruegel gaat het echter twee keer om een bruiloft, een gelegenheid die vanzelfsprekend meer besloten is dan een dorpsfeest. Het is dus niet geheel verwonderlijk dat er op Bruegels bruiloften weinig buitenstaanders aanwezig zijn. Toch zijn er voorbeelden van andere schilders die de boerenbruiloften wel als een open bijeenkomst opvatten waarop zowel adel als boeren aanwezig zijn. Een van deze schilders is Jan Brueghel de Oude (1568-1625). In de comparatieve kostuumstudie werden de talloze kopieën van Bruegels zonen nadrukkelijk vermeden. Wanneer het nu gaat over het contrast tussen verschillende klassen op Bruegels schilderijen, is het echter wel waardevol om te vergelijken met een van zijn zonen. Jan Brueghel De Oude zal in een latere fase namelijk een aantal schilderijen maken die danig verschillen van zijn vaders composites. Ze bezitten echter duidelijk de erfenis van Pieter Bruegel, vooral in de thema keuze. Jan Brueghel zal verschillende boerentaferelen schilderen, waaronder _De Volksdans voor de aartshertog_ (1623). Een opmerkelijk verschil met de taferelen van Pieter Bruegel is dat Jan Brueghels werken niet zozeer focussen op de boeren. Het meest sprekende voorbeeld hiervan is het tweeluik bestaande uit _De bruiloft op het platteland_ (afb. 29) en _Bruiloftsbanket met de aartshertog Albrecht en aartshertogin Isabella_ (afb. 30). Deze voorstellingen tonen namelijk aan dat ook bruiloften konden rekenen op bezoek van andereklassen, in dit geval zelfs van de aartshertog en -hertogin. Hoewel er op Jan Brueghels _Bruiloftsbanket_ een bevreemdend contrast heerst tussen de boeren en het gezelschap van de aartshertog, is elke stand quasi evenredig vertegenwoordigd. Ook moet rekening gehouden worden met het feit dat dergelijke taferelen herkenbaar waren voor de burgerij die dit soort werken kocht. Dit schilderij van Jan Brueghel staat om die reden in scherp contrast met de _Boerenbruiloft_ van zijn vader. Niet alleen heerst er bij Bruegel een veel groter onevenwicht, ook de intentie van de schilder is verschillend. Door deze vergelijking valt eens te meer op hoe berekend de compositie van de figuren op Pieter Bruegels schilderijen zijn. Wat Pieter Bruegel dus doet, en wat zijn schilderijen zo speciaal maakt, is telkens een of enkele figuren van een andere stand binnenlaten in de fascinerende, gesloten wereld van het plattelandsvolk.
Conclusie

Een eerste conclusie die volgt uit de kostuumstudie, is het feit dat de boerenkostuums op Pieter Bruegels schilderijen grotendeels aansluiten bij die van de andere kunstenaars uit de catalogus. Zo bleken vooral de kostuums van Peeter Baltens op Boerenkermis met een opvoering van de klucht ‘een cluyte van Plaeyerwater’ en van Pieter van der Borchts Boerenbruiloft opvallend gelijkenis vertonen met zijn Boerenbruiloft. De relatie tussen Baltens en Bruegel is moeilijker te duiden, maar ook de figuren en compositie gelijkenissen vertonen met zijn Boerenbruiloft. De relatie tussen Baltens en Bruegel is moeilijker te duiden, maar ook de figuren en kostuums overeenkomen, staat vast. Bovendien wordt van de kledingstukken op bovengenoemde schilderijen melding gemaakt in kostuumgeschiedenisboeken. Hieruit kan besloten worden dat de klederdracht van het zestiende-eeuwse plattelandsvolk waarheidsgetrouw wordt weergegeven. Er moet echter worden opgemerkt dat de kostuumgeschiedenis zich veelal baseert op schilderijen als bron. Dit biedt zowel voor- als nadelen, aangezien het enerzijds veel leert over hoe kostuums werden afgebeeld, maar anderzijds bemoeilijkt om de waarheidsgetrouwheid van de schilderijen te bevestigen.

Een tweede belangrijke vaststelling is dat het gros van de moralistische en satirische interpretaties met betrekking tot de kostuums ongegrond zijn. De studie van Bruegels boerenkostuums kon onder meer aantonen dat de pauwenveer geen symbool stond voor ijdelheid, maar dat deze veer eerder gelinkt kan worden aan feestelijke gebeurtenissen en kostuums. Ook dat de schoenen en braguettes te groot waren, wat zou verwijzen naar de zonden als gulzigheid en lust, blijkt hoogst onwaarschijnlijk. De vergelijking met de schoenen op andere boerentafereelen bewezen dat deze gelijkenis worden weergegeven en het portret van Karel V toonde dan weer een even grote braguette. Een algemene vaststelling is dan ook het gebrek aan wetenschappelijk materiaal omtrent historische kostuums, een probleem dat reeds kort werd vermeld in de inleiding. Nochtans kon in deze scriptie bewezen worden dat dergelijk onderzoeksmateriaal zeer waardevol kan zijn. Het gevolg van dit tekort is dan ook dat kunsthistorici zich te weinig verdiepen in de klederdracht op kunstwerken. Uit de interpretaties die betrekking hebben op Bruegels kostuums, bleek bijvoorbeeld dat er onvoldoende geïnformeerd was naar de kleding op zijn schilderijen en naar de klederdracht van de zestiende eeuw in het algemeen. Ook de omgang met kleding is een weinig onderzocht facet in historisch onderzoek. Toch kon hier aangetoond worden dat kostumering een niet te onderschatten impact uitoefende op de sociale hiërarchie van de zestiende-eeuwse Nederlanden. Zo bestonden er wetten tegen weelde, die boeren verboden om kleding van adel en vorsten te imiteren.
Door deze context te linken aan Bruegels manier van schilderen, kon worden vastgesteld dat de kunstenaar speelde met deze hiërarchie op zijn kunstwerken. De vergelijkende kostuumstudie wees namelijk uit dat Bruegels schilderijen consequent invloeden vertonen van vorstelijke klederdracht. Zo bleek dat bepaalde kledingstukken werden ontleend van invloedrijke personen als Marie van Anjou of bovengenoemde Karel V. Stukken als de bagijn, de braguette of schoudercapes kenden allen een verleden als vorstelijke klederdracht. Belangrijk hier is het tijdsverschil. De boeren stonden namelijk een aantal decennia achter met het dragen van dergelijke kledingstukken. Ook de uitvoering verschilde danig, de stukken werden in een vereenvoudigde vorm vertaald naar het boerenkostuum. Gezien Bruegels werken overeenkomen met de andere schilderijen, kan worden besloten dat deze invloed van vorsten- en elitekostuums zich daadwerkelijk liet gelden op zestiende-eeuwse plattelandskostuums. Echter, het verschil met andere besproken schilders is dat Bruegel dit aspect extra benadrukte. Door veelzeggende details als een paar handschoenen of bonten mouwen op de *Boerenbruiloftsdans* toe te voegen en deze daarenboven een prominente plaats op het paneel te geven, creëerde Bruegel een visuele spanning met de zichtbaar minder welgestelde bruid en bruiloftsgasten. Bovendien blijken deze toegevoegde details overladen met symboliek, verwijzend naar hofportretten, of in het geval van de handschoenen naar typisch humanistische houdingen.

Door deze vaststellingen werd duidelijk dat de schilderijen het waarheidsgetrouwe overstijgen en dat Bruegel op iets doelde met deze schilderijen. Vooral de verschillen tussen Bruegel en andere schilders bleken cruciaal voor het begrijpen van diens boerentaferelen. Een eerste grote verschil is de monumentale wijze waarop Bruegel de boeren afbeeldde. Zelfs de edelman op de *Boerenbruiloft* komt veel kleiner in beeld. Deze edelman vormt een tweede verschilpunt. Op geen enkel ander schilderij werd slechts één persoon van een andere stand afgebeeld naast boeren. Daardoor krijgt Bruegels stedeling een indringend karakter. De wijze waarop deze stedelijke edelman werd afgebeeld, heeft ook invloed op de toeschouwers. Bruegel bevond zich namelijk te midden van welgestelde burgers die zijn schilderijen zeer konden appreciëren. Dat burgers geïnteresseerd waren in het plattelandsleven bleek bovendien ook uit de buitenverblijven die ze er kochten en de feesten die ze bijwoonden. Bruegel was mogelijk een van deze burgers. Dat de edelman echter als buitenstaander op het paneel wordt weergegeven, terwijl andere schilders als Pieter Aertsen een gemengd publiek weergeven, bewijst dat Bruegel niet doelde op het maken van herkenbare taferelen. Ook de vergelijking met zijn zoon Jan Brueghel de Oude toont dit aan. Het verschil tussen de representatie van de standen is hier zo groot, dat des te meer opvalt hoe Pieter Bruegel op een uitsterst subtiele manier de hiërarchische relaties van zijn tijd bloot kon leggen, en dit met behulp van de kostuums.
Cat. I afb. 1
Pieter Bruegel (ca. 1525-1569)
Boerenbruiloftsdans
ca. 1567
olie op paneel
119.38 x 157.48 cm
Detroit: Detroit Institute of Arts
https://www.dia.org/art/collection/object/wedding-dance-35573
Cat. I afb. 2
Pieter van der Heyden (ca. 1525-1569)
Naar Pieter Bruegel
Boerenbruilofsdans
Uitgever Hiëronymus Cock
c.a. 1580-1618
gravure
38 x 43.3 cm
New York: The Metropolitan Museum of Art
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338711
Cat. I afb. 3
Pieter Bruegel (1525- ca. 1569)
De Boerenbruiloft
Ca. 1568
Olie op paneel
114 x 164 cm
Wenen
Kunsthistorisches Museum
Cat. I afb. 4
Peeter van der Borcht (1545 - 1608)
Uitgever Bartolomeus de Mompere
Gesigneerd en gedateerd
1560
Ets
36,4 x 50,2 cm
Amsterdam
Rijksprentkabinet, inv.nr. RP-P-1981-1
Literatuur: R. Bastelaer & G. H. De Loo 1907, p. 382, nr.2; De Coo 1946, afb. 84; Holstein III, 103, nr.466; C. de Tolnay 1969, afb. 2; H. Miedema 1977, p. 212 e.v.; H. Miedema 1981, afb. 1; H. J. Raupp 1986, pp. 245-251, 283-287.
Cat. I afb. 5
Marten Van Cleve (I)
Stoet der Bruid
ca.1542-1581
olie op paneel
26 x 37,3 cm
private collectie
https://rkd.nl/explore/images/212619
Cat. I afb. 6
Marten Van Cleve (I)
Stoet der Bruidegom
Onderdeel van zes panelen met voorstellingen van een bruiloft
ca. 1551-1581
olie op paneel
33,7 x 68,5 cm
private collectie
https://rkd.nl/explore/images/284272

Cat. I afb. 7
Peeter Baltens
De avond van het huwelijk
Ca. 1540 – 1584
Gravure
h 177mm x b 230mm
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.74151
Categorie II Boerenfeesten

Cat. II afb. 8
Pieter Bruegel
De Boerenkermis
c. 1568
olie op paneel
114 x 164 cm
Wenen
Kunsthistorisches Museum
https://www.khm.at/de/object/6da37dd313/
Cat. II afb. 9
Pieter Aertsen
Feestende boeren
1550
Olie op paneel
85 x 170 cm
Wenen
Kunsthistorisches Museum
https://www.khm.at/de/object/34173cb38f/
Cat. II afb. 10
Pieter Aertsen
De eerdans
1552
Olie op paneel
84 x 172 cm
Amsterdam
Rijksmuseum
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5757
Cat. II afb. 11
Peeter Baltens
Boerenkermis met een opvoering van de klucht 'Een cluyte van Plaeyerwater'
Ca. 1570
Olie op paneel
112 x 157 cm
Amsterdam
Rijksmuseum, inv.nr. A2554
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5911
Cat. II afb. 12
Pieter van der Borcht (I)
Dorpskermis/Sint-Joriskermis
1553
Ets
346 x 591 mm
Amsterdam
Rijksmuseum, RP-P-2003-353
http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.377335
Afbeeldingen

AFBEELDING 14: HANS SEBALD BEHAM, DE GROTE KERMIS, 1535, HOUTSNEDE, 355 X 1142 MM. LONDEN: BRITISH MUSEUM. VIA HTTPS://WWW.BRITISHMUSEUM.ORG/COLLECTIONIMAGES/AN00030/AN00030292_001_.JPG

AFBEELDING 15: HANS SEBALD BEHAM, DE BRUWOFT VAN KANA, CA. 1510-1550, GRAVURE, 46 X 74MM. AMSTERDAM: RIJKSMUSEUM. VIA HTTP://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31049.
AFBEELDING 18: ALBRECHT DÜRER, BURGERVROUW, 1521, PARIS: PRIVATE COLLECTIE SCHICKLER.
Afbeelding 19: Jakob Seisenegger, Keizer Karel V (1500-1558) met zijn Engelse waterhond, 1532, 203,5 x 123 cm, Wenen: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Via https://www.khm.at/de/object/e9b73bcd1/
Afbeelding 20: Pieter Bruegel, De KreupeLEN, 1568, 16,5 x 21,5 cm, Parijs: Musée du Louvre. Via http://library.artstor.org/asset/LESSING_ART_1039788961.

AFBEELDING 22: PIETER BRUEGHEL II, EIERDANS, CA. 1620, Olie op paneel, 66,7 x 104,8 cm. PRIVATE COLLECTIE.

AFBEELDING 24: MARIE D’ANJOU REINE DE FRANCE, 1463, GOUACHE OP PEFKAMENT, BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE, EST. RESERVE OA-14-FOL., FOL. 15. BOUCHOT, 538, VIA HTTP://CATALOGUE.BNF.FR/ARK:/12148/CB40554714Z.
AFBEELDING 25: GERARD DAVID, BRUILOFT VAN KANA, 1503, TEMPERA OP PANEEL, 100 X 128 CM.
PARIS: MUSÉE DU LOUVRE. VIA http://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822000254647
Afbeelding 26: Jan Gossaert, Man met handschoen, ca. 1530, olie op eikenhout, 24.3 x 16.8 cm. Londen: National Gallery. via https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-gossaert-jean-gossart-a-


Bibliografie

Boeken en artikels

Kunstgeschiedenis


Stewart, Alison. „Expelling from Top and Bottom: The Changing Role of Scatology in Images of Peasant Festivals from Albrecht Dürer to Pieter Bruegel.” *Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design* 3 (2004).


**Kostuumgeschiedenis**


Algemene geschiedenis


Contemporaine bronnen

Desprez, François. Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & isles sauvages , le tout fait après le naturel. Parijs: Imprimerie de Richard Breton, 1567.

Internetbronnen