

VAN KREUPELE BISSCHOPPEN, GEUZEN-EMBLEMEN EN LEPRALIJDERS

Vossenstaartenproblematiek in de schilderkunst van de Zuidelijke Nederlanden (circa 1550-1600)

NIELS SCHALLEY



Afb. 1. Detail van: Maarten van Cleve, *Vastenavondvieringen*, olieverf op paneel, ca. 1580, 77 x 109 cm. The Phoebus Foundation. © The Phoebus Foundation.

... Still, the very fact that these significant attributes are not emphasized as what they actually are but are 'disguised', so to speak, as ordinary pieces of furniture ... impresses the beholder with a kind of mystery and makes him inclined to suspect a hidden significance in all and every object, even when they are not immediately connected with the sacramental performance.¹

Aan het woord is de gerenommeerde kunsthistoricus Erwin Panofsky, die tijdens het interbellum baanbrekend iconologisch onderzoek verrichtte. De bovenvermelde quotatie is overgenomen uit een vaak geciteerd artikel van 1934. Hierin spreekt Panofsky voor de eerste keer over *disguised symbolism*. De term doelt op de afbeelding van dagelijkse objecten en voorstellingen die op het eerste gezicht een realistische weergave van de werkelijkheid zijn maar volgens de kunsthistoricus een diepere, symbolische betekenis met zich meedragen. Panofsky past zijn theorie toe op de schilderkunst van de Lage Landen uit de vijftiende eeuw, meer specifiek op het Arnolfiniportret, geschilderd door Jan van Eyck uit de collectie van de National Gallery te Londen. Voor hem verwijst elk detail op het schilderij, van het onschuldige keffertje op de voorgrond tot de convexe spiegel tegen de muur, op de matrimoniaale verbintenis tussen man en vrouw, hier in de vorm van een huwelijkscontract. Panofsky's zoektocht naar gecamoufleerde verhaallijnen kon meteen op veel bijval rekenen. De zogenoemde 'Iconological Turn' poogde door contextueel onderzoek de verborgen betekenis achter kunstwerken te ontrafelen. Het verhoopte resultaat was echter ontnuchterend. Al snel bleek de deur open te staan voor ongefundeerd giswerk waarbij de panofskiaanse methodiek misbruikt werd om bedenkelijke theorieën kracht bij te zetten. Het logische gevolg is dat deze duidingen vaak meer vertellen over de kunsthistoricus dan over het kunstwerk zelf.

Op zich is dit niets nieuw onder de zon. Net zoals andere humane wetenschappen is de kunstgeschiedenis onderhevig aan evoluties in onderzoeksmethodes, gerelateerd aan de gangbare *Zeitgeist*. Complexe iconografische voorstellingen uit het verleden krijgen hierdoor vaak een verklaring die zich onlosmakelijk met hedendaagse interpretaties verbindt.

Dit blijkt bijzonder van toepassing te zijn voor de afbeelding van vossenstaarten in de schilderkunst van Pieter Bruegel, Maarten van Cleve en hun tijdgenoten. Meer dan honderd jaar wordt er gespeculeerd over de achterliggende betekenis van dit motief. Aan de hand van volgende bloemlezing wordt kort een overzicht gegeven van deze *Deutungsgeschichte*. Centraal staat hierbij een kunstwerk uit de collectie van The Phoebus Foundation. Aan de hand van dit schilderij wordt een voorzichtige poging tot verklaring van de vossenstaarten gedaan.



Afb. 2. Pieter Bruegel de Oude, *De bedelaars*, olieverf op paneel, 1568, 18,5 x 21,5 cm. Musée du Louvre | Parijs. © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Gérard Blot.

Eennige sottokes op crucken loopende, vanden ouden Breughel²

... De aan beide zijden kreupele (blinde?) koning speelt de vorst over zijn arme, gebrekkige gevolg, leden van de gekkenorde van Reynaert de Vos, de sluwe bedrieger en oplichter, de gepersonifieerde zedelijke verdorvenheid.³

Vooraleer van start gegaan kan worden met de analyse van het vossenstaartenmotief, moet eerst zijn verschijningsvorm binnen een concrete voorstelling afgebakend worden. In dit artikel wordt enkel gesproken over kunstwerken waar een groep bedelaars of 'kreupelen' vossenstaarten dragen op hun witte/grauwgrijze bovenkleding. Zij worden al dansend en zingend weergegeven, ver-

gezeld van een dame die met een schoteltje rondgaat voor aalmoezen. Deze representatie komt betrekkelijk weinig voor in de schilderkunst van de Lage Landen uit de late zestiende eeuw. Slechts een tiental werken met deze voorstelling zijn bewaard gebleven, waarvan de geschilderde versie van Pieter Bruegel de Oude de bekendste is.⁴ Het bijzondere paneeltje werd door de meester zelf gesignd en gedateerd (1568) en geldt voor de meeste kunsthistorici als vertrekpunt voor het onderzoek naar het vossenstaartenmotief.

De compositie toont vijf bedelmannen die zichzelf ondersteunen met krukken en wandelstokken. Ze voeren een vorm van choreografie uit, waarbij drie figuren duidelijk aan het roepen of zingen zijn. De mannen gaan gekleed in lompen, opgesmukt met vossenstaarten, en dragen een bonte variatie aan hoofdeksels. Achteraan rechts gaat een dame in een lange zwarte cape rond met een metalen schaal. De voorstelling oogt bevreemdend, alsof de toeschouwer getuige is van een schouwspel dat enkel begrepen kan worden door ingewijden. Het kunstwerk werd in 1892 opgenomen in de collectie van het Louvre en van bij het begin sprak het tot de verbeelding.⁵ Diverse theorieën over de verklaring van het tafereel volgden snel. De sleutel tot de ontrafeling van het mysterie bleek voor vele vorsers de aanwezigheid van de vossenstaarten te zijn. Roger Marijnissen publiceerde in 1988 een bondig overzicht van de belangrijkste voorgestelde hypotheses.⁶ De eerste duiding kwam er in 1907 door George Hulin de Loo, die het paneeltje in verband bracht met de geuzenopstand van 1567 te Brussel.⁷ Bruegel zou bewust de vossenstaarten toegevoegd hebben aan zijn kunstwerk om te verwijzen naar het verzet tijdens de revolutie. De geuzen gebruikten immers de staarten als attribuut van armoede, een verwijzing naar hun bekende erenaam *gueux*. Achter het schijnbaar onschuldige tafereel van een groep minderbedeelden zou dan een uitgesproken patriottistische boodschap schuilgaan die Bruegel gecamoufleerd maar doelbewust in zijn schilderijtje verwerkte. De analyse van Hulin de Loo is interessant omdat hij poogt contemporaine politieke gebeurtenissen te verbinden aan het oeuvre van de schilder. De associatie van de vossenstaarten met een satirische boodschap ligt in de lijn van de eerstvolgende theorieën die verschenen over het kunstwerk. Bruegel zou met zijn dansende gezelschap de toenmalige clerus of zelfs de volledige maatschappij parodiëren.⁸ Vervolgens evolueerden deze verklaringen naar veralgemeende interpretaties waarbij het kunstwerk van Bruegel gezien werd als een allegorie van de armoede of het toonbeeld van leugen en bedrog.⁹

Een andere piste die vaak bewandeld wordt, is de plaatsing van het schilderij binnen een humanistisch milieu. Elementair voor deze hypothese is de aan-

wezigheid van het Latijnse opschrift op de achterkant van het paneel. Vertaald staat hier het volgende geschreven:

Wat aan (onze) Natuur ontbrak, ontbreekt hier in (onze) kunst. Zo groot is het talent gegeven aan deze schilder.

Een ander.

Hier is de Natuur uitgedrukt in geschilderde figuren, verbaasd te zien dat P. Bruegel haar gelijke is, zelfs gezien door kreupelen.¹⁰

Het citaat verwijst naar het meesterschap van Bruegel om in zijn kunstwerken de realiteit zo waarheidsgetrouw mogelijk te imiteren dat zelfs de natuur verbaasd is over zijn kunde. Daarnaast wordt het opschrift vaak in verband gebracht met een eulogie, neergeschreven door cartograaf en humanist Abraham Ortelius, waarin hij Bruegel prijst voor zijn realisme.¹¹ Matthijs IJssink legt in



Afb 3. Pieter Bruegel de Oude, *De strijd tussen carnaval en vasten*, olieverf op paneel, 1559, 118 × 163,7 × 3,3 cm. Kunsthistorisches Museum | Wenen. © KHM-Museumsverband.

zijn analyse van het opschrift het verband met de *omgekeerde Zeuxis*.¹² De kunstenaar uit de klassieke oudheid kreeg de opdracht om een toonbeeld van pure schoonheid te creëren door elementen van verschillende modellen, bevallige jonge meisjes, samen tot een ideale compositie te voegen. Bruegel doet met zijn vijf afstotelijke bedelaars volgens Ilsink hetzelfde voor de lelijkheid als Zeuxis voor de schoonheid. Hiermee verbeeldt het schilderijtje een vorm van ‘*Erasmiaanse Lof Der lelijkheid*’.¹³ Het is bekend dat soortgelijke discussies over de relatie tussen kunst en natuur binnen humanistische gezelschappen op enige bijval konden rekenen. De aanwezigheid van het Latijnse opschrift en de verheerlijking van Bruegel vertellen ook meer over de plaatsing van de kunstenaar binnen zijn contemporaine leefwereld. Het mythische beeld van de meester als ‘Boerenbruegel’ is de laatste decennia door grondig kunsthistorisch onderzoek met succes weerlegd. Bruegel was een erudiet man die verbleef in intellectuele kringen waar zijn kunst al vroeg gesmaakt werd door zijn tijdgenoten. Het Latijnse opschrift is hiervan een tastbare getuige.

Al deze hypothesen beschouwen het paneeltje uit het Louvre echter als een geïsoleerd gegeven binnen de kunstgeschiedenis. Hierbij wordt schijnbaar vergeten dat Bruegel al in 1559 een soortgelijke scène had opgenomen in zijn werk *De strijd tussen carnaval en vasten*.¹⁴ Dankzij deze vroege datering, bijna tien jaar voor de opstand in Brussel, lijkt de geuzentheorie weinig plausibel. Daarnaast komt het motief van de dansende armen, getooid met vossenstaarten, ook voor bij andere kunstenaars zoals Maarten van Cleve, Pieter Aertsen en enkele anonieme meesters of navolgers. Ook de theorie waar de ontstaansgeschiedenis van het werk wordt geplaatst binnen een humanistisch milieu, geeft geen volledige verklaring voor het tafereel. Terecht wordt Bruegels appreciatie door zijn tijdgenoten aangetoond, maar de duiding van de figuren met vossenstaarten blijft onbeantwoord. Het is een waarom zonder wat. Een bredere, contextuele analyse dringt zich dus op.

Vastenavondvieringen, leprozen en de kreupel bisschop

In de collectie van The Phoebus Foundation bevindt zich een kunstwerk van de hand van Maarten van Cleve dat recent voor de eerste keer aan het grote publiek werd getoond.¹⁵ Het genrestuk toont een tafereel met feestende dorpelingen in een winterse setting. De algemene sfeer van uitgelatenheid en



Afb. 4. Maarten van Cleve, *Vastenavondvieringen*, olieverf op paneel, ca. 1580, 77 x 109 cm. The Phoebus Foundation. © The Phoebus Foundation.

enkele gemaskerde figuren doen vermoeden dat het schilderij moet verstaan worden binnen een carnavaleske context. Verschillende individuele scènes worden door de kunstenaar uitgewerkt. Het opmerkelijkst zijn de drie bedelmannen die op de voorgrond rechts prominent in beeld komen. Net zoals bij de Bruegelvoorstelling gaan zij gekleed in lompen met daarop vossenstaarten bevestigd. Op hun hoofden dragen zij een kroon, een mijter en een ronde hoed met veren. Opnieuw worden zij achteraan vergezeld door een vrouw die aalmoezen in ontvangst neemt. Deze keer is wel duidelijk zichtbaar dat een toeschouwer, schijnbaar geamuseerd, een duit in de metalen schaal van de dame legt.¹⁶ Maarten van Cleve herneemt de bedelaarsthematiek maar isoleert deze niet. Hij plaatst de voorstelling binnen een groter geheel van vastenavondvieringen. Bovendien wijst Van Cleve het dansende gezelschap een belangrijke rol toe binnen de algemene compositie. Terwijl diezelfde groep bij Bruegels *De strijd tussen carnaval en vasten* lijkt te verdwijnen tussen een veelvoud aan

individuele scènes, plaatst Maarten van Cleve zijn bedelaars vooraan, duidelijk zichtbaar voor de omstanders. Het is binnen deze context, als een onderdeel van de volkse gebruiken en rituelen rond carnaval, dat de voorstelling met vossenstaarten geanalyseerd moet worden.

De eerste voorzichtige pogingen tot identificatie van het tafereel als zijnde een vastenavondtraditie gebeuren in de jaren veertig van vorige eeuw. In zijn artikel hekelt Sturla Gudlaugsson in eerste instantie de eenzijdige, politieke benadering van de voorstelling. Ook zijn vertrekpunt is het Bruegelkunstwerk uit het Louvre. Gudlaugsson pleit echter voor een bredere benadering en betreft als een van de eerste onderzoekers andere kunstwerken, waaronder de schilderijen van Van Cleve, in zijn betoog. Voor hem is het duidelijk dat de amuseante vertoning van de kreupelen verwijst naar een eeuwenoud gebruik dat uitgeoefend werd op Koppermaandag. Op die dag, de eerste maandag na Driekoningen, kregen lepralijders bij hoogste uitzondering de toestemming om de stad te betreden.¹⁷ In stoet en al dansend en zingend trokken zij door de straten om geld in te zamelen voor de leprahuizen. Hierbij baseert Gudlaugsson zich op verschillende eigentijdse schilderijen en prenten waarbij deze omgang duidelijk in beeld wordt gebracht.¹⁸ Een ander attribueert dat tot nu toe onbesproken bleef, kan mogelijk in verband gebracht worden met de leprozen. Zowel bij Bruegel als Van Cleve draagt een van de bedelmannen kappen met belletjes rond zijn benen. Mogelijk verwijst dit naar het feit dat lepralijders te allen tijde hun aanwezigheid moesten aankondigen door geluid te maken.¹⁹ Alhoewel de identificatie van de bedelaars als zijnde leprozen plausibel lijkt, wordt geen sluitende verklaring gegeven voor de aanwezigheid van vossenstaarten en papieren mijters of kronen. Het argument van Magdi Tóth-Ubbens dat de vossenstaarten zouden verwijzen naar 'het woord "vulpes" of "alopecia", een haar- of huidziekte, een bepaalde vorm van lepra, die met haaruitval gepaard gaat' lijkt hier weinig overtuigend.²⁰ Een andere opmerkelijke toevoeging aan het artikel van Gudlaugsson is het kunstwerk van Pieter Aertsen, of navolger.²¹ Wat opvalt is dat de zogezegde 'kreupelen' helemaal niet zo gebrekkig blijken te zijn als ze willen doen uitschijnen. Enkel de voorste figuur moet noodgedwongen knielen. Alle andere figuren dansen enthousiast in het rond. Het suggereert dat het 'kreupelritueel' geparodieerd werd en niet exclusief tot een bepaalde bevolkingsgroep, in dit geval de lepralijders, behoorde.

Voor het recente onderzoek naar het vossenstaartenmotief is de uitgebreide bijdrage van Paul Vandenbroeck essentieel.²² In zijn monografie over Jheronimus Bosch wijdt de kunsthistoricus en antropoloog een volledig hoofdstuk aan



Afb. 5. Anonieme graveur naar een navolger van Jheronimus Bosch, *Den Cruelpen Bisschop*, kopergravure, na 1570, 298 x 219 mm. The Phoebus Foundation. © The Phoebus Foundation.

dit markante onderwerp. Vandenbroeck put uit een exhaustieve lijst aan eigentijds bronnenmateriaal en begint met het vossenstaartenmotief te kaderen binnen een algemene betekenis van 'schijn en bedrog'.²³ Een link met Reynaert is binnen dit raamwerk eenvoudig gelegd.

Vandenbroeck bouwt echter het vervolg van zijn betoog op met een interessante vaststelling. Volgens hem moeten de staarten niet per se een symbolische boodschap met zich meedragen.²⁴ De vossenstaarten zijn in eerste instantie een vestimentaire aanvulling, gekoppeld aan een volledig gedragen kostuum, namelijk dit van de 'kreupelen bisschop' en consorten. Wederom biedt het schilderij van Bruegel hier soelaas voor de verklaring van deze volkse figuur. Naast het Latijnse opschrift op de achterkant is een gedeeltelijk bewaard gedicht in het Nederlands aangebracht: *Kruepelen bisschop hooch gemoet / dat u neering beteren moet.*²⁵ Het doet denken aan het onderschrift van een prent met



Afb. 6. Zuidelijke Nederlanden, *Bedelaars*, ca. 1570, olieverf op doek, 50 x 67 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten | Brussel. © Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns – Art Photography.



Afb. 7. Frans Hogenberg, *De strijd tussen carnaval en vasten*, 1558, ets en kopergravure, 330 × 507 mm. Rijksmuseum | Amsterdam. © Rijksmuseum, Amsterdam.

een bonte verzameling kreupelen, zotten en straatmuzikanten, toegeschreven aan een navolger van Bosch (na 1570):

*Al dat op den blauwen trughelsack, gheerne leeft / Gaet meest al Cruepele,
op beide sijden, // Daerom den Cruepelen Bisschop, veel dienaers heeft, /
Die om een vette proue, den rechten ghanck mijden*²⁶

De ‘kreupelen bisschop’ voert de dans van de bedelaars aan. Hij geldt als hun frontman, die het spektakel in goede banen moet leiden. Voor het eerst vinden we ook een verklaring voor de bizarre, schijnbaar geïmproviseerde hoofddeksels van de armen. Bij elke voorstelling is steeds een mijter te onderscheiden. In een andere versie van het tafereel, geschilderd door een anonieme meester, wordt deze bisschop zelfs prominent in het midden van de compositie geplaatst.²⁷

Belangrijk is om te vermelden dat een daadwerkelijke fysieke handicap geen vereiste was om 'kreupele bisschop' te zijn.²⁸ Aansluitend kan hier gewezen worden op de prent *De strijd tussen carnaval en vasten* van Frans Hogenberg uit 1558, waar rechts achteraan een dansende groep weergegeven wordt. Zij zwaaien wild met hun wandelstokken in de lucht en worden aangevoerd door de 'kreupele bisschop'. Op dezelfde wijze plaatsen Bruegel en Van Cleve hun bedelaars binnen een kunstwerk vol vastenavondiconografie. Een interessante analyse werd neergeschreven in de catalogus die verscheen naar aanleiding van de tentoonstelling *De ontdekking van het dagelijks leven van Bosch tot Bruegel* (Museum Boijmans van Beuningen, 2015):

... Maar wat de hoofdtooien in ieder geval duidelijk maken is dat de dragers ervan zich hier uitgeven als de hoogst denkbare machthebbers. Daarmee worden zij een typisch voorbeeld van de omgekeerde wereld, de essentie van alle Vastenavondvieringen, waarbij dagelijkse maatschappelijke verhoudingen voor even op hun kop worden gezet.²⁹

Als bovenstaande hypothese verder wordt gevolgd, maken de vossenstaarten deel uit van een kostuum en dragen zij, zoals eerder werd gesuggereerd, geen aparte symbolische waarde met zich mee. Verder geven de auteurs van de tentoonstellingscatalogus ook aan dat de staarten mogelijk verwijzen naar de exuberante mantels van de clerus, die vaak afgewerkt werden met hermelijnenbont.³⁰ Een aantrekkelijke suggestie, zeker wanneer gekeken wordt naar het werk van Pieter Aertsen en de anonieme meester. Hier zijn de vossenstaarten gereduceerd tot kleine kwastjes.³¹ Samen met het hoofddekseel en de witte of grauwgrijze bovenkledij vormen zij een geïmproviseerd uniform, duidelijk herkenbaar voor het toenmalige publiek.

In wezen verschilt dit gebruik weinig van de huidige bedelzangtradities die in Vlaanderen nog gekend zijn. De Kempische erfgoedcel k.ERF identificeerde maar liefst zeven verschillende zanggebruiken die vandaag nog worden uitgeoefend.³² Veruit de bekendste is het driekoningenzingen, waarbij kinderen of volwassenen verkleed als koningen van deur tot deur gaan op 6 januari. Ook in het verleden werd het verband al gelegd tussen de driekoningentraditie en de bedelaars van Bruegel en zijn tijdgenoten.³³ Of het hier gaat om een en dezelfde traditie, kan helaas niet bewezen worden. Vast staat wel dat soortgelijke gebruiken wijdverbreid waren en uitgeoefend werden tijdens de winterperiode, zij het nu op Driekoningen, Koppermaandag, Vastenavond of een ander moment.



Afb. 8. Pieter van der Heyden naar Pieter Bruegel de Oude, *De vuile bruid of de bruiloft van Mopsus en Nisa*, kopergravure, 1570, 222 x 290 mm. Rijksmuseum | Amsterdam. © Rijksmuseum, Amsterdam.

Wanneer teruggekeken wordt naar de voorstelling van Van Cleve, wordt duidelijk dat de groep bedelmannen moet verstaan worden binnen de algemene context van winterse festiviteiten. Andere herkenbare tradities op het schilderij zijn bijvoorbeeld 'De vuile bruid' of 'De bruiloft van Mopsus en Nisa' en 'De wildeman'. Beide scènes bevinden zich op het achterplan van het werk. Rechts achteraan kruipen een dame en heer onder een geïmproviseerde tent vandaan. Het is een voorstelling overgenomen uit een contemporair, populair theaterstuk (klucht) dat vaak werd opgevoerd tijdens de vastenavondvieringen. Bruegel bracht het tafereel eerder ook al in beeld op zijn *De strijd tussen carnaval en vasten*. Later isoleerde hij de scène in een prent. Ook 'De wildeman' verschijnt op bovengenoemd schilderij van Bruegel en bestond rond 1566 al in prentversie. Beide tafereelen verwijzen op hun beurt naar de 'omgekeerde wereld' en het doorbreken van het gangbare verwachtingspatroon.³⁴ Andere,

meer algemene elementen die aanwezig zijn op het schilderij van Van Cleve, duiden op winterse feestelijkheden, zoals bijvoorbeeld de gemaskerde figuren en de rondedans die achteraan wordt uitgevoerd.³⁵ Zowel Maarten van Cleve als Pieter Bruegel geven doelbewust een veelheid aan verschillende winterse rituelen en gebruiken weer. Het zijn 'stalenboeken voor vastenavondvieringen' naar analogie van de benaming die Ertz en Nitze-Ertz gaven aan de kermis-scènes van Van Cleve als zijnde 'ein Munsterbuch von Kirmesmotiven'.³⁶ De voorstelling met de bedelende kreupelen is slechts één onderdeel hiervan. De vossenstaarten droegen hoogstwaarschijnlijk geen bewuste symboliek met zich mee en dienden enkel als vestimentair attribuut. Desalniettemin sprak dit motief genoeg tot de verbeelding om vereeuwigd te worden door verschillende kunstenaars. De optie dat de vossenstaarten ooit een diepere betekenis met zich meedroegen, blijft hier echter open. Mogelijk werden zij in het verleden als attribuut toegevoegd om een extra symbolische/allegorische laag aan het schouwspel te geven. Naar alle waarschijnlijkheid was deze verwijzing niet meer duidelijk voor het toenmalige publiek. In wezen is hier dus geen sprake van 'disguised symbolism' maar eerder van 'forgotten symbolism'. De kreupele figuren met hun potsierlijke hoofdeksels en vossenstaartenuniformen waren gemeengoed geworden, zonder dat de oorspronkelijke betekenis gekend was of eerder, moest zijn.

NOTEN

1 E. Panofsky, 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, (1934) nr. 372, p. 126. Ondanks zijn initiële populariteit botste Panofsky enkele decennia na de publicatie van zijn iconologische theorieën al op felle kritiek. De panofskiaanse methode is slechts een benaderingswijze voor kunsthistorische analyses. Voor een uitgebreide introductie in deze problematiek: M. Halbertsma en K. Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*, Nijmegen, 1993.

2 Beschrijving van een kunstwerk uit de boedelinventaris van Peter Wouters (Antwerpen, 1673), uit: Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem, 1987, p. 345. Of het hier gaat over het bewuste werk uit het Louvre is niet helemaal uitgesloten.

3 M. Tóth-Ubbens, *Verloren beelden van miserabele bedelaars. Leprozen – armen – geuzen*, Lochem/Gent, 1987, p. 74.

4 M. Sellink, R. Spronk e.a., Bruegel. *The Hand of The Master*, tent. cat., Wenen, Kunsthistorisches Museum, 2 oktober 2018 - 13 januari 2019, p. 282-285.

5 R. Marijnissen, e.a., *Bruegel: het volledig oeuvre*, Antwerpen, 1988, p. 354-355.

6 Marijnissen 1988, p. 355.

7 M. Sellink, *Bruegel: The complete Paintings, Drawings and Prints*, Gent, 2011, p. 166.

8 Marijnissen 1988, p. 355.

9 Idem: de verschillende hypothesen die Marijnissen aanhaalt zijn legio. We beperken ons hier tot de kunsthistorische theorieën die op de meeste bijval konden rekenen.

10 Overgenomen uit M. IJlsink, *Bosch en Bruegel als Bosch: Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*, Nijmegen, 2009, p. 161. Het volledige Latijnse opschrift: NATURAE DEERAT NOSTRAE QUOD DEFVIT ARTI, [HAEC] DATA PICTORI GRATIA TANTA [FVIT]. ALIVD. HIC NATVRA STVPET PICTIS EXPRESSA FIGVRIS, VISA SVIS CLAVDIS HVNC BRVEGEL ESSE PARVM. Over de auteur van het opschrift bestaat enkel onduidelijkheid. In het verleden werden zowel Pieter Bruegel zelf als de eerste eigenaar van het paneeltje geopperd als degenen die het aanbrachten, maar hierover kan geen uitsluitsel gegeven worden.

11 IJlsink 2009, p. 161 & 164-165. Marijnissen 1988, p. 355.

12 IJlsink 2009, p. 165.

13 Idem.

14 Sellink 2018, p. 122-129.

15 In 2018 werd het werk opgenomen in de tentoonstelling 'VOSSSEN. Expeditie in het land van Reynaert'. Hoogstwaarschijnlijk is het ditzelfde kunstwerk dat Gudlaugsson kende van de Antwerpse kunsthandel (voor 1940), S.J. Gudlaugsson, 'Wat heeft Pieter Bruegel met zijn "bedelaars" bedoeld?', in: *Kunsthistorische mededelingen*, 2 (1947), p. 34.

16 K. Ertz & C. Nitze-Ertz, *Marten van Cleve 1524-1581: Kritischer Katalog der Gemälde und Zeichnungen*, Lingen, 2014, p. 30. Van het kunstwerk bestaan nog minstens twee andere versies (Hermitage Sint-Petersburg en Musée des beaux-arts de Troyes) en een ontwerpschets (Albertina Wenen). Het tafereel uit de Hermitage bevat als een van de weinige werken van Van Cleve een handtekening en ook een datering (1579). Tevens is op de voorstudie uit de Albertina in Wenen zichtbaar dat de kunstenaar hoofdzakelijk compositorische wijzigingen doorvoerde bij zijn afwerking op paneel. In de schets zijn alle individuele scènes, zij het anders geschikt, aanwezig.

17 Gudlaugsson 1947, p. 34.

18 Ibidem 34-35. Het gaat hier meer specifiek over de prent van Claes Jansz. Visscher, *Optocht van leprozen in een dorp* uit 1608 en het schilderij van Adriaen van Nieulandt, *Koppermaandag in Amsterdam* van 1633. Hierbij moet vermeld worden dat Gudlaugsson spreekt over twee Noord-Nederlandse voorbeelden van bij het begin van de zeventiende eeuw.

19 Ertz & Nitze-Ertz 2014, p. 31, alsook Larry Silver, *Pieter Bruegel*, New York/Londen, 2011, p. 377.

20 Tóth- Ubbens 1987, p. 74.

- 21 Gudlaugsson 1947, p. 33. De huidige verblijfplaats van dit kunstwerk is onbekend.
- 22 Vandenbroeck 1987, p. 339-346.
- 23 Ibidem, p. 393.
- 24 Ibidem, p. 340. Ook een verklaring van de vossenstaarten binnen de erotische sfeer wijst Vandenbroeck van de hand. Hij identificeert de vossenstaart wel als een typisch attribuut dat door narren of tricksterfiguren gedragen werd.
- 25 Sellink 2018, p. 282.
- 26 J. van Grieken, G. Luyten & J. van der Stock, *Hieronymus Cock. De renaissance in prent*, tent. cat., M – Museum/Institut Néerlandais, Leuven/Parijs, 14 maart - 9 juni / 18 september - 15 december 2013, Brussel (2013), p. 244-245.
- 27 P. van Der Coelen & F. Lammertse, *De ontdekking van het dagelijks leven van bosch tot bruegel*, tent. cat., Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 10 oktober 2015 - 17 januari 2016, Rotterdam, 2015, p. 226.
- 28 Idem. In de eigentijdse folklore is de 'kreupelen bisschop' geen unicum. Soortgelijke groepen, zoals kinderbisschoppen, bierbisschoppen of blinde bisschoppen werden eveneens aangevoerd door een leider.
- 29 Ibidem, p. 225-226.
- 30 Ibidem, p. 226.
- 31 Gudlaugsson 1947, p. 34.
- 32 N. Schalley, *Zing ze! Creatief met bedelzangtradities*, Geel (2014).
- 33 Marijnissen 1986, p. 356.
- 34 Vandenbroeck opert dat de bedelaars als een voorbeeld van *mummers' play* gezien moeten worden (Vandenbroeck, p. 490). Deze volkse, amateuristische theatervorm genoot een hoge populariteit en was gekend in vele verschillende verschijningsvormen. Ook 'De Wildeman' en 'De Vuile Bruid' zijn voorbeelden van een *mummers' play*. Voor de bedelaars legt Vandenbroeck het verband met de Moriskendans, waarbij soortgelijke figuren optreden. Hoogstwaarschijnlijk was de verwijzing naar deze traditie voor de contemporaine toeschouwer, laat staan voor de kunstenaar zelf niet meer duidelijk.
- 35 Andere scènes uit het schilderij van Van Cleve laten zich moeilijker verklaren. Zo zou door de twee vrouwen centraal het spreekwoord 'De duivel op een kussen binden' worden uitgebeeld; Ertz & Nitze-Ertz 2014, p. 32.
- 36 Ertz & Nitze-Ertz 2014, p. 35.