



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'Proeft de kost en kauwtse met uw' oogen'. Beeldtraditie, betekenis en functie van het Noord-Nederlandse keukentafereel (ca. 1590-1650)

Kwak, Z.S.M.

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Kwak, Z. S. M. (2014). 'Proeft de kost en kauwtse met uw' oogen'. Beeldtraditie, betekenis en functie van het Noord-Nederlandse keukentafereel (ca. 1590-1650)

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <http://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

HOOFDSTUK II

Beeldtradities. Ontstaan, oorsprong en ontwikkeling van een nieuw thema: het 16^{de}-eeuwse, voornamelijk Antwerpse keukenstuk

II.A. Keukenstukken met bijbelse onderwerpen: over verleiding, satire en moraal

Inleiding

Dit hoofdstuk gaat over het ontstaan, de oorsprong en de ontwikkeling van het 16de-eeuwse keukenstuk als themagroep. Ik zal de *Vleeskraam* van Aertsen als uitgangspunt nemen en bestuderen hoe zijn innovatieve compositie zich verhoudt tot voorafgaande picturale en tekstuele tradities waarin een culinaire beeldtaal wordt toegepast. Mijn doel is om duidelijk te maken dat Aertsen – en dit geldt voor al zijn keukenstukken en voorstellingen met etenswaren - een diepe indruk moet hebben gemaakt op zijn publiek door vertrouwde en herkenbare motieven op een verrassend innovatieve wijze uit te beelden. Vervolgens wordt in een caleidoscopisch opgezet overzicht de keukenhumor sinds de klassieke oudheid behandeld; de in hoofdstuk I geschetste verbanden tussen representaties van voedsel en keukenhumor worden hier nader uitgediept. Door deze werkwijze zullen wij beter begrijpen hoe de *Vleeskraam* oorspronkelijk functioneerde en betekenis communiceerde. Tegelijk verschaft dit overzicht een stevige basis voor de interpretatie van de themagroep van het keukenstuk, zoals zich dat in de loop van de 16^{de} en in de 17^{de} eeuw ontwikkelt. Mijn aanpak verschilt van eerdere publicaties omdat het thema daarin geïsoleerd werd onderzocht. Ik zal betogen dat vooral twee factoren sterk bepalend moeten zijn geweest voor de vorm, de iconografie en het ontstaan van de *Vleeskraam* in het bijzonder en het thema van het keukenstuk in het algemeen. De eerste omstandigheid betreft de hernieuwde belangstelling voor de klassieke literatuur, en in het bijzonder de komedie en de satire. De tweede factor omvat vele uitingen van een ‘populaire’ (feest) cultuur en de representatie daarvan.⁹⁷ Het vervolg van hoofdstuk II.A. is gewijd aan de vernieuwende uitbeeldingswijze van het bijbelse keukenstuk in de 16de eeuw, waarbij de nadruk ligt op het thema van Christus in het huis van Martha en Maria. Dit onderwerp zal ik afzetten tegen de beeldtraditie en bestuderen op welke wijze in het bijzonder de keukenmeiden, de voornaamste protagonisten van deze en vele andere keukenstukken, in beeld worden gebracht en hoe deze presentatiewijze zich verhoudt tot de beeldvorming van dit motief in verschillende tradities, zoals herberg- en

bordeelvoorstellingen, de brassende Verloren Zoon en de *gula*-iconografie. Ook hier wil ik demonstreren hoe Aertsen het publiek verraste door vertrouwde onderwerpen ingrijpend te transformeren.

II.A.1.a. *De Vleeskraam met de Vlucht naar Egypte van Pieter Aertsen*

De *Vleeskraam* van Pieter Aertsen moet worden beschouwd als het prototype van het markt- en keukentafereel, hoewel de voorstelling sterk verschilt van latere werken (afb. 1). Deze compositie, waarvan meerdere versies bestaan - eigenhandige exemplaren bevinden zich in Raleigh en Uppsala -, is gedateerd op 10 maart 1551 en vormt daarmee, voorzover bekend, het vroegste voorbeeld in dit genre.⁹⁸ Met dit buitengewoon innovatieve tafereel breekt Aertsen volkomen met alle iconografische conventies. Voor het eerst wordt een weelde aan voedsel op een monumentale schaal en op een uiterst natuurgetrouwe wijze op paneel geschilderd, terwijl het religieuze thema tot een miniscule scène in de achtergrond is gereduceerd.⁹⁹ Het is van belang te bedenken dat Aertsen ongeveer gelijktijdig keukenstukken en markttaferelen schilderde met zowel louter profane onderwerpen als religieuze thema's: dit vormt een krachtig argument tegen de opvatting van Friedländer, dat de kleine bijbelse scènes op de achtergrond van Aertsens schilderijen een legitimering waren voor de uitbeelding van de stilleven op de voorgrond.¹⁰⁰

Op het moment dat Aertsen de *Vleeskraam* schilderde, woonde en werkte hij al geruime tijd in Antwerpen. Rond zijn zeventiende of achttiende was Aertsen vertrokken vanuit zijn geboorteplaats Amsterdam via Henegouwen naar Antwerpen, waar hij woonde bij de schilder Jan Mandijn. Al in 1535 stond Aertsen ingeschreven in het Antwerpse St. Lucasgilde en in 1542 trouwde hij met Katelijne van den Bueckeleere, de tante van Joachim Beuckelaer.¹⁰¹ Hoewel Aertsen vermoedelijk al in de jaren dertig schilderde, tasten we vrijwel in het duister over de begintijd van Aertsens artistieke loopbaan in Antwerpen. In de loop van de jaren vijftig moet Aertsen zijn teruggekeerd naar Amsterdam; hij woonde daar zeker in 1557 en is er overleden in 1575.¹⁰²

De *Vleeskraam* toont op het voorplan een indrukwekkende hoeveelheid voedsel, dat in de buitenlucht ligt uitgesteld in een bouwvallige houten constructie die het midden houdt tussen een boerenstal en een marktkraam. De gangbare titel van het schilderij - de *Vleeskraam* (of: de *Slagerswinkel*) - is niet geheel correct, omdat we zeker niet te maken hebben met een kraam op een markt: het geheel is op het platteland gesitueerd en de waren worden niet duidelijk te koop aangeboden. In plaats daarvan lijkt het voedsel, zoals ook Buchan opmerkte, klaar te liggen voor een feestdis.¹⁰³ De uitstalling bestaat uit een ruim assortiment op vrijwel

ware grootte gepresenteerde vleesproducten en andere etenswaren, die uit het beeldvlak lijken te kantelen en te ontsnappen aan hun omkadering. Naast verschillende stukken rauw rund- en varkensvlees zien wij krakelingen, een drinkkan, een klomp boter, worsten, bokkingen, pasteien, geslachte kippen, kazen, een kom reuzel, haringen en koolbladeren. In het oogspringende motieven zijn vooral het gehalveerde varken, de bloederige gevilde kop van een rund en de aan een staak opgehangen ingewanden; een grote witte pens, een slokdarm met longen en een lange darm. We krijgen bijna de indruk dat deze lillende vleesmassa's boven ons hoofd bungelen.

Door openingen in de wand van de stal zijn meerdere taferelen zichtbaar. Rechts zien wij hoe een jongeman een kruik met water uit een put vult. Getuige de messenset aan zijn gordel en zijn rode tuniek stelt hij mogelijk een slager voor. Nog verder in de achtergrond zien wij een interieur waarin een geslacht rund is opgespalkt en zich een niet duidelijk herkenbaar gezelschap van twee mannen en twee vrouwen ophoudt bij een gedekte tafel en een haard. Met de verbeelding van deze scène sluit Aertsen aan bij herberg- en bordeelscènes, zoals die van de Meester van de Verloren Zoon of de Brunswijkse Monogrammist. De Brunswijkse monogrammist, die mogelijk kan worden geïdentificeerd met Jan van Amstel¹⁰⁴, schilderde een hele reeks kleinschalige bordeelscènes die steeds zijn gesitueerd in een interieur met meestal een haard en een groot aantal mannen en vrouwen. Deze gemakkelijke voorstellingen van laakbaar gedrag sluiten nauw aan bij een beeldtraditie, waarin de gevolgen worden veroordeeld van overmatig drankgebruik, zoals wellust, losbandigheid, dwaasheid en geweld.¹⁰⁵ De meeste bordeelbezoekers vertonen boers gedrag, maar getuige hun vrij rijke kleding behoren deze figuren zeker niet tot een lagere sociale klasse, zoals Renger en Schubert menen.¹⁰⁶ Gezien de landelijke omgeving en de boerenbehuizing in de *Vleeskraam*, is het evenzeer denkbaar dat het hier gaat om een boereninterieur.¹⁰⁷ Uit het gegeven dat de bodem voor de ingang tot dit vertrek bezaaid ligt met eier-, oester- en mosselschalen kunnen we opmaken dat hier een uitbundig feest heeft plaats gehad. Via de middelste opening zien wij Maria met Jozef en het kind op de vlucht naar Egypte. Maria deelt aalmoezen uit aan een bedelend kind. Achter Maria loopt een stoet burgers (en mogelijk ook boeren), de meeste met devoot gebogen hoofd, sommigen omkijkend, maar niet naar de heilige familie of het bedelende kind. Zij hebben het oord rechts kennelijk juist verlaten en lopen in de richting van de kerk die door de opening geheel links in de achtergrond wordt getoond en waarvoor mogelijk de Zuidelijke toren van de Antwerpse kathedraal model stond.¹⁰⁸

Een opmerkelijk element is het geheel linksboven in de schaduw verscholen bord met een onleesbare tekst en daarboven een paar handen, een bekend symbool van Antwerpen, dat

voorkomt in het stadswapen en verwijst naar de legende waaraan de stad haar naam Hantwerpen te danken heeft.¹⁰⁹ Dit lijkt de nabijheid van Antwerpen aan te duiden. Raadselachtig zijn de tekens die links op de rode balk werden aangebracht: een geschilderde bel met de letters ‘g’ en ‘b’ en daarboven een X met aan weerszijden twee paar verticale strepen. Vele vraagtekens roept, tot slot, ook de tekst op die prominent op het bord rechts van het schilderij werd aangebracht: *hier achter is erue / te coope terstōt mette / roejē elck sijn gerief / oft teenemale · 154* (hierachter is meteen 154 roede [=ca. 0,2 ha.] grond te koop, ieder [een hoeveelheid] naar believen of alles ineens).

Het publiek moet het als een heuse *shock* hebben ervaren toen Aertsen rauw vlees en andere etenswaren - voorzover bekend - voor het eerst zo grootschalig en natuurgetrouw op paneel schilderde. Aertsen presentatiewijze week sterk af van eerdere voorstellingen met een enigszins verwante thematiek. Welke beeldtradities waren dat? Om te beginnen komen we slachtvlees tot dan toe tegen in voorstellingen van de wintermaanden in verluchte kalendermanuscripten, maar het voedsel wordt hier slechts summier aangeduid.¹¹⁰ De relatie tussen keukenstukken en de beeldtraditie van de maanden en de seizoenen zullen we in hoofdstuk III nader bestuderen. Ten tweede bestaat er een traditie van seculiere tekstillustraties die zeker terug gaat tot de 11de eeuw, waarin slagers zijn uitgebeeld. Deze worden echter werkend getoond en het vlees is ook hier schematisch weergegeven.¹¹¹ Ten derde bestaan er overeenkomsten in de vormgeving tussen keukenstukken en illustraties in Nederlandse, Duitse en Italiaanse kookboeken; de titelpagina's tonen vanaf het eind van de 15de eeuw afbeeldingen van koks temidden van victualiën en keukengerei, maar de aandacht in deze houtsneden gaat eerder uit naar de kookactiviteiten dan naar de verbeelding van voedsel.¹¹² De illustraties van keukeninterieurs in kookboeken verbeelden, anders dan geschilderde keukenstukken, allerlei voltooide of bijna-voltooide gerechten, terwijl de ingrediënten zeker niet in zo'n overdaad worden gepresenteerd.

Ten vierde werd, meer in algemene zin, in de decennia voordat Aertsen de *Vleeskraam* schilderde al op een brede schaal het compositieschema toegepast, waarbij wereldse, materiële zaken verhoudingsgewijs met veel meer aandacht werden weergegeven, een groter deel van het beeldvlak vulden en ook een prominentere plaats binnen de compositie innamen dan de veel belangrijker geestelijke elementen. Vele schilderijen, prenten en tekeningen laten vanaf het einde van de 15de eeuw een verhalende structuur zien, waarbij een secularisatie van bijbelse onderwerpen optreedt.¹¹³ Een voorbeeld dat in de kunsthistorische literatuur vaker wordt genoemd, is Van Hemessens *Bordeelscène met de Verloren Zoon* uit 1536 in Brussel

(afb. 5).¹¹⁴ In dit geval wordt alle aandacht gevestigd op de scène waarin de hoofdpersoon tijdens het banket tot zonden wordt verleid, terwijl centraal in de achtergrond op een veel kleinere schaal de scène voorkomt van de berouwvolle zoon, die God smeekt om vergiffenis nadat hij zijn bezittingen heeft verkwanseld en is afgezakt tot zwijnenhoeder. Rechts in de achtergrond wordt verbeeld hoe zijn vergevingsgezinde vader hem met open armen ontvangt en een feestmaal laat aanrichten. Een wezenlijk verschil tussen deze voorlopers en bijvoorbeeld Aertsens *Vleeskraam* is dat de profane elementen daar onderdeel uitmaken van het bijbelse verhaal, terwijl ze in de *Vleeskraam* en andere keukens met bijbelse onderwerpen een aanvulling vormen op, en worden gekoppeld aan de inhoud van het bijbelse thema.

Ten vijfde zijn er nog twee andere beeldtradities die ondermeer vanwege hun verhalende structuur verwant zijn met de bijbelse keuken- en marktstukken: landschappen waarin bijbelse onderwerpen op een kleine schaal zijn afgebeeld (van ondermeer Joachim Patinir en Herri met de Bles) en uitbeeldingen van *Ecce Homo*. Emmens wees er in 1973 op dat voorgrondmotieven die in keukenstukken en vooral marktstukken verwijzen naar wereldse preoccupaties en werelds gedrag reeds in een rudimentaire vorm voorkomen op een voorstelling met de *Ecce Homo* uit ongeveer 1530-1540 van de Brunswijkse monogrammist.¹¹⁵ Deze compositie staat aan het begin van vele geschilderde markttaferelen met dit bijbelse onderwerp, die door Aertsen en in het bijzonder door Beuckelaer werden uitgevoerd, maar hier verder buiten beschouwing moeten worden gelaten.¹¹⁶

Al met al was er weinig dat de toenmalige beschouwer voorbereidde op Aertsens hoogst vernieuwende onderwerpskeuze en uitbeeldingswijze, waarvan de plotselinge introductie tot op de dag van vandaag blijft verbazen. Velen hebben zich gebogen over de vraag naar de functie en de herkomst van deze thematiek en de *Vleeskraam* werd in de kunsthistorische literatuur op zeer uiteenlopende wijzen benaderd.¹¹⁷ In de meeste publicaties wordt de voorstelling geïnterpreteerd aan de hand van bijbelse bronnen en de streng moralistische functie geaccentueerd van de compositie, waarvan de structuur wordt opgevat als een ‘contrast between the corporeal and the spiritual’ en als een ‘Augustinian antithesis’¹¹⁸; anderen legden een verband met ‘populaire’ cultuur, in het bijzonder het thema van de Strijd tussen vastenavond en vasten, en veronderstelden dat de *Vleeskraam* een tegenstelling verbeeldt tussen vlees/vastenavond en vis/vasten, daarbij eveneens een streng moralistische functie benadrukkend.¹¹⁹ Daarnaast werd de compositie bestudeerd in het perspectief van economische marktwerking en marktwaarden, waarbij Aertsen, ‘By imitating both the goods for sale and the mode of display of a market-seller, [...] declares himself a purveyor of

paintings that not only are *of* goods but are themselves commodities.’¹²⁰ Voorts werd het tafereel bekeken tegen de achtergrond van de antieke satire en beschouwd als een visuele tegenhanger van in het bijzonder Juvenalis’ kritiek op vraatzucht en extravagantie.¹²¹ De voorstelling werd ook geïnterpreteerd als een geschilderd paradoxaal *encomium*¹²² en, tot slot, als een ironische kritiek op een eigentijdse omstreden transactie.¹²³

De beeldtaal van de *Vleeskraam* heeft ongetwijfeld vooral diepe wortels in de vastenavondiconografie en is sterk verwant met thema’s als de Strijd tussen Vastenavond en Vasten, het Land van Cocagne en de Magere en de Vette Keuken, waarin voedsel ook zo’n prominente plaats heeft. Dankzij Kavalier werd de nauwe samenhang tussen de *Vleeskraam* en de Strijd tussen Vastenavond en Vasten, in zijn artikel uit 1989, reeds uitvoerig onder de aandacht gebracht.¹²⁴ Ik ben het echter niet eens met de manier waarop Kavalier deze iconografie gebruikte bij zijn interpretatie van de *Vleeskraam*. Hij concludeert dat de *Vleeskraam* een louter moraliserend, didactisch oogmerk dient: ‘In Aertsen’s painting, the abundant meat confronts us with our susceptibility to physical pleasure, whereas the fish, which lie beneath the Holy Family, remind us of higher obligations.’ Door het schilderij op 10 maart te dateren, de achtste dag van de vastenperiode, zou Aertsen hebben willen benadrukken dat ook in de voorstelling de vasten is aangebroken en dat het gezelschap in het interieur zich daaraan onttrekt.¹²⁵

Ik ben van mening dat Kavalier volstrekt geen oog heeft voor de meestal buitengewoon geestige en vermakelijke manier waarop het thema van de Strijd tussen Vastenavond en Vasten al zeker sinds de dertiende eeuw in teksten en beelden wordt behandeld en de wijze waarop dit doorwerkt in de *Vleeskraam*. Reducerend heet het dat ‘Much like St. Augustine’s *civitas terrena* and *civitas dei*, Carnival and Lent stand for opposing values’.¹²⁶ Ik zal het door Kavalier aangedragen materiaal nogmaals tegen het licht houden, dit in een breder verband bestuderen, het aanvullen met nieuw materiaal en een benadering bepleiten, die ook de *Vleeskraam* in een ander perspectief plaatst. Vervolgens ga ik ook in op de vraag of de *Vleeskraam* daadwerkelijk een tegenstelling verbeeldt tussen vastenavondvoedsel en vastenspijzen, zoals in Kavalers zienswijze aan de orde is. Voedsel, drank en de beeldtaal van de keuken staan in een lange en rijke, vooral literaire traditie. Deze thematiek werkt tot in de 17^{de} eeuw sterk door in de iconografie van het keukenstuk. Om deze relatie goed te begrijpen, volgt hieronder een overzicht van keukenhumor sinds de oudheid waarin de veelheid aan dimensies wordt aangestipt.

II.A.1.b. Van luchtige scherts tot bijtende spot: voedsel als komisch motief

Keukenhumor sinds de klassieke oudheid

Zoals wij in hoofdstuk I hebben gezien, behoorde keukenhumor al sinds de oudheid tot de geliefde vormen binnen het komische genre. De werken van Romeinse satireschrijvers als Juvenalis, Persius, Horatius en Martialis en een komedieschrijver als Plautus bevatten opvallend veel passages waarin de keuken en de markt de entourage vormen, immense hoeveelheden etenswaren een zeer belangrijke rol spelen, en waarin koks en allerlei andere personages figureren die betrokken zijn bij de bereiding en verschaffing van voedsel.¹²⁷ Om Sullivan te citeren, die uitvoerig inging op het verband tussen de thematiek van Romeinse satiren en Aertsens markt- en keukenstukken: ‘Foodstuffs and marketvendors, cooks, bakers, and butchers appear throughout ancient satire, from Lucilius’ recommendation to hire a “strong, broad-flanked bakeress”, to Varro’s “cooks, anglers and fowlers’.¹²⁸ Sommige satiren zijn scherp en bijtend (Juvenalis), andere vrijwel humorloos (Persius), weer andere zijn buitengewoon geestig en luchtig schertsend van toon (Martialis). Culinaire motieven kunnen in de satire - al dan niet komisch - worden ingezet om een moraal uit te dragen, of zodanig worden gebruikt dat morele waarden eerder een basis vormen van humor.¹²⁹ Een vergelijkbare indeling kan men maken bij keukenstukken en marktaferelen met en zonder bijbelse scène. Het kan geen toeval zijn dat juist rond de tijd dat Aertsens zijn vernieuwende thematiek introduceerde, veel van deze Romeinse komedies en satiren (naast ondermeer Plinius’ *Naturalis Historia* en Martialis’ *Xenia* (Cadeaus) en *Apophoreta* (Geschenken voor na de maaltijd)) in de Nederlanden aandachtig werden bestudeerd, becommentarieerd en uitgegeven.¹³⁰

Reeds in de vroege ontwikkeling van het komische genre is er sprake van een nauwe samenhang met voedsel. In twee verklaringen die antieke schrijvers geven voor de oorsprong van de term ‘satire’ komt de associatie met de kookkunst en een overdaad aan verschillende soorten voedsel naar voren. Volgens de eerste zou de term zijn afgeleid van de *lanx satura*, de overdadig met verschillende vruchten gevulde schotel, die in de tempel van Ceres werd gebracht. Acron (ca. 5de eeuw n.C.) schrijft dat de satire volgens velen werd genoemd naar de schotel, omdat dit soort poëzie is gevuld met een verscheidenheid aan zaken, die de toehoorders genoeg verschaffen.¹³¹ De tweede verklaring legt een directer verband met de kookkunst: ‘*satura* is volgens Varro afgeleid van een bepaald soort vulling (‘a quondam genere farciminis’), volgestopt met veel dingen, die *satura* wordt genoemd’ (Diodemus de Grammaticus, 5de eeuw n.C.).¹³² Overdaad, voedselmetaforen en het verschaffen van plezier vormen wezenlijke eigenschappen van de satire en het komische genre in het algemeen. De

analogie met de kookkunst wordt ondermeer bevestigd door Juvenalis, wanneer hij de thema's die hij in zijn satiren behandelt, vergelijkt met een 'farrago' (een ratjetoe, een pot-pourri) en door Martialis, wanneer deze zijn poëzie beschrijft als 'een rijke maaltijd, van alle markten voorzien'.¹³³ In de 16de eeuw waren humanisten goed bekend met de culinaire oorsprong van de term 'satire'.¹³⁴ *Copia* en *varietas* zijn wezenlijke kenmerken van het satirische genre én van keukenstukken: dit gaat niet alleen op voor de representatie van een overdaad en verscheidenheid aan voedsel; in keukenstukken kunnen wij, naast eten en drank, ook zulke uiteenlopende onderwerpen aantreffen als een bijbelse historie, een landschap, portretten, genrefiguren, pronkstukken, bloemen en dieren. Serieuzere thema's gaan hier probleemloos samen met lichtvoetiger onderwerpen en vele keukenstukken laten een catalogus zien van alle mogelijk denkbare stoffen en materialen van de Schepping. Dit veelzijdige, allesomvattende karakter van het keukenstuk wordt uitvoeriger bestudeerd in hoofdstuk III.

Het verband tussen de kookkunst en voedsel met het komische genre komt zeker tot in de 17^{de} eeuw tot uitdrukking in het gegeven dat vele auteurs van komische of vermakelijke teksten hun werk in de titel of het voorwoord presenteren als voedsel, en zich daarbij bedienen van een gastronomisch idioom, zoals 'smakelijk, voedsaam en vermaakelijk gemaakt...' of 'opgedist door...' In *Den kluchtigen banquet-kramer* is het materiaal deels door de onbekende auteur zelf geïnventeerd, 'als ook bij hem vergaderd en gekookt [mijn curs.] uit het brein van d'aldersubtielste geesten'.¹³⁵ *De Olipodrigo* bestaat uit 'vrolijke Gezangen, Kusjes, Rondeeltjes, Levertjes, Bruilofts- en Mengel-rympjes die uit het brein van verscheiden aardige Poëten in een Schotel çierlijk zijn opgedischt'.¹³⁶ Het titelblad van het tweede deel van dit boekje uit 1654 bevat een illustratie van een dikke kok die ons - als een *alter ego* van de samensteller - een schotel presenteert gevuld met attributen die verwijzen naar de muziek en de poëzie (en mogelijk ook naar andere kunsten) (afb. 10).

Niet alleen vergelijken auteurs zichzelf met koks en het komische literaire werk met voedsel, ook het lezerspubliek wordt soms gemanipuleerd in de rol van veelvraten, die het literaire werk als voedsel consumeren. In zijn *Mortepaeyen* uit omstreeks 1561 spreekt de Brugse rederijker Eduard de Dene zijn lezers spottend aan als zotte keukenfiguranten, parasitaire veelvraten en 'pensseIaeghers [pensjagers] die met cluchten en boerden gheerne spoelen de caecken'.¹³⁷ Door het gebruik van dergelijke burleske aanspreekvormen situeren auteurs hun teksten 'in een rijk van fantasie en fictie, waar niet de rede en de waarheid heersen, maar het vermaak'.¹³⁸ Een soortgelijke burleske grap haalt Aertsen uit met de beschouwer van zijn *Vleeskraam*, waar ondermeer een grote witte pens in de richting van de

beschouwer lijkt te zijn geplaatst zodat de schilder deze als het ware de positie laat innemen van een ‘pensselaegher’.

Keukenhumor in de Middeleeuwen

Toch is de belangstelling voor deze thematiek zeker niet louter terug te voeren op de teksten van de antiëken, want ook de Middeleeuwen kende een levendige traditie van keukenhumor. In de hoofse literatuur is vaak sprake van een bewuste tegenstelling van lomp en boers gedrag tegenover het ideaalbeeld van de maatschappij. Mateloosheid bij het eten en drinken kenmerkt bijvoorbeeld het gedrag van de jonge Parzival en Renneward die zonder kennis van de hoofse tafelmanieren waren opgegroeid. Teksten, zoals de *Willehalm*, bekritisieren daarentegen het gemakkelijke leven aan het hof. In het *Nibelungenlied* komt een Bourgondische hofkeukenmeester Rumolt voor, die de koningen van een gevaarlijke reis naar het Hunnenland probeert te weerhouden door hen goed eten in het vooruitzicht te stellen. Een parodie op de hoofse tafelmanieren komen we tegen in de *Helmbrecht* waar bij de feestmaaltijd voor de weergekeerde zoon in komische volgorde herenspijzen en boerenkool door elkaar worden gehutseld. In dit laatste stuk worden vooral de oude (hoofs en vrolijk) en de nieuwe zeden (brassen en vechten) van de adel tegenover elkaar geplaatst.¹³⁹

Tegen het einde van de 13de eeuw kwamen in Duitsland de zuip- en vreetliederen op met de *herfstliederen* van Steinmar en Hadloub. De teksten bezongen de najaarsoogst en verheerlijkten de tafelgeneugten; de zangers verbonden dit thema met een afwijzing van de hoofse minnedienst (die de mei beheerste), een teleurstellende ervaring die hen noodzaakte troost te zoeken in het mateloze zwelgen. Typerend voor de stijl van deze herfstliederen is het zonder terughoudendheid benoemen van de afzonderlijke spijzen: ‘Gastheer, gij moet ons vis aanbieden, meer dan tien verschillende soorten, verder ganzen, kippen, vogels, varkens, worst, ook pauwen moeten er zijn en daarbij wijn uit Italië. Geeft ons vooral veel en laat onze schalen vullen. Beker en schalen maak ik leeg tot op de bodem’.¹⁴⁰ In deze opsomming van Steinmar worden, met uitzondering van de worst, vooral herenspijzen genoemd.

Later worden steeds vaker grote hoeveelheden gerechten beschreven die in de hoofse epiek helemaal niet voorkwamen. Het herfstlied van Hadloub somt vijftien gangen op waarvan we de meeste ingrediënten later aantreffen op de *Vleeskraam* van Aertsen: ‘vet gebraden vlees, worsten en ham, een schotel met goed slachtvlees, ingewanden, namelijk darmen en magen, halsstukken, pens, kop en poten, hersenen, bouten, knoflookworsten, schouderstuk en haantjes’.¹⁴¹ Het komische effect van deze liederen lag niet in de laatste

plaats in de enumeratie van immense hoeveelheden en het door elkaar gebruiken van keukenwoorden.

De 16^{de} eeuw

In de 16de eeuw waren verlekkerende beschrijvingen van luxueus boerenvoedsel populair, die vooral burgers het water in de mond moesten doen lopen. In een refrein van de verfijnde stedeling en aristocraat Lucas d'Heere belooft een boer aan een 'fraey steedsche dochter' dat hij te harer ere een vet varken zal slachten, taarten, koeken en vlaaien zal bakken en goed bier inslaan.¹⁴² Eduard de Dene laat dorpelingen zich te buiten gaan aan pasteien, patés en taarten, terwijl men in hun midden ook zijden varkensspek, worsten en hammen kan aantreffen.¹⁴³

De (beeld)taal van de keuken kende een brede toepassing in allerlei overwegend komische of vermakelijke genres als de *Sauf- und Fressliteratur*, de Grobiaanse literatuur, *moralités*, keukenlatijn, macaronisch Latijn, *soties*, leugenrefreinen, kluchten en manifestaties van populaire omkeringsfeesten, waarbij de participanten met keukenparafernalia waren uitgerust, zoals vastenavondvieringen, *charivari* (letterlijk: ketelmuziek) en *diableries*.¹⁴⁴

Een aparte categorie vormt de zogeheten *Hausratliteratur*, een laat-middeleeuws genre in de Duitse poëzie, dat ten behoeve van trouwlustigen een uitvoerige beschrijving geeft van het benodigde huisraad. Het gedicht *Von allem Hausrat* uit omstreeks 1480-1490 somt op welke spijzen in de voorraadkamer niet mogen ontbreken: kaas, brood, reuzel, zout, vlees, wildbraad, spek, vis, gevogelte, gebak, sla, bonen, granen, groenten, ganzen, eenden, duiven en klein gevogelte. Ongeveer dezelfde etenswaren, aangevuld met meer lekkernijen, evenals bier en wijn noemt Hans Sachs in *Der Gantz Hawsrat* (1544).¹⁴⁵

Vastenavond en Vasten

Weinig auteurs maakten in hun werk zo intensief gebruik van de beeldtaal van de keuken, voedsel en de thematiek van de vastenavond en vasten als Rabelais, wiens werk in de jaren zestig van de 16de eeuw in de Nederlanden een ware rage beleefde.¹⁴⁶ Onovertroffen is Rabelais' fantastische relaas waarin Pantagruel oorlog voert met een leger worsten, die hem en zijn metgezellen aanzien voor hun aartsvijand, de vasten.¹⁴⁷ Rabelais imponeert door zijn uiterst inventieve en virtuoze omgang met taal: hij creëert een universum in een eigen taal die in hoge mate is geïnspireerd door de gastronomie en waarin hij het verhevene (de kerk, het evangelie, klassieke goden, antieke auteurs, filosofen, militaire trots, stambomen en vele andere zaken) en het vulgaire, laag-bij-de grondse (het culinaire, het fysieke en het scabreuze) speels afwisselt en laat samensmelten tot één groot culinair festijn van woorden.

Een heel hoofdstuk bestaat uit de opsommingen van lachwekkende, zotte, gefantaseerde namen van de koks, die Pantagruel in de strijd tegen de worsten inzet (een parodie op de prototypische opsomming van strijdkrachten door Homerus): veelal namen samengesteld uit woorden, die verwijzen naar het culinaire, het lichamelijke en het scabreuze (sommige wekken associaties op met klanken voortgebracht tijdens het koken), zoals: Schenkelschrap, Urelepipingel, Lippedefrip, Spekkesnuit, Spetterspek, Spekkiedik, Dalikalkijn, Lamlul, Stijfpik, Pekelharing, etc. De koks zijn gewapend met lardeerpriemen, haardijzers, braadspitstandaards, koekenpannen, roosters, poken, kookketels, tangen, etc. (ook hier weer een opsomming); een houten varken wordt gevuld met de koks, als was het het paard van Troje; Pantagruel breekt worsten over zijn knie, woeste cervelaten en pasteien worden in stukken gehakt en op het hoogtepunt van de strijd verschijnt een groot monsterlijk vliegend varken, het prototype van Vastenavond. Dit alles, zo verzekert de verteller ons, is de waarachtige waarheid en wie het niet gelooft moet het zelf maar gaan zien - een bekende techniek om komische fictie te "legitimeren" en grappen te laten slagen.

Het vocabulaire van keuken en voedsel (dat deels is geworteld in volkstaal en dialecten) verrijkt de taal enorm, verleent deze dynamiek en plooibaarheid en geeft voeding aan de verbeelding. Bovendien is de taal daardoor minder gebonden aan regels, zodat het mogelijk wordt met literaire conventies te breken. Volgens Jeanneret vormt het *burleske* (de opzettelijk lachwekkende voorstelling van het grootse en verhevene) een zeer belangrijke bron van deze literaire dynamiek bij Rabelais. Door de keuken, voedsel en drank - zaken die traditioneel behoren tot het vulgairste stijlregister - te associëren met serieuze, verheven onderwerpen wordt de geaccepteerde hiërarchie op zijn kop gezet en de normale relatie tussen vorm en inhoud ingrijpend verstoord: ‘This incongruity produces a crack in the system and generates comedy’.¹⁴⁸ Dit is tot op zekere hoogte zeer vergelijkbaar met het omkeringsmechanisme dat Aertsen in zijn bijbelse keukentaferelen toepast, waardoor hij ‘hoge’ en ‘lage’ onderwerpen direct op elkaar laat botsen, hoewel hij de bijbelse scène in de meeste gevallen weliswaar formeel (door de ongebruikelijke omgekeerde schaalverdeling), maar niet inhoudelijk degradeert, laat staan parodieert.

De hoofdstukken LIX en LX in Rabelais' Vierde Boek (1552) bevatten uitgebreide opsommingen van voedsel dat de Gastrolatren (de Buikaanbidders) in de tijd van vastenavond en vasten aan hun God offeren; de overvloed (*copia*) en verscheidenheid (*variatio*) aan etenswaren brengt de uitstalling op menig keukenstuk in herinnering.¹⁴⁹

Rabelais liet zich niet alleen inspireren door werken van de antieken, maar maakte ook intensief gebruik van een levendige “populaire” traditie. Zijn twiststrijd tussen vastenavond

en vasten vormde in de literatuur uit verschillende landen, en met name Frankrijk, een bijzonder populair thema, dat zeker al sinds de 13de eeuw - Rabelais werd geïnspireerd door een 13^{de}-eeuws voorbeeld - in vele variaties wordt behandeld.¹⁵⁰ Het gaat veelal om speel- en voordrachtteksten, die uitnodigden tot ritmische reciteringen, en sommige teksten hebben de vorm van uitgeschreven toneelstukjes.¹⁵¹ Het is van belang te bedenken dat veel toneelstukken, tafelspelen en liederen, die deze en een aanverwante thematiek behandelen, werden opgevoerd en gezongen tijdens de vastenavond; dit was voor velen een recreatieve, feestelijke gelegenheid, waarbij uitgelaten vrolijkheid werd toegestaan en zelfs aangemoedigd. Het is zeer onwaarschijnlijk, dat deze cultuuruitingen in deze frivole samenhang een belerend en moralistisch oogmerk dienden.

Diverse uitbeeldingen van het onderwerp, die vooral rond het midden van de 16de eeuw in de Nederlanden ontstonden, moeten worden gezien als een soort visuele tegenhangers van Rabelais' tekst. Een Zuid-Nederlandse houtsnede uit ongeveer het tweede kwart van de 16de eeuw toont op de rechterhelft hoe een ongedisciplineerd leger van hazen, ganzen, kippen, worsten, pannenkoeken, in stukken gesneden pluimvee, varkens en runderen, omgeven door sterke drank en gewapend met zwaarden en lardeerpriemen de overwinning viert (afb. 11).¹⁵² Worsten bestormen de vesting van het vastenvoedsel: vissen worden van de kantelen gestort, gefileerd, gespietst, opgehangen aan galgen en boven vuurtjes geroosterd. Op de linkerhelft triomfeert daarentegen het gedisciplineerde leger van de vissen, die met succes de burcht veroveren van het vastenavondvoedsel, waarbij een kreeftenfuik wordt ingezet als kanon en een grote vis dient tot stormram: worsten, hammen en ganzen worden over de kling gejaagd, gehalveerd, opgehangen, gerookt en gebraden.

Dergelijke voorstellingen werden ongetwijfeld als buitengewoon geestig ervaren door de fantasierijke, virtuoze presentatie van allerlei geneugten en de komische omkering van in de maatschappij geaccepteerde normen. Komische middelen die men veelvuldig toepast zijn de hyperbolische, groteske uitvergroting van voedsel, de enumeratie van etenswaren en het laten optreden van gepersonifieerde en pratende etenswaren met lachwekkende namen.¹⁵³

Komische opsommingen van voedsel uit de tijd van vastenavond en vasten komen we in de Nederlanden ook tegen in het in de 16de eeuw populaire genre van de spotprognostaties, in druk verschenen parodieën op jaarvoorspellingen vol satire die scabreuze grappen en grollen ventileren met sterk lokale en tijdgebonden dimensies.¹⁵⁴

De beroemdste verbeelding van de *Strijd tussen vastenavond en vasten* is Brueghels schilderij uit 1559 in Wenen (afb. 12).¹⁵⁵ Brueghel toont de spotstrijd tussen twee uitersten op de

voorgond en heeft deze gesitueerd op een plein van een Zuid-Nederlands stadje: links wordt de vastenavond verbeeld door een dikke man die is gezeten op een bierton omhangen met een grote ham en een kookpot, hij draagt een pastei als helm en tot lans dient hem een braadspit waaraan een varkenskop, gevogelte en worsten zijn geregen. Zijn gekostumeerde gevolg bestaat uit lachwekkende zotten met vastenavondattributen, waaronder een kookgril die als instrument wordt gebruikt, een rommelpot, wafels en eieren. Deze elementen verwijzen naar de specifieke gebruiken van de vastenavondvieringen op de zondag, maandag en dinsdag voor de Aswoensdag. Tegenover vastenavond staat de vasten die op even komische wijze is uitgedost: deze wordt gepersonifieerd door een als non verklede uitgemergelde figuur die gewapend met een broodplank en haringen de strijd aangaat; zij is getooid met een bijenkorf en zit op een houten kar die wordt voortgetrokken door een monnik en een non; haar gevolg bestaat vooral uit kinderen met ratels die typisch vastenvoedsel meedragen, zoals krakelingen, brood, mosselen, haringen en soep. De in de voorgond getoonde tweedeling zet zich voort in de achtergrond waar activiteiten plaatsvinden die samenhangen met de beide seizoengebonden levenshoudingen; de linkerzijde wordt gedomineerd door een herberg en de rechterzijde door een kerk.

De Tolnay reduceerde Brueghels *Strijd tussen vastenavond en vasten* tot een tegenstelling tussen goed en kwaad en deugd en ondeugd.¹⁵⁶ Stridbeck daarentegen, wees er terecht op dat beide kampen in het schilderij worden geridiculiseerd; zijn interpretatie van de voorstelling als een satire op de strijd tussen de katholieke en de lutherse Kerk is echter om verschillende redenen onhoudbaar.¹⁵⁷ Er is wel wat te zeggen voor Rengers duiding dat de armoedige en beklagenswaardige situatie waarin de vasten verkeren het gevolg is van het spilzuchtige leven in weelde van de zondige vastenavondvierders.¹⁵⁸ De benadering van vastenavond en vasten als oorzaak en gevolg vinden we echter niet terug in de neutrale onderschriften bij de ets met hetzelfde onderwerp van Frans Hogenberg (Mechelen ca. 1540-ca. 1590 Keulen) uit 1558 (afb. 13). Deze prent werd door Hiëronymus Cock uitgegeven en zal Brueghels voorstelling waarschijnlijk mede tot voorbeeld hebben gediend. Deze voorstelling toont eveneens het schema waarbij de beide kampen tegenover elkaar staan, maar hier wordt ook weergegeven hoe de voorste gelederen daadwerkelijk de confrontatie aangaan en men elkaar bestrijdt met hammen en vissen.¹⁵⁹ In de onderschriften, die zijn gesteld in het Latijn en het Nederlands, prijzen vastenavond en vasten zichzelf aan.¹⁶⁰

De strijd thematiseert op een humoristische manier de spanning tussen de twee levenshoudingen - genotzucht en soberheid - die door de kalender gedicteerde keuzes met

zich meebrengen en voor iedereen actueel zijn: de groteske uitvergroting van beide levenshoudingen en hun zotte gevecht heeft daarbij een bijzonder komische uitwerking. De humor heeft een krachtige moraal als basis, maar staat zeker niet in dienst van de moralisatie en de belering.¹⁶¹

De vroegst bekende schilderijen waarin vertegenwoordigers van vastenavond en vasten figuren, dateren ongeveer uit het midden van de 16de eeuw en tonen variaties op, of kopieën naar een verloren compositie van Jeroen Bosch.¹⁶² Het gaat om twee panelen, waarvan één zich in het Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen bevindt (afb. 14)¹⁶³ en een tweede, vrijwel identiek exemplaar in Rijksmuseum Het Catharijneconvent in Utrecht.¹⁶⁴ Anders dan bijvoorbeeld bij Brueghel zijn vastenavond en vasten hier niet in gelijke kampen verdeeld en tegenover elkaar geplaatst.

In tegenstelling tot de replek in Antwerpen bevat het paneel in Utrecht aan de onderzijde de waarschijnlijk later aangebrachte inscriptie: *Dit is den dans van Luther met zyn nonne*, waardoor de voorstelling een volkomen andere, politiek-religieuze lading heeft gekregen: het geeft uitdrukking aan de venijnige humor waarmee de katholieken de hervormers bespotten, die zich op hun beurt niet onbetuigd lieten en minstens zo creatief gebruik maakten van het wapen van de omgekeerde-wereld spot.

Al in de jaren twintig van de 16de eeuw bedienden evangelischgezinden zich van blasfemische voedselmetaforen en vergeleken de hostie, het Heilig Oliesel en Maria met dagelijks voedsel.¹⁶⁵ Lang voor de reformatie levert de onmatigheid en het seksuele leven van kloosterlingen veel stof tot satire en ook hier speelt voedsel een vooraanstaande rol. Het komische boekje *Een warachtighe historie van broeder Russche*, dat rond 1520 in Antwerpen verscheen, gaat over een duivel die als hulpkok in een klooster de monniken tot zondigheid aanmoedigt.¹⁶⁶

In de hervormde satire waren vergelijkingen van de rooms-katholieke kerk met een keuken, met vette priesters en de paus als kok gemeengoed.¹⁶⁷ Het parodiëren van de bijbel, heiligen, de kerk en haar rituelen door deze te degraderen tot het niveau van de keuken staat in een lange traditie die teruggaat tot de Middeleeuwen. De *Cena Cypriani* schetst hoe heiligen zich als bacchanten gedragen tijdens een extravagant bruiloftsfeest; Rabelais zet liturgisch Latijn voor de grap om in keukenpraat en al in de 15de eeuw komen dolkomische teksten voor waarin de bereiding en verorbering van een ham of worst wordt vergeleken met het dramatische martelaarschap van een heilige.¹⁶⁸ De hervormden en katholieken gebruiken dezelfde komische middelen om elkaar over en weer te bespotten, maar de toon verandert na

het iconoclasmie, wanneer, zoals Verberckmoes het verwoordde, ‘de voedselmetaforen [...] kruidiger [werden] bereid.’¹⁶⁹

De Magere en de Vette Keuken

Nauw verwant met de iconografie van de Strijd tussen vastenavond en vasten is het thema van de *Magere en de Vette Keuken*. De vroegste uitbeelding van dit onderwerp is bekend uit de twee prenten die Pieter van der Heyden heeft gemaakt naar tekeningen van Pieter Brueghel; de kopergravures vormen een paar en zijn in 1563 door Hiëronymus Cock in Antwerpen uitgegeven (afb. 15 en 16).¹⁷⁰ De keukens verbeelden twee uitersten: de armoedige bewoners van de *Magere keuken*, waar Magherman de pot roert, zijn vel over been; zij storten zich uitgehongerd op een schrale dis bestaande uit mosselen, knollen, gedroogde vis en brood. Een dikzak, die zich kennelijk in de deur heeft vergist, probeert te vluchten voor de mageren die hun gastvrijheid aan hem opdringen. In een schril contrast met dit interieur staat de *Vette keuken* waar de vetten zich overgeven aan een excessieve schranspartij en de maaltijd bestaat uit varkens, hammen, worsten, pasteien en gevogelte. Bij de haard wordt een varken aan een braadspit overgoten met vet dat in een vetvanger terecht komt waar het wordt opgeslurpt door een dikke kat; op de voorgrond dopen twee kinderen brood in een bak met gestold vet. Een magere man met een doedelzak wordt door de Vetten met geweld buiten de deur gehouden.

De berijmde onderschriften, die zijn gesteld in het Frans en het Nederlands, komen inhoudelijk in beide talen overeen en worden uitgesproken bij monde van de vetten: ‘Daer magherman die pot roert is een arm ghasterye / dus Loop ick naer de uette Cuecken met herten blye’ en ‘Vuech magherman uan hier hoe hongherich ghij siet / Tis hier al uette Cuecken ghi en dint hier niet’.¹⁷¹

Zoals Renger opmerkte, creëerde Brueghel met het pendant weliswaar een volkomen nieuwe beeldvorm, maar heeft deze niettemin vele raakvlakken met bestaande voorstellingen en teksten.¹⁷² Renger wees erop dat ‘magherman’ en ‘vetman’ personificaties van armoede en rijkdom waren en dat ‘magherman roert den pot’ een vaker voorkomende uitdrukking was, die ook in de literatuur werd gebruikt, en die analoog is aan de modernere zegswijze ‘Schraalhans is keukenmeester’.¹⁷³ Hij signaleerde dat ‘Magherman’ naast andere personificaties van schaarste en gebrek, zoals ‘Sint Reyn- uut’, ‘Aermoede’ en ‘Pover’ figureert in 16de-eeuwse vastenavondspelen en vastenavondprocessies, voorkomt in zowel bestaande als fictieve narrengilden en zich aan boord bevindt van het Narrenschip. Kern van Rengers zienswijze is dat Magherman de gevolgen van de drank- en spilzucht belichaamt en

de lezer of beschouwer dient tot waarschuwing; terloops merkt hij op dat de beschouwer ook plezier beleeft aan ruwe details.¹⁷⁴

Ter ondersteuning van zijn duiding wees Renger op overeenkomsten tussen de *Magere keuken* en voorstellingen van povere interieurs waarin de hoofdpersonen, resp. Sorgheloos en de Verloren zoon, in armoede leven, nadat zij hun fortuin hebben verbrast.¹⁷⁵ Maar terwijl deze tradities duidelijk een didactische functie hebben, treedt bij de *Magere en de Vette keuken* een omgekeerd mechanisme in werking en vormen morele waarden de basis voor humor:¹⁷⁶ in de eerste plaats dienen de prenten tot vermaak doordat ze de spot drijven met de extreemste vormen van zowel armoede en honger als rijkdom en overdaad; zij benadrukken de potsierlijkheid van de figuren, die met boerse lichaamshoudingen zijn weergegeven, en de groteske overdrijving werkt hier ontegenzeggelijk op de lachspieren. Omdat de representanten van *beide* uitersten als karikaturen zijn voorgesteld, zijn de prenten niet te beschouwen als een kritiek op het armoedeprobleem, zoals ondermeer Fraenger meende.¹⁷⁷ Ondanks de overeenkomsten met de hierboven genoemde tradities sluiten de *Magere en de Vette keuken* eerder aan bij de luchtig schertsende toon van komische teksten die juist spelen met dat wat in de moraliserende tradities wordt veroordeeld. Typen zoals Magherman en Reyn-uyt komen geregeld voor in *Veelderhande geneuchlijcke dichten, tafelspelen ende refereynen*, dat in 1600 voor het eerst te Antwerpen in druk verscheen, maar waarvan de teksten veel eerder ontstonden. Ook daarin wordt hun armoede uitvergroot en bespot en deze teksten worden steeds aangeprezen als vermakelijk om te lezen. Eén van de bedelaars of landlopers in het komische tafelspel *Grooten Honger en Goeden Appetijt* staat expliciet bekend als een volgeling van Sinte Mager; deze zwervers zijn liever lui dan moe en trachten met bedrieglijke praktijken aan de kost te komen.¹⁷⁸ Een grappig effect ontstaat doordat dit spel werd opgevoerd tijdens een maaltijd op een rederijkersfeest en de "ongewenste" personages hopen met het tafelende publiek van heren 'gebraeden bouten' mee te eten.¹⁷⁹ Een soortgelijke komische situatie doet zich voor in een ander tafelspel, wanneer *Van Als Genoech en Luttel Hebben*, personages die herinneren aan de Mageren en de Vetten, van elkaar vinden dat ze niet op het feest passen.¹⁸⁰

Het is mede daarom waarschijnlijker dat het thema van de *Magere en de Vette Keuken* is ontwikkeld uit de derde, ook door Renger genoemde traditie van de *Strijd tussen vastenavond en vasten*.¹⁸¹ Behalve dat de *Magere en de Vette keuken* typisch vastenavond- en vastenvoedsel tegenover elkaar plaatsen, toont de *Magere keuken* een vergelijkbare magere figuur bij de haard als de compositie met de *Strijd tussen vastenavond en vasten* naar Bosch, waarin deze een vertegenwoordiger is van de vasten.¹⁸² Eén van de dikzakken in de *Vette*

keuken lijkt weer heel sterk op de personificatie van vastenavond in Brueghels schilderij met de *Strijd tussen vastenavond en vasten*.¹⁸³

Minder bekend dan *De Magere en de Vette Keuken* van Brueghel is het prentenpaar met hetzelfde onderwerp dat door een anonieme graveur naar inventies van Maarten de Vos werd gestoken en dat verschillende uitgaven zag tot in de 17^{de} eeuw (afb. 17 en 18).¹⁸⁴ Beide gravures bevatten aan de bovenkant een Latijnse tekst en Franse en Nederlandse onderschriften.¹⁸⁵

Een nieuw element in de *Magere keuken* is een boven de haard afgebeeld prentje waarop een bisschop is te zien. Dit motief vormde voor Raupp de aanleiding de bewoners van de *Magere keuken* te duiden als katholieken; volgens hem drijft het prentenpaar de spot met het katholieke geloof en draagt het daarmee een gereformeerd standpunt uit.¹⁸⁶ Het gegeven dat Maarten de Vos luthers was, pleit voor deze interpretatie. De aanwezigheid van de bisschop in de *Magere keuken* hangt samen met het gegeven dat de vasten een kerkelijk feest is; om die reden toont ook Brueghels *Strijd tussen vastenavond en vasten* dat men tijdens de vasten naar de kerk gaat terwijl de kar waarop *vasten* zit door een monnik en non wordt voortgetrokken. De relatie met vastenavond en vasten komt ook tot uitdrukking in de onderschriften: in de Franse tekst worden de Mageren aangeduid als ‘saint Ieusne’ (de Heilige Vasten) en in de Nederlandse met grappige spotnamen als ‘heyntken smalbeck’ en ‘Scherpeneus’.

De aanwezigheid van de bisschop in de prent moet vooral worden verklaard aan de hand van teksten over de Aernoutbroederschap, een (quasi-) orde van rondzwervende tafelschuimers, mogelijk genoemd naar de heilige Arnoldus, die ondermeer de patroon is van de bierbrouwers.¹⁸⁷ Deze broederschap van aan lager wal geraakte lieden, bedriegers, zwervers, landlopers en bordeelbezoekers leeft naar het gebod van de ‘heylige Vader sinte Magher-sot’, zoals bijvoorbeeld wordt meegedeeld in de rijmtekst *Den reghel van Aernouts arme broederen*, die is ontstaan in de eerste helft van de 16de eeuw. Deze teksten parodiëren de kerkelijke instellingen en kloosterorden. In één van deze komische spotteksten wordt de heilige regel van de Aernoutbroeders verklaard door een bisschop, die in de gelijknamige titel wordt aangeduid als: *Den heylighen sinte Magher van Gecxhuysen, Abt van Snedelberge, Prior van Bijstervelt int Sticht van Slabberdyen Bisschop Sonder sorge*.¹⁸⁸ De Aernoutbroeders zijn zeer verwant aan typen als de Mageren, en de bisschop in de prent moet worden beschouwd als spotheilige van de mageren.

Zoals eerder werd aangestipt, bleven de inventies van Brueghel en De Vos tot in de 17de eeuw populair. Jan Steens omstreeks 1650 geschilderde pendant werd onmiskenbaar vervaardigd in reactie op zowel de composities van Brueghel als die van De Vos (afb. 19 en 20).¹⁸⁹ Het is ook denkbaar dat Steen in de weergave van het onderwerp werd gestimuleerd door zijn Haarlemse leermeester Adriaen van Ostade die rond 1636 een tekening van een *Magere keuken* maakte waarin de Mageren nadrukkelijker als boeren zijn gekarakteriseerd,¹⁹⁰ of door de eveneens in Haarlem werkzame Jan Miense Molenaer die meermaals een *Vette keuken* schilderde.¹⁹¹ Steen heeft een komische dimensie toegevoegd door in de achtergrond van zijn *Magere keuken* een schildersezal te plaatsen, daarmee aangevend dat het interieur het armoedige huishouden van een schilder voorstelt. Onder de Mageren die zich uitgehongerd storten op de schaal met mosselen bevindt zich inderdaad een schilder met een baret, die als enige in dit gezelschap grijnst naar de beschouwer en de typerende gelaatstrekken heeft, waarmee Jan Steen zich vaker in een komische rol portretteert.¹⁹²

Het Land van Cocagne

Grote hoeveelheden voedsel staan ook centraal in het in de Nederlandse beeldende kunst en literatuur bijzonder populaire onderwerp van het Land van Cocagne, of Luilekkerland, zoals het vanaf het midden van de 16de eeuw wordt genoemd. Dit droomland voor luiwammesen en veelvraters is vermaard om zijn kostelijke rijkdommen, heerlijkheden en geneugten. Allerlei lekkernijen vliegen daar de mensen in de mond: geroosterde kippen, gesuikerde taarten, vissen die reeds toebereid in het water zwemmen, hapklare ganzen en houtsnippen, talloze kazen en geroosterde varkens met een mes in de flanken om de bediening te vergemakkelijken.

In de beeldende kunst werd het thema weergegeven in een houtsnede van Erhard Schön (ca. 1491-1542), die in 1530 verscheen met een rijmtekst van Hans Sachs,¹⁹³ en omstreeks 1560 vervaardigde Peeter Baltens een gravure (afb. 21), die Pieter Brueghel de Oude tot voorbeeld diende voor zijn bekende schilderij uit 1567 in de Alte Pinakothek in München (afb. 22). Een aan Pieter van der Heyden toegeschreven prent naar het schilderij van Brueghel ontstond mogelijk na 1570 (afb. 23).¹⁹⁴ Ook deze voorstellingen werden waarschijnlijk vooral als buitengewoon geestig ervaren door de fantasievolle, virtuoos gepresenteerde weergave van allerlei geneugten en de komische omkering van in de maatschappij geaccepteerde normen.

De onderschriften bij zowel de prent van Baltens als die naar Brueghel geven een volkomen neutrale beschrijving van hetgeen er op de voorstellingen is te zien. In dat opzicht

verschillen zij van de rijmtekst van Hans Sachs, die eindigt met een vermaning gericht tot de jeugd. Dat het thema een didactisch oogmerk kon dienen - naast het verschaffen van genoeg -, wordt expliciet gesteld in de prozatekst *Van dat Luye-lecker-landt*, die deel uitmaakte van de populaire bundel *Veelderhande geneuchlijcke dichten, tafelspelen ende refereynen*. Zoals aangeduid, verscheen de vroegst bekende gedrukte uitgave in 1600 in Antwerpen, maar de tekst is vermoedelijk in 1546 voltooid door een onbekende auteur.¹⁹⁵ De prozatekst wordt de lezer in de titel aangeprezen als ‘seer ghenoechlijck om te lesen’. Maar daarop volgt een waarschuwing: ‘Luy en lekker en veel te meughen, Dat zijn drie dinghen die niet en deughen.’¹⁹⁶ En nadat de lezer zich heeft kunnen verlustigen in een uitvoerige opsomming van allerlei heerlijkheden, besluit de tekst met een vermaning: alle ondeugdzame kinderen worden in dit land graag gezien ‘Maer hy moeste hem boven al wel neerstigh wachten, ende toesien dat hy niet en stele, want hy soude aldaer aen der galghe ghehanghen worden, die daer ontrent by het Luye-lecker-landt staet.’¹⁹⁷ Tot besluit wordt de didactische functie van de tekst benadrukt: deze dient als niet-navolgenswaardig exempel voor ledige jongeren die nergens voor willen deugen. Lering en vermaak gaan hier hand in hand en de toegepaste strategie vertoont zekere parallellen met het (bijbelse) keukenstuk: vermakelijk is de wijze waarop de lezer door een virtuoze beschrijving van allerlei heerlijkheden wordt verleid tot niet-navolgenswaardig gedrag. Aan het Cocagne-materiaal op zich ligt een krachtige moraal ten grondslag, maar dat wil niet zeggen dat in de genoemde voorbeelden in gelijke mate de nadruk ligt op een moraliserende functie. Een vermaning zoals we die aan het slot van de tekst van 1546 aantreffen, ontbreekt bijvoorbeeld volledig bij een rijmtekst uit de tweede helft van de 15de eeuw¹⁹⁸, net als bij de hierboven genoemde prentonderschriften. Of een belerende boodschap in een tekst wel of niet werd geactiveerd, zal ondermeer afhankelijk zijn geweest van het beoogde publiek.

Luilekkerland is een parodie en kan, zoals naar voren komt in de tekst van 1546, een kapitteling zijn van courante zonden en ondeugden binnen de maatschappij, maar bovenal is Luilekkerland van A tot Z gelogen. Het gegeven dat dit droomland slechts een illusie is, wordt benadrukt in een Venetiaanse prent met een landkaart van Luilekkerland van Nicolò Nelli uit 1564, waarvan het opschrift vermeldt, dat de kaart is gemaakt door een ‘heerschap genaamd leugen’.¹⁹⁹ In de teksten wordt herhaaldelijk gesteld dat het allemaal berust op de werkelijkheid, en in het begin van de prozatekst van 1546 wordt beweerd, dat Luilekkerland in dat jaar is ondekt. Dit laatste gebeurt door de bestanddelen van het jaartal te presenteren als navenante hoeveelheden smakelijke etenswaar. Door gebruikmaking van dit soort middelen scharen de teksten zich onder de zogeheten leugenliteratuur.²⁰⁰

Verscheidene motieven uit de traditie van het *Land van Cocagne* komen we tegen in de stillezens op keukenstukken. Twee aspecten uit deze traditie zijn van bijzondere betekenis voor het keukenstuk. Het eerste is de leugenmetafoor uit het Land van Cocagne en het tweede is het centraal stellen van voedsel en het gebruik daarvan als komisch principe.²⁰¹

Uit de bovenstaande beschouwing kunnen we afleiden dat de meeste keukenhumor een krachtige moraal als basis heeft, maar dat deze zelden in dienst staat van de moralisatie en de belering. Dit overzicht levert een stevig fundament voor de interpretatie van de keukenstukken die wij in de volgende hoofdstukken gaan bestuderen en zij draagt bij aan een beter begrip van de *Vleeskraam*, waarmee we dit hoofdstuk begonnen.

Nogmaals de Vleeskraam

Het is duidelijk dat Aertsen in de *Vleeskraam* gebruik heeft gemaakt van de carnavalsiconografie, hoewel geen *strijd* wordt getoond tussen voedsel uit de tijd van vasten en vastenavond. Zoals aangeduid, meent ondermeer Kavalier dat deze compositie een tegenstelling verbeeldt tussen vastenavondvoedsel (vlees, kaas, pasteien en gevogelte) en vastenspijzen, zoals de haringen (die volgens Kavalier niet toevallig onder Maria en het kind zijn geplaatst en opzettelijk een kruis zouden vormen) en de krakelingen links bovenin (vlak naast het raam met de kerk).²⁰² Deze duiding wordt ondergraven door alleen al het gegeven dat links onderin het schilderij nog twee gerookte haringen, tussen de boter en het stuk vlees, zijn afgebeeld. Dat een dergelijke combinatie van etenswaren niet zondermeer een tegenstelling verbeeldt, illustreert een handgekleurde houtsnede van Peter Flötner uit 1540 met een voorstelling die het best kan worden geduid als een *Satire op de vraat- en drankzucht* (afb. 24).²⁰³ We zien hier een lachwekkende stoet figuren die een parodie vormen op de *Landsknechte*, Duitse huursoldaten met een bijzonder ongunstige reputatie.²⁰⁴ De centrale figuur is een potsierlijke dikzak die een groot banier torst. Zijn gevolg bestaat uit fantastische, komische figuren, zoals onder meer twee musicerende dwergen getooid met hoofddeksels waarop overdreven grote veren prijken. De rij wordt afgesloten door een oude vrouw die krom loopt onder het gewicht van een braadspit, waaraan worsten en een kapoen zijn geregen, en een voorraad brood en kaas die zij onder de arm meetorst. De vaandeldrager, met zijn buik als een biervat de belichaming van de vraat- en drankzucht, kijkt verlekkerd op naar de uitbundige hoeveelheid voedsel die op zijn banier is afgebeeld. Het hier getoonde eten en drinken maakt nadrukkelijk een beeld van overdaad aanschouwelijk en dezelfde lekkernijen – eieren, kazen, fruit, kapoenen, vis en kreeft - treffen we ook, vaak in een vergelijkbare

samenstelling, aan op veel keukenstukken. De gevilde kop van een rund, worsten, kaas en drank, maar ook krakelingen en vis, vinden we terug in de *Vleeskraam*. Ondermeer de aanwezigheid van deze laatste twee motieven - de vis en krakelingen - op het banier vormt mijns inziens een sterke indicatie dat het stilleven op de *Vleeskraam* geen tegenstelling tussen vastenavond en vasten aanschouwelijk maakt. Hoewel vis en krakelingen, zoals we hebben gezien, gelden als typische vastenspijzen, verbeelden deze motieven in deze context zondermeer de overdaad en zijn het tegelijk attributen van de zothed. Op de *Strijd tussen vastenavond en vasten* naar Jeroen Bosch vormen een vis en een krakeling zelfs zottenattributen van de vastenavond: links is te zien dat vlak voor de doedelzak-spelende personificatie van de vastenavond een vis is geëtaleerd, terwijl uiterst rechts een krakeling uit de grote, opengebarsten doedelzak met vastenavondvierders steekt (afb. 14). Vissen verwijzen ook naar de vraatzucht in de bekende prent met de *gula* (1558) van Pieter van der Heyden naar een tekening van Pieter Brueghel (1557), waar rechtsonder een vis zijn soortgenoten verschalkt, terwijl links een vis aan een boom hangt (afb. 25).²⁰⁵ Zoals verderop nog zal blijken, werden haringen, en pekelharingen in het bijzonder, vanwege het hoge zoutgehalte, met wellust geassocieerd.

Dat het voedsel en de drank mét de vis en krakelingen in de prent van Flötner tevens functioneren als zothedsattributen wordt nog eens bevestigd door een gravure van een onbekende kunstenaar uit het begin van de 17de eeuw die een drinkende nar aan een gedekte tafel toont (afb. 26).²⁰⁶ Deze 'Fress und sauffnar' maakt met zijn hand een stereotiep gebaar waarbij hij door de vingers ziet; daarmee verbeeldt hij het bekende gezegde met de betekenis van iets oogluikend toelaten, dat verwijst naar zijn 'lakse immoraliteit'.²⁰⁷ Op zijn schouder zit een aap, een motief dat wordt geassocieerd met de smaak en de losbandigheid. De aap heeft een nootje in de hand en speelt met een bril, een motief dat ongetwijfeld verwijst naar het zelfbedrog van de nar, die zich tomeloos overgeeft aan de zinnelijke genoegens. Naast de nar is het wapenschild van het "narrengilde" te zien, waarop de meeste motieven terugkeren die bij Flötner voorkomen: een worst, drank, varkenspoten(?) mét een krakeling en een vis. Het schild wordt bekroond door een zotskap. In het onderschrift wordt een opsomming gegeven van de etenswaren, die voor de nar op tafel staan en deze worden aangeduid met allerlei komische zottenamen, zoals Contz Bratwurst, Hans Hering, Claus Schunck, Fritz Krebs en Gerhart Nüss. In de *Vleeskraam* wordt de associatie met zothed onderstreept door de aanwezigheid, links op de balk, van de geschilderde bel, een gangbaar narrenattribuut.²⁰⁸

Het motief van de Vlucht naar Egypte

Het bijbelse thema, dat Aertsen in de achtergrond van de *Vleeskraam* verbeeldde, de *Vlucht naar Egypte*, fungeert zondermeer als een pleidooi tot naastenliefde. Het uitdelen van aalmoezen door Maria, zoals Aertsen dit toont, is een uiterst zeldzaam motief, waarvoor geen geschreven bron bestaat en dat kennelijk een bijzondere betekenis had voor Antwerpen: de vier, enige bekende, landschappen met dit onderwerp - Maria deelt hier geen aalmoezen, maar brood uit aan een boerenkind - zijn van de Brunswijkse monogrammist of kunstenaars uit diens directe omgeving.²⁰⁹

De *Vlucht naar Egypte* komen we daarnaast ondermeer tegen in een landschap van Herri met de Bles in Kopenhagen (afb. 27),²¹⁰ waar de Heilige Familie, links op de voorgrond, op een vergelijkbare wijze als in de *Vleeskraam*, wordt gecontrasteerd met, ter rechterzijde, een kar vol carnavaleske, vrolijke zotten, die op weg zijn naar een dorp in de achtergrond. Dat men dergelijke boerse scènes geestig vond, óók als ze voorkwamen in combinatie met de Heilige Familie, blijkt uit Karel van Manders' beschrijving van een ons onbekende voorstelling van Jeroen Bosch met de *Vlucht naar Egypte*, die hij ergens had gezien. Op dit schilderij vraagt Jozef de weg aan een boer en zit Maria op de ezel; in de achtergrond is een vreemdsoortige rots zichtbaar waar het wonderlijk toeven is, als bij een herberg: het schilderij toont ook enige 'vreemde bootsen, die om gheldt eenen grooten Beer doen dansen, en is alles wonder seldtsaem en cluchtigh [grappig] om sien'.²¹¹

Een ander voorbeeld, dat enige jaren na de *Vleeskraam* zal zijn geschilderd, is de *Herberg met boeren en soldaten en de Heilige familie* van de Antwerpse kunstenaar Maerten van Cleve (1527-1581), waarin wij pas na zeer nauwkeurig kijken de Heilige Familie in de achtergrond herkennen (afb. 28).²¹² Anders dan bij Aertsens *Vleeskraam* wordt de aandacht van de beschouwer niet afgeleid van dit motief door een grootschalige presentatie van met acribie weergegeven etenswaren, maar door een veelheid aan kluchtige figuren en handelingen. De rechterzijde van de compositie wordt in beslag genomen door een keukenachtige ruimte met een haard waar een meid de ketel over het vuur hangt, een koksknecht een braadspit ronddraait en een oude vrouw in het vuur pookt; aan een lange tafel zitten boeren te brassen. Een boer en een meid zijn in een innige omhelzing weergegeven; de meid houdt intussen een vis voor haar schoot vast als ware het een mannelijk lid, terwijl een kat begerig naar de vis klauwt.²¹³

Het zijn echter niet alleen de vele details van de voorgrond, of een kleinschalige weergave van de scène in de achtergrond, waardoor de Heilige familie zich met de grootste

moeite laat onderscheiden; ook bekendheid met het thema lijkt vereist: we zien slechts dat de waard de toegang tot de herberg ontzegt aan een oude man met een baard die beleefd zijn hoed heeft afgenomen; dat hij Jozef voorstelt, wordt bevestigd doordat achter hem net het gezicht van een vrouw (met het kind?) zichtbaar is, terwijl in de deuropening ook de kop van de ezel verschijnt. Dit onderwerp komen we ook tegen in een kopergravure van Frans Huys naar Cornelis Massys uit 1558 die een boerendorp toont met feestende zotten en boeren in een huifkar. Zij hebben geen oog voor de Heilige familie die bij een herberg aanklopt en waarvan de toegang wordt geweigerd (afb. 29).²¹⁴ De voorstellingen gaan over het ontbreken van naastenliefde bij mensen die volledig met hun eigen zinnelijke genoegens bezig zijn; een verwante uitwerking van het gegeven komt voor in het thema van de *Vette keuken*, waar de Magere de toegang wordt geweigerd. Daarnaast gaan deze voorstellingen over het onvermogen van de brassers te herkennen en te beoordelen wat echt van belang is: de Heilige familie (en de daarmee verbonden heilsleer van Christus).

Op een soortgelijke wijze laat Aertsen in de *Vleeskraam* zien, dat de burgers (en waarschijnlijk ook boeren) in de achtergrond weliswaar uiterlijk hun christenplicht vervullen door naar de kerk te gaan, maar dat zij geen oog hebben voor de Heilige familie en de bedelaar aan zijn lot overlaten. Het lijkt plausibel, zoals Buijs suggereerde, dat Aertsen hiermee tevens zinspeelt op ‘het misbruik van religieuze feestdagen ten plattelande, die na de obligate kerkgang ontaardden in vulgaire volksfeesten’, een onderwerp dat Aertsen rond 1550 verbeeldde op zijn *Terugkeer van de processie* in Brussel.²¹⁵ Daar zien we hoe burgers én boeren zich tijdens een processie in het vertier stortten op het platteland (zonder oog te hebben voor een arme bedelaar); in de *Vleeskraam* lijkt sprake van een vergelijkbare situatie, maar begeven de meeste zich ná het vermaak op het platteland naar de kerk.

Tot slot nog enkele opmerkingen over de tekst op het bord rechts, waarin het erf te koop wordt aangeboden. Het is zeer twijfelachtig, zoals Houghton in haar dissertatie uit 1999 suggereerde, dat het getal ‘154’ op dit bord verwijst naar één specifieke omstreden transactie: de confiscatie in oktober 1551 van het St. Elizabeth Gasthuis en de onvrijwillige verkoop van een gedeelte van de daarbij behorende grond aan de meest beruchte en omstreden speculant van Antwerpen, Gilbert van Schoonbeke.²¹⁶ Dat neemt niet weg dat de tekst mogelijk in het algemeen refereert aan de omstreden handel in grond, die omstreeks 1550 in en rond Antwerpen inderdaad op een grote schaal plaatshad.²¹⁷ Een verwijzing naar dit soort praktijken komt voor in *Der Boeren Vasten-auonts-spel*, dat verscheen in de populaire bundel *Veelderhande geneuchlijcke dichten, tafelspelen ende refereynen*.²¹⁸ Tijdens een drinkgelag

vertellen boeren elkaar hoe ze de burgers op de markt in de stad geld laten neertellen voor hun bedorven en ondermaatse waren (bedorven eieren, sinds zes weken dode haas, zieke hoenderen, gortig spek, etc.). Maar ze beklagen zich ook over de streken die hen worden geleverd door de burgers: een boer, genaamd Hanneken Rane, vertelt hoe hij het slachtoffer is geworden van een woekeraar, die ‘Quic in [...] [zijn] erve [heeft] ghedaen’.²¹⁹ De ondertitel prijst het spel aan als ‘seer ghenoechlijk om te lesen.’²²⁰ Eenzelfde lot staat de feestende figuren in de *Vleeskraam* te wachten: terwijl zij zich onledig houden met brassen, is hun erf te koop aangeboden. Ik wil uiteraard niet suggereren dat de *Vleeskraam* de inhoud van het hierboven genoemde vastenavondspel letterlijk visualiseert (ondermeer omdat de getoonde waren niet als ondermaats worden gepresenteerd en de setting niet wordt gevormd door een stedelijke markt), maar de tekst en het beeld lijken wel bepaalde verwante gedachten tot uitdrukking te brengen; bovendien verwijzen zowel het schilderij als de tekst naar de vastenavondviering.

De uitwerking van dit thema werd mogelijk mede geïnspireerd, zoals Sullivan opmerkte, door een passage uit Juvenalis’ elfde satire, waarin deze de spot drijft met extravagante vreetzakken, die op te grote voet leven en zelfs buitensporige uitgaven blijven doen, wanneer schuldeisers hen bij de vleesmarkt staan op te wachten en hun huis dreigt in te storten, waardoor het licht door de gaten schijnt.²²¹ Dit zou een verklaring kunnen vormen voor de aanwezigheid van de gaten in de wand van het gebouw op de voorgrond van Aertsens schilderij en het bord met de aankondiging dat het erf te koop staat, terwijl het gezelschap desondanks excessieve uitgaven doet, zoals gevisualiseerd door het motief van het geslachte rund. Deze duiding verklaart wellicht ook waarom de jongeman bij de put zijn kruik vult met water: de alcoholische drank is op of moet worden aangelengd met water.²²²

Naar aanleiding van het voorgaande kunnen wij vaststellen dat aan de *Vleeskraam* van Aertsens weliswaar een krachtige moraal ten grondslag ligt, en dat de voorstelling deze moraal ook uitdraagt, maar dat de manier waarop deze wordt gepresenteerd als buitengewoon geestig en vermakelijk moet zijn ervaren. Aertsens moet met de *Vleeskraam* diepe indruk hebben gemaakt op het publiek doordat hij vele vertrouwde motieven, ontleend aan zeer uiteenlopende beeld- en teksttradities, op een verrassend innovatieve wijze presenteert. De hernieuwde belangstelling voor de antieke traditie, en in het bijzonder de Romeinse komedie en satire, waarin de keukenhumor een belangrijke rol speelde, zal Aertsens vernieuwende thematiek zeker hebben gelegitimeerd. Maar de voornaamste traditie waar Aertsens gebruik van maakte is de ‘populaire’ (feest)cultuur. Deze beide tradities zijn hier, evenals

bijvoorbeeld in het werk van Rabelais, nauw met elkaar verweven. Wat vooral indruk moet hebben gemaakt, is dat Aertsen een beeldformule had gevonden waarmee hij de beschouwer een actieve rol kon laten innemen door middel van listig bedrog en kluchtige leugens.

2. *Christus in het huis van Martha en Maria bij Aertsen en Beuckelaer*

Pieter Aertsen

In 1552 paste Aertsen opnieuw de compositieformule toe, die hij het voorgaande jaar bij zijn *Vleeskraam* had gebruikt. Zijn *Stillevan met Christus in het huis van Martha en Maria* in Wenen (afb. 30)²²³ staat aan het begin van een lange reeks uitbeeldingen van dit onderwerp, dat sindsdien geregeld als begeleidende scène in keukenstukken werd voorgesteld. Deze populariteit van het thema is opmerkelijk, omdat Christus' bezoek aan Martha en Maria vóór het midden van de zestiende eeuw in de Nederlandse beeldende kunst betrekkelijk zeldzaam is.²²⁴

De blikvanger op het schilderij in Wenen is een enorm stuk rauw vlees - waarschijnlijk afkomstig van een schaap -, dat op vrijwel ware grootte wordt gepresenteerd en daardoor een groot deel van de voorstelling in beslag neemt. Als op zichzelf staand motief is dit vlees verbluffend "realistisch" en schijnbaar tastbaar weergegeven; het naar ons toe gekantelde vlees neemt echter een vreemde positie in, bovenin het schilderij, waar het lijkt te zweven en nergens duidelijk op rust. Voorts wordt ons oog aangetrokken door de uitnodigend openstaande brandkast met verzegelde documenten en kostbare bekens en een grote stokbeurs die over de openstaande deur hangt. Deze zaken, die zeer nabij het beeldvlak lijken te zijn geplaatst en in *close-up* worden getoond, verwijzen direct naar de *avaritia* (de hebzucht)²²⁵ en brengen de beschouwer in verleiding om toe te tasten. Via de opgerichte stok van de beurs wordt ons oog achtereenvolgens geleid langs de bloemenvaas en het servies op de kast en terug naar het vlees, om via de neergaande lijnen van de tuit van een drinkkan en schuin geplaatste broodjes uit te komen bij een schaal met boter waarin een anjer steekt. Het leidt geen twijfel dat het vlees²²⁶, de boter²²⁷ met de anjer²²⁸, de wijnkan en de broodjes in deze combinatie verwijzen naar de lichamelijke begeerten en de aardse verlokkingen verbeelden.

Op de tegelvloer links van de schaal met boter leest men de inscriptie 'Luc. 10', die verwijst naar het evangelie van Lucas (10:38-42), waar het bezoek van Christus aan Martha en Maria wordt verhaald: 'Terwijl zij op reis waren, kwam Hij in een zeker dorp. En een vrouw, Martha geheten, ontving Hem in haar huis. En deze had een zuster, genaamd Maria, die, aan de voeten des Heren gezeten, naar zijn woord luisterde. Martha echter werd in beslag

genomen door het vele bedienen. En zij ging bij Hem staan en zeide: Here, trekt Gij het U niet aan, dat mijn zuster mij alleen laat dienen? Zeg haar dan, dat zij mij komt helpen. Maar de Here antwoordde en zeide tot haar: Martha, Martha, gij maakt u bezorgd en druk over vele dingen, maar weinige zijn nodig of slechts één; want Maria heeft het goede deel uitgekozen, dat van haar niet zal worden weggenomen.’

Dit verhaal wordt links in de achtergrond verbeeld: Christus houdt één hand op het hoofd van Maria Magdalena, die naast hem op de grond zit te bidden. Met de andere hand maakt Christus een vermanend gebaar naar Martha die naderbij is gekomen om Maria bij haar huiselijke taken te betrekken. Op de monumentale schouw waartegen deze gebeurtenis zich afspeelt, valt in sierlijke letters de *pointe* te lezen: ‘Maria heeft wtuercoren dat beste deel’.

Het schilderij in Wenen, dat, voorzover bekend, Aertsens vroegste verbeelding van het onderwerp is, wijkt volkomen af van eerdere voorstellingen van het thema. Behalve dat het bijbelse onderwerp nu slechts als een nevenscène wordt getoond, treffen we op de profane voorgrond zaken aan die in traditionele uitbeeldingen van het onderwerp niet voorkomen.

In voorstellingen met dit thema uit de late middeleeuwen worden een kookruimte en kookactiviteiten meestal summier aangeduid in een nevenscène, zoals in het schilderij van Cornelis Engebrechtsz uit ongeveer 1515 in het Rijksmuseum²²⁹; enkele uitzonderlijke voorbeelden uit het begin van de zestiende eeuw, die hieronder zullen worden behandeld, zijn echter al verrijkt met genre- en stillevendetails. Het door Aertsen geïntroduceerde compositieschema, waarbij de verhoudingen tussen hoofd- en bijzaken worden omgedraaid, markeert duidelijk een keerpunt in de beeldtraditie: verheven bijbelse onderwerpen, die voorheen grootschalig op de voorgrond werden getoond, nemen nu een bescheiden plaats in op de achtergrond, terwijl verhoudingsgewijs onbeduidende profane elementen een vooraanstaande plaats op de voorgrond krijgen. Deze bijzondere tweeledige beeldstructuur heeft vele kunsthistorici beziggehouden en geleid tot zeer uiteenlopende interpretaties.

Emmens’ moraal-theologische interpretatie van keukenstukken, waarbij hij de verhouding tussen de voor- en de achtergrond uitlegt als een scherpe tegenstelling tussen aardse zaken en geestelijke waarden, werd over het algemeen met instemming ontvangen. Hij verklaarde de aanwezigheid van Christus in het huis van Martha en Maria in dit beeldtype vanuit de traditionele duiding van het verhaal waarbij Martha wordt gezien als vertegenwoordigster van het actieve leven en Maria staat voor het contemplatieve bestaan. De keukenstukken maken volgens hem op een moraliserende wijze de superioriteit aanschouwelijk van het *vita contemplativa*.²³⁰ Verschillende auteurs sloten zich bij Emmens’ zienswijze aan en legden andere accenten.²³¹ Zo nam Buijs de opvatting van een antithetische structuur over, maar legde hij

nog sterker de nadruk op de moraliserende functie. Volgens Buijs wijken de uitbeeldingen van het thema in de kring van Aertsen en Beuckelaer sterk af van de ‘kerkelijke leer van de verschillende levensvormen, waarin sprake is van mogelijkheden die ieder op zich van waarde zijn en elkaar geenszins behoeven uit te sluiten’.²³² Buijs meent dat in keukentaferelen daarentegen de deugdzaamheid van Maria tegenover de ondeugdzaamheid van Martha wordt gesteld. Martha zou daarbij volgens Buijs in een uiterst negatief licht worden geplaatst doordat zij in verband wordt gebracht met het domein van de keuken, die als een immoreel oord wordt getypeerd.

Zoals hieronder zal blijken, kan de inhoudelijke en de formele structuur van de themagroep echter niet worden gereduceerd tot een antithese tussen de voor- en achtergrond, tussen *vita activa* en *vita contemplativa*, tussen aards en geestelijk of tussen deugdzaamheid en ondeugdzaamheid. Bovendien moeten we er rekening mee houden dat binnen de themagroep grote verschillen optreden en deze niet als een homogene groep benaderen. Zoals ook Craig benadrukte, gaat het bijbelse verhaal niet over de keuze tussen goed en kwaad, maar over de keuze tussen goed en beter. Christus vertelt Martha niet haar wereldse activiteiten op te geven, maar hij impliceert dat ze erin moet berusten deze zonder Maria uit te voeren.²³³

De kostbare objecten rechts op de voorgrond van het Weense schilderij behoren niet eenduidig tot het domein van Martha en moeten worden gezien als een toevoeging aan het verhaal: zij vormen een volstrekt nieuw element in de uitbeelding van het thema. Wat dit schilderij ook bijzonder maakt, is dat door de abrupte afsnijdingen bij de beeldranden en de weergave in *close-up* van de zaken op de voorgrond de suggestie wordt gewekt dat wij ons in de geschilderde ruimte bevinden, dat wij de brandkast zojuist zelf hebben geopend en op dit moment bezig zijn deze leeg te halen, waarbij we de stokbeurs voor het gemak even op het deurtje laten balanceren. Wij worden zodoende in de rol van het keukenpersoneel geplaatst, dat misbruik maakt van Martha’s tijdelijke afwezigheid om haar te beroven. Een ondersteuning voor deze interpretatie levert het gegeven dat Aertsen, zoals we zullen zien, het keukenpersoneel in twee andere uitbeeldingen van het thema laat stelen. Bovendien is dit van Aertsen het enige bekende schilderij met dit bijbelse thema, waarbij op de voorgrond geen figuren voorkomen: het ligt daarom voor de hand dat Aertsen de beschouwer in die rol plaatst.

Een krachtig argument tegen het interpretatiemodel van Emmens is dat in keukenstukken met dit thema, maar ook in keukenstukken met de Maaltijd te Emmaüs of de Emmaüsgangers (waarover later meer), de etenswaren en keukenparafernalia op de voorgrond verwijzen naar

de maaltijd die voor Christus wordt bereid, maar tegelijk óók deel uitmaken van het visuele feestmaal dat voor ons is bestemd. Deze hoogst ambigue lading van de voorgrond geldt ook voor Aertsens schilderij in Wenen: de voorgrond toont de keukentafel, waar Martha zojuist bezig was de maaltijd voor Christus klaar te maken (en die zij nu tijdelijk heeft verlaten), maar tegelijk is het een andere ruimte, die van onze wereld lijkt deel uit te maken. De aardse zaken, die we hier aantreffen, zoals de stokbeurs en de kluis met kostbaarheden, moeten worden gezien als een verwijzing naar de rijkdommen, die men in het ongunstigste geval in het *vita activa* najaagt.²³⁴ Deze ambiguïteit geldt vermoedelijk ook voor het vlees, de boter met de anjer, de wijnkan en de broodjes. Deze motieven verwijzen, zoals aangeduid, zondermeer naar de lichamelijke begeerten, maar tegelijk refereert Aertsens, door deze attributen pal naast het tafereel met Christus te plaatsen, aan het offerlam, de eucharistie en de incarnatie van Christus.²³⁵

Onze blik blijft niet gefixeerd op één gedeelte van het schilderij, maar wordt in verleiding gebracht om de voorstelling van links naar rechts en omgekeerd af te tasten: het ene moment wordt onze aandacht opgeëist door het rauwe "realisme" van de aardse zaken, het andere moment worden onze ogen aangetrokken door de helverlichte achtergrond.²³⁶ De beschouwer wordt door deze presentatiewijze uitgenodigd te contempleren over de spanning tussen aardse zaken en geestelijke waarden. Zoals Craig argumenteerde, komt de moraal bij dit beeldtype naar voren doordat een vergelijking wordt gemaakt tussen het voedsel voor het lichaam op de voorgrond, en het geestelijke voedsel, dat het bijbelse verhaal in de achtergrond visualiseert (het woord Gods). 'The pictures are, in effect, 'painted metaphors', in which the eye must function in the same pattern as the mind. Just as the eye is invited to look beyond the front plane to a second level of images, the mind is invited to think beyond food and drink to a second level of meaning. The composition itself is a model for the thought process that the viewer must bring to the painting.'²³⁷ Ik sluit mij bij deze zienswijze aan, maar ben van mening dat dit interpretatiemodel ten onrechte een moraliserende functie toekent aan dit beeldtype: Craig vergelijkt het schilderij zelfs met 'a sermon as was ever delivered by priest from pulpit'²³⁸ Dat juist de inventiviteit en vakkundigheid waarmee de schilder de beschouwer het kijk- en denkproces laat ondergaan óók genot en vermaak verschaft en dat hij deze op een geestige manier bij de voorstelling betreft, werd tot op heden buiten beschouwing gelaten.

Het komische gehalte van de voorstelling wordt nog eens versterkt door de aanwezigheid van de sleutel in het slot; Aertsens gebruikt het motief hier als een metafoor voor

de liefdesdaad: met deze obscene betekenis komen we het motief ondermeer tegen in de bundel *Veelderhande geneuchlijcke dichten, tafelspelen ende refereynen*. Daarin is sprake van een ‘Langhen Waghen’ volgeladen met ‘Maechdekens daer sloot in is ghevallen’ (waarschijnlijk te vertalen als: ‘met een sleutel in hun slot’). Onder deze dames van lichte zeden bevinden zich ook ‘Verleserssen die geerne spelen en kookken’ en ‘Alle die Maerten d[i]e vuyl pottagie kookken’.²³⁹ De obscene betekenis van het motief komt ook voor bij Bredero: ‘Hoort gy wel, stekelbaersjes, pisreutjes, die garen zijt, daer ’t warm en wieck is [...], gy meucht wel ien woortje in ’t sot spreken, Maer men mach gheen vremde sleutel in een anders slot steken’.²⁴⁰ Deze associatie verklaart ook de aanwezigheid van een grote sleutel in het centrum van de prent naar Brueghel met de *Luxuria*, waar deze wordt meegetorst door een stoet wellustelingen.²⁴¹ Met deze voorbeelden heb ik geenszins willen aantonen dat sleutels in een slot altijd met het liefdesspel werden geassocieerd, maar een dergelijke betekenis is in dit geval aannemelijk door de specifieke combinatie van motieven: de grote stokbeurs die op het deurtje van de kast balanceert en sterk lijkt op een scrotum met een penis in erecte toestand²⁴², evenals de homp vlees en de boter met de anjer, die naar de vleselijke begeerten verwijzen.

Ook het gegeven dat Aertsen zijn merkteken, een wolfram geplaatst op een illusionistisch geschilderd zegel, juist op deze brandkast heeft aangebracht, moet worden beschouwd als een ironische knipoog van de kunstenaar: hij suggereert daarmee dat de inhoud van de brandkast, waarvan het zegel kort tevoren moet zijn verbroken, zijn eigen bezittingen bevat. Hij laat daarmee zien dat ook hij dergelijke aardse zaken begeert en hij speelt op een ambigue wijze met de gedachte dat zijn schilderij, op zichzelf waarschijnlijk een kostbaar object dat de maker ervan veel geld zal hebben opgebracht, tot diezelfde materialistische wereld behoort, die uiteindelijk slechts een illusie is.²⁴³

Aertsens tweede uitbeelding van het thema, het *Keukenstuk met Christus in het huis van Martha en Maria* in Rotterdam uit 1553 (afb. 31)²⁴⁴, laat een volkomen andere uitwerking zien dan het schilderij in Wenen. Dit keer toont Aertsen het onderwerp in een heldere, symmetrisch geordende compositie met een monumentale schaal en een groot aantal figuren.

Ook deze voorstelling kan niet worden gereduceerd tot een scherpe tegenstelling tussen de voor- en de achtergrond. Dit blijkt alleen al uit de prominente aanwezigheid, links op de voorgrond, van een vaas met witte lelies waarvan de symboliek zondermeer verwijst naar de maagdelijkheid van Maria, de moeder van Jezus, die hier - anders dan bij het Weense stuk - met Jezus' entourage centraal in de achtergrond is weergegeven.²⁴⁵ Hoewel de aanwezigheid van de maagd Maria in het bijbelverhaal niet wordt vermeld, ging men er in de

middeleeuwen van uit dat zij Jezus vergezelde tijdens zijn bezoek aan het huis van Martha en Maria.²⁴⁶ In eerdere uitbeeldingen van het thema, zoals het hierboven genoemde schilderij van Engebrechtsz, wordt de maagd Maria, net als op Aertsens voorstelling, zittend naast Christus getoond.

De bijbelse scène in de achtergrond wordt omlijst door de streng-symmetrische architectuur van een klassieke loggia, die twee metopen bevat met *bas*-reliëfs. Het reliëf aan de rechterzijde, dat zich boven Martha bevindt, verbeeldt Aäron die het miraculeuze manna uit de hemel verzamelt; het reliëf aan de linkerzijde, boven Maria Magdalena, stelt Mozes - Aärons broer - voor met de tafelen der wet. Tussen de twee paren wordt een typologisch verband gelegd: net als Maria Magdalena en Martha representeren Mozes en Aäron het contemplatieve en het actieve leven.²⁴⁷ Bovendien wordt benadrukt dat Mozes en Aäron prefiguraties van Christus zelf vormen: net als Christus zijn Mozes en Aäron vertegenwoordigers van de goddelijke wet, en terwijl Aäron de eerste hogepriester was van de Hebreeuwse kerk, is Christus de eerste priester van de nieuwe kerk. Zoals Christus een synthese belichaamt van Mozes en Aäron, vertegenwoordigt Maria, de moeder, de bruid en de voedster van Jezus, een ideale synthese van Martha en Maria Magdalena en van de lichamelijke en spirituele levenshoudingen die zij representeren.²⁴⁸ Dit wordt visueel ondersteund door de centrale positie die Maria inneemt. Zoals ook Meadow uit het voorgaande afleidde, wordt ook de beschouwer geacht in het dagelijkse leven een balans te vinden tussen het *vita activa* en het *vita contemplativa*, waarbij altijd in gedachte moet worden gehouden dat dat laatste deel het beste is. In plaats van een antithese tussen de voor- en de achtergrond biedt de voorstelling ‘parallel versions of the dialectic embodied in the story of Martha and Mary’.²⁴⁹

De voorgrond wordt grotendeels gevuld door een rijk en gevarieerd stilleven dat is verspreid over tafels en schalen. Dit stilleven toont de ingrediënten en het serviesgoed waarmee het maal voor Christus wordt voorbereid, maar dat tegelijk voor ons lijkt te zijn bestemd, doordat deze zaken bijna voor het grijpen schijnen te liggen. Behalve schone witte servetten, wijnglazen en borden zien we hier een combinatie van luxueuzere spijzen, zoals druiven, appels, witte broodjes, een grote geplukte vogel (een gans of een kalkoen?), kazen en veel eenvoudiger voedsel, zoals de pastinaken en de wortelen, die kennelijk zijn bestemd voor de stoofpot rechts op de voorgrond. Dat dit stilleven een gewijd karakter heeft, wordt niet alleen benadrukt door de prominente aanwezigheid van de majolicavaas met witte lelies, maar ook door het gegeven dat zowel op de tafel links op de voorgrond als op de vloer in de achtergrond rondom het bijbelse gezelschap bloemen (ondermeer rozen en madeliefjes)

verspreid voorkomen, waardoor een visueel verband wordt gelegd tussen het stilleven en de achtergrond. Craig opperde dat deze bloemen, en in het bijzonder de anjers, die eveneens in de vaas met de lelies voorkomen, ondermeer verwijzen naar, wat hij beschrijft als een ‘soort’ mystiek huwelijk van de maagd Maria en Christus, dat in de achtergrond wordt getoond.²⁵⁰ De druiven en de broodjes, die op de voorgrond direct onder de gedaante van Christus zijn geplaatst, verwijzen in deze samenhang waarschijnlijk ook naar het lichaam en het bloed van Christus.²⁵¹ Het gaat hierbij echter niet om een gefixeerde betekenis, omdat deze motieven, zoals nog zal blijken, in talloze bijbelse keukenstukken terugkeren en daar bewust op een hoogst ambigue wijze lijken te worden gebruikt: deze zaken worden enerzijds gepresenteerd als onderdeel van de aardse verleiding, maar anderzijds refereren deze motieven aan het lichaam en het bloed van Christus.

Aertsen voegde ook hier komische elementen toe, zoals het keukenpersoneel links op de voorgrond, dat misbruik maakt van Martha's afwezigheid en de drankvoorraad plundert²⁵², en de scène rechts bij de haard, waar Petrus - herkenbaar aan zijn gele gewaad, kalende hoofd en witte baard - beneveld door de drank, vrijpostig een keukenmeid betast, die zich over haar ketel buigt en kan worden geïdentificeerd met Marcella, de dienstster van Martha. Zij bevinden zich temidden van enkele andere apostelen, waarvan er één, de naast Petrus en Marcella zittende jongeman met lang haar en een kom in de handen, zondermeer kan worden herkend als Johannes de Evangelist.²⁵³ Het motief van de zich misdragende apostelen vormt een terugkerend element in de schilderijen van Aertsen en Beuckelaer. Op het stilleven in Wenen lijken apostelen zich al over te geven aan de behaaglijke warmte van het vuur. Behalve in het keukenstuk van Aertsen in Rotterdam uit 1553 komt het motief van de dronken Petrus voor op zijn *Christus in het huis van Martha en Maria* uit 1559 in Brussel, waar hij terugrijpt op de tradionele uitbeeldingswijze van het thema en de keukenscène in de achtergrond heeft geplaatst (afb. 32).²⁵⁴ In het keukenstuk met hetzelfde onderwerp in Gent van omstreeks 1570 combineert Aertsen het motief van het stelende keukenpersoneel met dat van de zich misdragende apostelen: zwaaiend met een braadspit, drinkkannen en een schuimspaan storten de apostelen mét de keukenmeiden en een kind zich als hongerige wilden op een juist gereed gekomen schaal met voedsel (afb. 33).²⁵⁵ Ook Joachim Beuckelaers *Keukenstuk met Christus in het huis van Martha en Maria* uit 1565 in Stockholm (afb. 34)²⁵⁶ verbeeldt een dronken Petrus, terwijl in zijn keukentafereel met hetzelfde onderwerp uit 1566 in het Rijksmuseum een andere apostel met een drinkkan wordt getoond (afb. 35)²⁵⁷; in deze laatste twee schilderijen slaapt Johannes in de schoot van Petrus en bevinden de apostelen zich in de directe nabijheid van een keukenmeid met een braadspit. Hoewel de apostelen behoren tot de

kring van Jezus, hebben zij geen aandacht voor zijn lering en geven zij zich in plaats daarvan over aan de behaaglijke warmte van het vuur, hun luiheid en zelfs aan zinnelijk genot.

Volgens Buijs worden Martha en haar keuken door de aanwezigheid van deze scènes in een bedenkelijk daglicht geplaatst en dit vormt een belangrijk argument voor zijn interpretatie dat keukenstukken met Christus in het huis van Martha en Maria een contrast verbeelden tussen deugden en ondeugden, waarbij Martha, als vertegenwoordigster van de ondeugdzaamheid, onderhevig zou zijn aan een krachtige kritiek.²⁵⁸ Mijns inziens wordt door de aanwezigheid van de apostelen de tegenstelling tussen aardse zaken en geestelijke waarden juist niet aangescherpt, maar afgezwakt (of: gedeeltelijk opgeheven): als zelfs heiligen zich zo menselijk gedragen, lijkt het wel mee te vallen met de sterke afkeuring van de profane voorgrond, die in het interpretatiemodel van Emmens en Buijs aan de orde is. Met de weergave van de zich misdragende apostelen worden deze bijbelse figuren als het ware in de "eigen" tijd en leefwereld geplaatst en wordt benadrukt dat zelfs het vlees van de apostelen zwak is.

Dat velen de verbeelding van het liederlijke gedrag van de apostelen bovendien buitengewoon geestig vonden, blijkt uit een passage in Erasmus' *Christiani matrimonii institutio* uit 1526. Daarin drukt Erasmus zijn ergenis uit over kunstenaars uit zijn tijd die onderwerpen uit het evangelie weergeven met allerlei profanerende onzinnigheden. Als voorbeeld noemt Erasmus het thema van Christus in het huis van Martha en Maria, waar 'een jonge Johannes [voorkomt] die stiekem in een hoekje met Martha staat te fluisteren en een Petrus die de drinkkan leegt; de scène van de maaltijd zelf met een Martha die Johannes van achteren bij de schouder pakt om hem spottend op Christus te wijzen - die niets van dat alles merkt - en met een Petrus die, roodaangelopen van de wijn, de kan nog eens aan zijn lippen zet. En hoe blasfemisch en profanerend dat alles ook is, velen vinden het buitengewoon geestig. Bij de heilige zaken geldt: zoals men erover dient te spreken, zo dient men ze ook weer te geven.'²⁵⁹

Erasmus deed zijn uitlatingen in een tijd, waarin de keukenstukken van Aertsen en Beuckelaer uiteraard nog niet bestonden, maar zijn kritiek zou geheel van toepassing zijn op hun werken. Erasmus moet gedacht hebben aan een voorstelling, zoals die van een onbekende Zuid-Nederlandse kunstenaar uit ongeveer 1525 (afb. 36).²⁶⁰ Deze toont links in de achtergrond een keukenvertrek, waarin het motief van de zich misdragende apostelen al is uitgebeeld. De keukenactiviteiten, stilleven- en genredetails dragen bij aan een licht humoristische toon van de voorstelling en, zoals Buijs terecht opmerkte, mist deze eigenlijk alleen nog het voor het keukenstuk kenmerkende compositieschema. Zoals Moxey

signaleerde, komen komische scènes, waarin vooral Petrus als een drinkebroer wordt gekarakteriseerd, eerder ondermeer voor in het Duitse religieuze toneel uit de 15de eeuw en in andere bijbelse voorstellingen uit de 15de en de 16de eeuw.²⁶¹ In 17de-eeuwse, Noord- en Zuid-Nederlandse keukenstukken met Christus' bezoek aan Martha en Maria komen we het motief van de zich misdragende apostelen nauwelijks meer tegen.²⁶²

Zoals Meadow observeerde, vertoont Aertsens keukenstuk uit 1553 in Rotterdam wat betreft de ruimtelijke structuur en het gebruik van door Sebastiano Serlio geïnspireerde Vitruviaanse architectuurelementen sterke overeenkomsten met het Antwerpse rederijkerstoneel.²⁶³ Beide media tonen een indeling van de ruimte waarbij een architectonisch afgebakende ruimte op de achtergrond wordt verbonden met een toegankelijker voorgrond, terwijl op elk niveau verschillende wijzen van argumentatie (of: stijlregisters) worden toegepast. Meadows interpretatie komt erop neer dat de profane voorgrond van het keukenstuk vergelijkbaar is met de open toneelruimte (*platea*) bij de moraliteiten of zinnespelen, waarin onderwerpen ontleend aan het dagelijkse leven worden opgevoerd en eigentijdse sociale *stock-characters* figureren, terwijl de geschilderde bijbelse scène op een soortgelijke wijze fungeert als de statische *toog* of het *tableau vivant* in dit rederijkerstoneel, namelijk als afgebakende, symbolische of allegorische ruimte (*locus*). De voorgrond zou, net als in het toneel, de beschouwer bij de voorstelling betrekken en een probleem formuleren, waarvoor de achtergrond (die in de loop van het stuk wordt onthuld doordat de gordijnen voor de centrale ruimte worden weggetrokken) de oplossing zou bieden in de vorm van een bijbels of mythologisch *exemplum* (dat typologisch verbonden is met de voorgrond). De handeling en discussie op de voorgrond van het toneelspel dient om de beschouwer voor te bereiden op, en ontvankelijk te maken voor de morele boodschap die in het *tableau* is vervat.

De voornaamste bezwaren tegen deze benadering zijn dat het onduidelijk blijft hoe op de voorgrond van het keukenstuk in Rotterdam precies een probleem wordt geformuleerd²⁶⁴ en het buiten beschouwing wordt gelaten of dat ook in andere keukenstukken gebeurt (de voorgrondfiguren zijn daarin nooit verwickeld in een discussie over een probleem en de handelingen op de voorgrond blijven meestal beperkt tot een minimum); ook worden geen directe, concrete verbanden gelegd met bestaande toneelstukken. Desondanks demonstreert Meadow overtuigend dat op een algemeen niveau parallellen bestaan tussen de beide media. Vooral waardevol is zijn observatie dat aan de bijzondere compositieformule van Aertsens keukenstukken, op een vergelijkbare wijze als in het rederijkerstoneel, een structuur ten grondslag ligt met een sterk retorische aard. De profane voorgrond staat daarbij nadrukkelijk

in dienst van een picturale verleidingsstrategie. We zullen zien dat Joachim Beuckelaer door de inzet van nieuwe picturale retorische middelen en een verbeterde presentatiewijze er in slaagt zijn leermeester daarin te overtreffen.

Joachim Beuckelaer

Uit het voorgaande bleek dat Aertsens uitwerkingen van het onderwerp onderling zeer sterk verschillen en dat hij steeds weer met nieuwe compositieschema's experimenteerde. De vele schilderijen die Joachim Beuckelaer met dit thema uitbeelde, laten een consistentere benadering zien: zodra hij een geschikte beeldvorm heeft gevonden, blijkt hij hier in de meeste gevallen op voort te borduren en deze te variëren.²⁶⁵ De ons bekende schilderijen van Joachim Beuckelaer moeten zijn ontstaan in een vrij korte periode: tussen 1561, vlak nadat hij als meester in het Antwerpse St. Lucas-gilde werd ingeschreven (november 1560), en ongeveer 1574, wanneer hij vermoedelijk is overleden.²⁶⁶

Beuckelaer brengt in het genre een wezenlijke vernieuwing teweeg doordat hij op de meeste van zijn schilderijen een veel grotere variatie en overdaad aan voedsel toont dan Aertsens, die slechts in zijn *Vleeskraam* een vergelijkbare overstelpende rijkdom verbeeldt. Met uitzondering van de scène met de *Vlucht naar Egypte* in zijn *Vleeskraam* heeft Aertsens de bijbelse taferelen in zijn schilderijen bepaald niet verborgen weergegeven, zodat deze onmogelijk aan de aandacht kunnen ontsnappen. In de meeste keukenstukken van Beuckelaer daarentegen neemt de scène van Christus in het huis van Martha en Maria een veel bescheidener plaats in ten opzichte van het voedsel en de keukenmeiden.²⁶⁷ Mede daardoor krijgt men bij Beuckelaers composities sterker de indruk dat de voorgrond in dienst staat van een visuele verleidingsstrategie en dat men moeite moet doen het bijbelse tafereel te herkennen.

Dit laat zich goed illustreren aan de hand van het *Keukenstuk met Christus in het huis van Martha en Maria* uit 1566 in het Rijksmuseum (afb. 35), dat met afmetingen van 171 bij 250 centimeter tot Beuckelaers meest ambitieuze composities behoort. De rechterhelft van het beeldvlak is vrijwel volledig, van onder tot boven, gevuld met drank en etenswaren, die klaar liggen om te worden bereid. Een nieuw element - en dit geldt voor veel van Beuckelaers keukenstukken in het algemeen - is dat een groot deel van dit keukeninterieur nadrukkelijker wordt getypeerd als een ruimte voor tijdelijke opslag, doordat het voedsel en de keukengereedschappen nu ook op een schap zijn uitgestald en ongeplukte vogels in een rij aan een balk hangen.

Veel van de hier getoonde stillevensmotieven werden eerder door Aertsen verbeeld, zoals de bloemkool, pastinaken, komkommers, druiven, meloenen, verschillende soorten appels, citroenen, bramen (of moerbeien), een stuk vlees, een haas en een konijn; de meeste van de groenten en vruchten presenteerde Aertsen al op zijn marktstukken.²⁶⁸ Beuckelaer breidt het repertoire echter aanzienlijk verder uit: behalve artisjokken en hazel- en walnoten schildert hij nu ook vele vogelsoorten, die, net als de haas en het konijn, tijdens de jacht moeten zijn buit gemaakt: een tros mezen en vinkjes, een smient, patrijzen, een fazant, snippen en twee andere steltlopers. We weten niet wie de opdrachtgever was van dit ongetwijfeld buitengewoon arbeidsintensieve en kostbare schilderij. Waarschijnlijk wilde de oorspronkelijke eigenaar de indruk wekken dat hij vrij eenvoudig kon beschikken over de echte producten, dat hij het voorrecht had om zelf te jagen - een bezigheid die was voorbehouden aan de adel en bepaalde groepen uit het patriciaat²⁶⁹ - en dat hij in het bezit was van een groot landgoed, waar deze groenten en vruchten werden verbouwd.

Tegelijk werden deze eetwaren ongetwijfeld geschilderd als verwijzing naar de zinnelijke liefde. Dat artisjokken en walnoten bekend stonden om hun libido stimulerende eigenschap beschreef Dodoens in zijn *Cruijdeboeck* uit 1554, terwijl hazelnoten en noten in het algemeen golden als echte lustopwekkers.²⁷⁰ Ook het gevogelte gaat met erotische connotaties gepaard.²⁷¹ In zijn lemma over de *Lussuria-Geylhey*t schrijft Cesare Ripa: ‘daer is geen dingh bequaemer noch dat meer past, om de ongemaetighde Wellust en ongetoomde Geylheyte te vertoonen, als de Patrijs’.²⁷² Dat deze symboliek ook in de 17de eeuw vanzelfsprekend was, blijkt uit een brief uit november 1635 van Barlaeus, gericht tot Hooft. Deze had hem patrijzen gestuurd, waarvoor hij speels bedankt (vertaald uit het Latijn): ‘Maar mij, weduwnaar geworden, thans patrijzen te sturen, is onverenigbaar met alle redelijk overleg. Uiterst ‘springlustig’ is de vogelsoort, die ge mij stuurt; een die bij gemis van het wijfje met andere copuleert, met kiekens zelfs, en bij wie de testikels tijdens de vereniging aanwassen tot opmerkelijke grootte.’²⁷³ Dezelfde eigenschap werd toegeschreven aan de snip, waarnaar ook de Latijnse naam van de vogel, *ficedula* (vijgenpikker) verwijst; de vijg was een bekende metafoor van het vrouwelijke schaamdeel. In Stephen Gossons *The School of Abuse* van 1579 wordt een vergelijking gemaakt tussen de snip en een dol verliefde minnaar, die ‘achteloos als een houtnip in de strikken trapt die Cupido voor hem heeft uitgezet en die gevangen wordt vooraleer hij beseft wat er gaande is’.²⁷⁴ In meerdere keukenstukken uit het begin van de 17de eeuw geven jagers of poeliers uitdrukking aan hun amoureuze intenties door patrijzen of snippen te overhandigen aan een jonge keukenmeid, zoals het *Keukenstuk met Christus bij Martha en Maria* van Cornelis Engelsz. in Uppark, Sussex, dat uit ongeveer 1612 dateert (afb. 37).²⁷⁵ In talloze markt- en keukenstukken

wordt dezelfde handeling uitgevoerd met een eend, meestal een woerd, die vaak als toespeling op de fallus wordt getoond.²⁷⁶ ‘Vinken’ komen we tegen in de betekenis van ‘vogelen’ (de liefde bedrijven) in Jan Jansz. Starters voor amoureuzen gemaakte *Steek-boecxken* uit 1624²⁷⁷, en in een kluchtig refrein in het populaire boekje *Nova Poemata* van 1624 komt een vermakelijke, pikante beschrijving voor van een vrijpartij, waaraan niet toevallig het eten van ‘een lekker vinneken’ vooraf gaat.²⁷⁸ De prominente aanwezigheid op Beuckelaers keukenstuk van deze vogelsoorten, de haas en het konijn - dieren die tijdens de jacht werden buit gemaakt -, houdt ook verband met het gegeven dat de jacht in teksten en beelden een gangbare metafoor was van het liefdesspel en de jager werd vergeleken met de minnaar.²⁷⁹ Het ‘haasken jagen’, een bekende beeldspraak voor het minnespel, werd gebruikt in een gedicht van Roemer Visscher, waar op een ‘Haesin’ wordt gejaagd ‘In Kamers, in Kussens, met kittelent krollen’.²⁸⁰

Naar aanleiding van het voorgaande kan men zich afvragen of er eigenlijk ook nog wel etenswaren op keukenstukken en markttaferelen voorkomen, waaraan geen lustopwekkende eigenschappen werden toegedicht. Als ze al voorkomen, zullen dat er bijzonder weinig zijn (de citroen, wellicht). Het zou dan ook niet juist zijn aan te nemen, zoals ondermeer Wuyts deed, dat Aertsen en Beuckelaer dergelijke erotische betekenissen verborgen hebben weergegeven en dat het toenmalige publiek werd geacht de ‘zorgvuldig vermomde bedoeling van de kunstenaar te ontcijferen’.²⁸¹ De samenhang tussen deze etenswaren en erotica was zo vanzelfsprekend, dat de toenmalige beschouwer de seksuele allusies in één oogopslag zal hebben herkend en daar niettemin veel plezier aan moet hebben beleefd.

De symbolische lading van het stilleven op dit keukentafereel moet daarmee als zeer ambigue worden beschouwd: enerzijds wordt de materiële weelde in dit geval op een welgemeende wijze verheerlijkt en op een vermakelijke manier gepresenteerd en anderzijds is sprake van een relativering van de materialistische overdaad doordat deze in de context van de bijbelse achtergrondscène werd geplaatst. Deze wonderlijke mengeling van moraal en vermaak is een wezenlijk kenmerk van menig bijbels keukenstuk.

Beuckelaer overtreft Aertsen niet alleen in de waarneming en de stofuitdrukking van de afzonderlijke objecten en etenswaren, maar hij slaagt er ook veel beter in deze zaken te verenigen tot een samenhangend geheel. Terwijl de stillevens van Aertsen altijd een willekeurig samengeraapte ratjetoe vormen, waaraan enige cohesie ontbreekt, zijn Beuckelaers composities evenwichtiger en werkt hij de stillevens krachtiger uit. Hij bereikt ook een overtuigender illusionistisch effect door de weergave van een grote opgehangen

vogel - meestal een kalkoen - aan één zijde van de compositie waar deze als *repoussoir* dienst doet. Beuckelaer paste deze vernieuwende uitbeeldingswijze van het motief al in 1565 toe in zijn *Keukenstuk met Christus in het huis van Martha en Maria* in Stockholm, dat behoort tot zijn twee vroegst bekende keukentaferelen met dit bijbelse onderwerp (afb. 34). Daarnaast was Beuckelaer beter dan Aertsen in de uitbeelding van de figuren.²⁸²

Deze verbeteringen hangen ook nauw samen met Beuckelaers innovatieve kleurgebruik. Terwijl Aertsens palet wordt beheerst door gebroken kleuren, zoals een ‘vuil’ rood en een bruinig rood voor vleespartijen, en zijn verfbehandeling, zoals Sievers terecht opmerkte, soms een dof karakter heeft, is het kleurgebruik van Beuckelaer evenwichtiger en vloeien de tinten van afzonderlijke stillevenelementen harmonieuzer in elkaar over.²⁸³

Beuckelaer heeft daarmee een uitzonderlijk belangrijke bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van het stilleven. We zullen zien dat kunstenaars die het Bezoek van Christus aan Martha en Maria in de 17de eeuw uitbeeldden, maar vooral ook bij het schilderen van keukenstukken in het algemeen, eerder een voorbeeld namen aan de composities van Beuckelaer dan die van Aertsen.

Een ander verschil met de voorbeelden van Aertsen is dat men stillevenmotieven met een expliciet sacrale symboliek, zoals de vaas met witte lelies op het schilderij van Aertsen in Rotterdam, op de voorgrond van Beuckelaers keukens niet zal aantreffen, zodat hier geen nadruk wordt gelegd op het gewijde karakter van de maaltijd.

Het motief van de keukenmeid

Een tweede wezenlijke bijdrage van Beuckelaer aan keukenstukken met het bezoek van Christus aan Martha en Maria is dat hij - anders dan Aertsen - een bijzondere rol weglegt voor de keukenmeiden. Beuckelaer brengt deze vrouwen grootschalig in beeld en geeft hen een prominente plaats op de voorgrond van zijn composities, waardoor hij ze nadrukkelijk als aardse verleidsters laat optreden. Hij toont ze met een gevuld braadspit in de hand, tijdens het plukken van gevogelte of met een stuk vlees of vis in de hand. Soms kijken ze ons aan, maar vaker glijdt hun blik langs ons heen of gaan zij "geconcentreerd" op in hun werk. Een terugkerend gegeven - en deze observatie geldt in zijn algemeenheid voor de meeste keukenstukken met religieuze scènes - is dat het keukenpersoneel zich niet bewust lijkt te zijn van de sacrale gebeurtenis en de daarmee verbonden geestelijke waarden: de meiden zijn vaak met een verdwaasde of afwezige uitdrukking weergegeven en kijken een andere kant op. Door deze presentatiewijze wordt benadrukt, dat zij blind zijn voor datgene wat echt relevant is. Daarmee wordt de gedachte tot uitdrukking gebracht dat hun onwetendheid voortkomt uit een éenzijdige preoccupatie met aardse zaken en verband houdt met de notie dat de keuken een

oord is waarin de zinnen worden begoocheld en het beoordelingsvermogen wordt vertroebeld. Ook omdat de keukenmeiden in het vervolg de voornaamste protagonisten zullen vormen in keukenstukken gaan we nader in op hun herkomst en betekenis.

Beuckelaer moet in de uitbeelding van dit type keukenmeiden vooral zijn geïnspireerd door de buitengewoon innovatieve schilderijen waarop een enkele figuur van een keukenmeid is weergegeven, die Aertsen enige jaren eerder had geïntroduceerd. De twee vroegst bekende schilderijen met dit onderwerp dateren beide uit 1559: het ene voorbeeld bevindt zich in Brussel (afb. 38)²⁸⁴, en het andere exemplaar wordt in Genua bewaard (afb. 39).²⁸⁵ Een derde schilderij van dit type dateert uit 1569 en bevond zich in 2005 op de Parijse kunstmarkt (afb. 40).²⁸⁶ Het is mogelijk dat deze laatste voorstelling werd geschilderd door Pieter Pietersz.²⁸⁷

Het schilderij in Brussel toont een keukenmeid die voor ongeveer drie-kwart is weergegeven voor een stenen haard. De monumentale schouw is evenwijdig aan het beeldvlak geplaatst en wordt halverwege oversneden door de lijst. In één hand heeft zij een groot braadspit gevat waaraan gevogelte en een lamsbout zijn gestoken, in de andere houdt zij een schuimspaan vast. Vóór de vrouw staat op een driepikkeltje een mand met kolen, een kip en enkele pastinaken. Achter haar is een groen gordijn zichtbaar, met op een tafeltje een aarden kruik. Het compositie-schema wordt in grote lijnen herhaald op de twee overige schilderijen met dit onderwerp. Een belangrijk verschil met de *Keukenmeid* in Brussel is dat de keukenmeiden hier ten voeten uit worden getoond en dat zij op een groter formaat zijn geschilderd. Voorts is de schouw in de achtergrond van de beide schilderijen diagonaal in het beeldvlak geplaatst en zijn de vrouwen spiegelbeeldig ten opzichte van demeid op het schilderij in Brussel weergegeven.

Het is verbazingwekkend te constateren hoe men in de kunsthistorische literatuur over deze schilderijen heeft geschreven. Volgens Keith Moxey ‘The cooks are characterized as sober and industrious paragons of household virtue.’²⁸⁸ Ook andere auteurs benadrukten dat de keukenmeiden op een idealiserende manier zijn voorgesteld. Om met Reindert Falkenburg te citeren: ‘Van de *Keukenmeid* in Brussel [...] is gezegd dat Aertsen haar een ‘monumentale’ gestalte heeft gegeven, een ‘grote vorm’, dat zij een ‘volkse vrouw’ in ‘ideale gestalte’ is, een ‘heroïsche’, ‘aristocratische’ verschijning, met een ‘kalme waardigheid’, ja zelfs dat zij een ‘Roman deity’ is, ‘a goddess of abundance or domesticity.’²⁸⁹

Zoals ook Falkenburg opmerkte, houden dergelijke typeringen ongetwijfeld verband met het gegeven dat Aertsen deze triviale onderwerpen afbeeldde op het grote formaat, waarin voordien hoofdzakelijk verheven historische voorstellingen, devotiestukken en vorstelijke portretten werden uitgevoerd.²⁹⁰ Zodoende verleent Aertsen de keukenmeiden op zijn

schilderijen de monumentaliteit van vorstinnen of heiligen; deze chique monumentaliteit benadrukt hij nog eens door de keukenmeiden op zijn schilderijen in Brussel en Genua te plaatsen voor klassieke, rijk gedecoreerde schoorsteenmantels. Deze bewuste schending van de genreconventies moet een zeer schokkend en daarom komisch effect hebben gehad. Gezien het bovenstaande ben ik het - tot op zekere hoogte - eens met de zienswijze van Falkenburg die een parallel trekt tussen de markt- en keukenstukken van Pieter Aertsen en het literaire genre van het paradoxale *encomium*.²⁹¹ Het paradoxaal of ironisch *encomium* is een lofprijzing van afkeurenswaardige zaken of van lage en onaanzienlijke dingen; het genre wordt sinds de oudheid beoefend en geniet bij 16^{de}-eeuwse humanisten grote populariteit.²⁹²

Problematisch is de duiding van Van de Velde en Grosjean, die de enkelfigurige keukenmeiden van Aertsen herleidden tot uitbeeldingen van Christus in het huis van Martha en Maria. Volgens Van de Velde bevatte de *Keukenmeid* van Aertsen in Brussel zelfs een duidelijke allusie op het bezoek van Christus aan Martha en Maria en moest de beschouwer de voorstelling in gedachten aanvullen met dit religieuze onderwerp.²⁹³ Ter ondersteuning van zijn interpretatie voerde Van de Velde het argument aan dat Van Mander een schilderij van Pieter Aertsen beschreef als een ‘Martha’.²⁹⁴ Het is echter het meest waarschijnlijk dat het daarbij ging om een keukenstuk met Christus’ bezoek aan Martha en Maria en niet om een enkelfigurige voorstelling van een keukenmeid. Tegen deze duiding pleit vooral dat dergelijke meiden ook verschijnen op de voorgrond van keukenstukken met andere religieuze scènes dan Christus’ bezoek aan Martha en Maria en in vele profane keukentaferelen, waarin geen enkele verwijzing naar Martha voorkomt (waarover later meer). Toch is er zeker één keukenstuk bekend met Christus’ bezoek aan Martha en Maria, waarbij de keukenmeid op de voorgrond wél Martha lijkt voor te stellen. Deze uitzondering wordt verderop behandeld. Grosjean baseerde zich vooral op het gegeven dat de term ‘maerte’, waarmee een vrouwelijke dienstster of meid werd aangeduid, bijna een homoniem is van ‘Martha’, en dat men al in de 16de eeuw geloofde dat de term was afgeleid van de bijbelse Martha.²⁹⁵ Hoewel in uitbeeldingen van Christus’ bezoek aan Martha en Maria dikwijls een direct verband wordt gelegd tussen Martha en de ‘maerte(n)’, is het niet vanzelfsprekend dat een schilderij met een enkele keukenmeid wordt geassocieerd met Martha, wanneer de context daar geen aanleiding toe geeft.

Om beter te begrijpen welke associaties deze keukenmeiden bij de toenmalige beschouwer opriepen en welke impact Aertsens nieuwe presentatiewijze moet hebben gehad, is het nodig te bekijken in welke context deze typen voordien worden uitgebeeld. Anders dan Falkenburg

meent, komen in de Nederlandse beeldende kunst van de 16de eeuw wel degelijk antecedenten voor van de keukenmeiden.²⁹⁶ Behalve in uitbeeldingen van Christus in het huis van Martha en Maria treffen we keukenmeiden eerder aan in herberg- en bordeelscènes en voorstellingen van de brassende Verloren Zoon uit de eerste helft van de zestiende eeuw, in de beeldtradities van *gula*, de zonde van de vraat- en drankzucht, en van de wintermaanden (waarbij in sommige gevallen een verband wordt gelegd met de *gula*-iconografie). In de loop van de tweede helft van de 16de eeuw komen we het motief van de keukenmeid als representant van het Vuur tegen in uitbeeldingen van de Vier elementen.²⁹⁷ De twee laatst genoemde thema's, de wintermaanden en de elementen, worden in hoofdstuk III nader besproken.

Herberg- en bordeelvoorstellingen en de brassende Verloren Zoon; Gula

Om te beginnen was het publiek al bekend met de herberg- en bordeelscènes en voorstellingen van de brassende Verloren Zoon uit de eerste helft van de zestiende eeuw, waarin zeer vergelijkbare keukenmeiden optreden als vrouwen van lichte zeden die hun clientèle verleiden met drank en voedsel. De Brunswijkse monogrammist toont in zijn bordeelvoorstelling in Frankfurt am Main uit de jaren veertig bij een grote haard een kokkin, die de bordeelbezoekers voorziet van drank en voedsel (afb. 41);²⁹⁸ het braadspit met gevogelte, dat vlak naast haar tegen de haard is geplaatst, verwijst naar de vraatzucht en de wellust. We komen dit laatste motief al in de veertiende eeuw tegen als attribuut van de *gula* of van de *voluptas*.²⁹⁹ De uitdrukking 'een tijtken speten' (een kip aan het spit rijgen) wordt in obscene zin gebruikt in het Mariamirakel *Mariken van Nieumeghen*, waarvan de vroegst bekende druk dateert uit 1514 of 1515.³⁰⁰ In een komische, scabreuze tekst van Jan van Stijevoort uit 1524 over 'venus discipulen' wordt gerefereerd aan seks in een voorraadkamer en een keuken, waarbij de uitdrukking 'tspit duer die coecken trecken' wordt toegepast als seksuele metafoor.³⁰¹ Als verwijzing naar de samenhang tussen de wellust en de vraatzucht komt een braadspit met gevogelte voor in de achtergrond van de prent naar Brueghels tekening met de *Luxuria* uit 1557: het spit steekt uit de opening van een prieel, waarin zich een vrijend paar bevindt.³⁰² Ook in de 17de eeuw wordt de uitdrukking als seksuele metafoor aangewend in talloze, dikwijls komische teksten.³⁰³

Van Hemessens *Bordeelscène* in Karlsruhe uit ongeveer 1539 toont rechts in de achtergrond een soortgelijke meid, die kookwerkzaamheden verricht bij een met worstenslingers omhangen haard (afb. 42).³⁰⁴ De iconografie van dit schilderij en de grootschalige presentatie van een brassend gezelschap op het voorplan zijn verwant met Van

Hemessens uitbeelding van de *Bordeelscène met de Verloren Zoon* uit 1536 in Brussel. Op de voorgrond van het schilderij in Karlsruhe toont Van Hemessen in dit geval echter hoe een oudere bordeelbezoeker zich door een knappe, jonge prostituee en een lelijke, oudere koppelaarster laat verleiden tot de drank, het kaartspel, dat voor hem op tafel ligt, en de zinnelijke liefde. De scène met de keukenmeid rechts in de achtergrond laat zien hoe een jonge man wordt verleid en bedrogen door vier vrouwen. Deze man verkeert duidelijk in een staat van opwinding, getuige de stok in zijn ene hand, zijn opgerichte broekklep, en het gebaar waarmee hij met de andere hand de binnenkant van zijn been beroert. Hij zal waarschijnlijk in een roes zijn gebracht door het luxueuze voedsel, waaronder broodjes en suikerwerk (en drank?), dat op het tafeltje naast hem staat uitgesteld. Terwijl zijn aandacht wordt afgeleid door één van de vrouwen, die hem een ei offreert - ongetwijfeld gaat het om een uitnodiging de liefde te bedrijven³⁰⁵ - en hij wordt geobsedeerd door de prostituee met het lage decolleté die op het grote alkoofbed zit te eten, merkt hij niet dat zijn beurs wordt leeggeroofd door de vrouw, die links bij het bed staat. Bij dit complot speelt de keukenmeid, die steelse blikken uitwisselt met de dievegge, zijdelings een rol als zinnelijke verleidster.

Een keukeninterieur, dat als bordeel fungeert, treffen we aan op de rechterzijde van de *Bordeelscène met de Verloren Zoon* in Wenen uit ongeveer het midden van de 16de eeuw van de Meester van de Verloren Zoon (afb. 43).³⁰⁶ Deze voorstelling toont bij een haard een meid die broden en drank aandraagt, terwijl een tweede vrouw, die bij de haard zit en een spottend gebaar maakt naar de verjaagde Verloren Zoon, een braadspit lijkt vast te houden. Vele elementen komen we ook in keukenstukken tegen: de worsten, die aan de schoorsteenmantel hangen, een rooster, een braadspit en een vetvanger, een grote ham die hier aan het plafond is bevestigd en de voorraad kazen die in de achtergrond van dit keukeninterieur op een rek ligt. In een vertrek uiterst rechts in de achtergrond is te zien dat een paar het bed deelt.

Dat de keukenmeiden in Joachim Beuckelaers schilderijen direct voortkomen uit deze beeldtraditie wordt bevestigd door diens voorstelling in Antwerpen van een keukeninterieur, dat tegelijk dienst doet als een bordeel, zoals ondermeer blijkt uit de aanwezigheid van een vogelkooi in de achtergrond (afb. 44).³⁰⁷ Deze monumentale compositie dateert uit 1563 en werd dus eerder geschilderd dan Beuckelaers keukenstukken met Christus' bezoek aan Martha en Maria. Dit schilderij verbeeldt grootschalig op de voorgrond een braspartij, waarbij een jonge, rijkgeklede man zich tijdens een banket uitgelaten overgeeft aan de zinnelijke verleidingen: terwijl hij de jonge prostituee op de voorgrond vrijpostig ommarmt, tast hij in de schoot van een gewillige dienstster die juist een glas wijn serveert.³⁰⁸

De linkerzijde van de voorstelling wordt voor een groot deel in beslag genomen door een keukenmeid bij een haard die een blik werpt op het uitbundige gezelschap, terwijl ze op het punt staat een kip aan een braadspit te rijgen. Aertsens enkelfigurige composities stonden duidelijk model voor deze keukenmeid;³⁰⁹ tegelijk komt haar kleding nauwkeurig overeen met die van de keukenmeid in het hierboven genoemde schilderij van de Meester van de Verloren Zoon. De keukenmeid is ook hier betrokken bij de zinnelijke verleiding waaraan de hoofdpersoon wordt blootgesteld.

Beuckelaer sluit met dit schilderij direct aan bij de traditie van de bordeelvoorstellingen en de brassende Verloren Zoon, hoewel dat laatste onderwerp hier niet wordt uitgebeeld, omdat de voor dat thema gebruikelijke verwijzingen naar de parabel ontbreken.³¹⁰ Nieuw ten opzichte van eerdere uitbeeldingen van dit onderwerp is dat Beuckelaer in dit geval één monumentale ruimte op de voorgrond toont en dat hij deze nadrukkelijker als een keuken typeert door de prominentere aanwezigheid van de keukenmeid en de ruimere hoeveelheid voedsel en de drank. Beuckelaer accentueert zodoende meer dan eerdere schilders van bordeelvoorstellingen de samenhang tussen de drank- en vraatzucht en de wellust. Bovendien krijgen wij sterker de indruk dat het getoonde zich werkelijk voor onze ogen afspeelt, en dat heeft niet in de laatste plaats te maken met de grootschalige presentatie van de figuren op de voorgrond en het gegeven dat de mannelijke hoofdpersoon in onze richting kijkt.

Deze beeldtraditie zet zich voort tot in de 17de eeuw, getuige een *Bordeelscène met de Verloren Zoon* in Frans privé-bezit naar de Antwerpse kunstenaar Frans Francken de jonge (1581-1642), waar in de achtergrond een grote keuken voorkomt met een meid, die de lekkernijen bereidt die zijn bestemd voor de tafel op de voorgrond (afb. 45).³¹¹ Zeer opmerkelijk is een ets naar Francken met een variant op dit onderwerp, omdat deze in de achtergrond een kookruimte verbeeldt met boven de open haard zelfs een *geschilderd* keukentafereel, waarin twee keukenmeiden zijn te onderscheiden; één van hen is met een groot braadspit uitgerust (afb. 46).³¹² Het voorkomen van dit onderwerp is - als toonbeeld van de aardse verleiding - geheel van toepassing in een voorstelling die gaat over losbandigheid en lustbeleving.

Dergelijke scènes met keukenmeiden herinneren aan bepaalde fragmenten in de *Acolastus* (de Verloren Zoon) uit 1529, een bekend schooldrama van Gulielmus Gnapheus, alias Willem de Volder (1493-1568), de rector van de Latijnse school in Den Haag.³¹³

Dat de enkelvoudige voorstellingen met keukenmeiden nauw gerelateerd zijn aan de herbergen en bordeelscènes blijkt voorts uit de aanwezigheid van de over de grond verspreide oesterschalen die men op de *Keukenmeid* in Genua aantreft. De klassieke, rijk gedecoreerde schoorsteenmantels waar de keukenmeiden op de schilderijen in Brussel en Genua voor zijn geplaatst (en die we geregeld aantreffen op de schilderijen van Beuckelaer), evoceren een beeld van rijkdom en situeren het getoonde in een antieke, heidense omgeving. Met dezelfde intentie werden een vergelijkbare schoorsteenmantel, samengesteld uit pilasters, acanthusbladeren, rolwerk en krulvormige ornamenten, en vele andere antieke decoraties getoond in een houtsnede met een bordeelvoorstelling van de Monogrammist A.P., die vermoedelijk dateert uit het begin van de jaren veertig (afb. 47).³¹⁴ Aertsen presenteert de keukenmeiden nog nadrukkelijker als vertegenwoordigsters van de vraat- en de drankzucht door hen uit te rusten met een goedgevuld braadspit en een kruik. Hij grijpt zodoende ook terug op een tweede beeldtraditie: uitbeeldingen van vrouwelijke personificaties van de *gula*, die vaak met dezelfde attributen zijn weergegeven, zoals de houtsnede uit een serie van de Seizoenen van Monogrammist A.P. uit 1537 illustreert (afb. 48).³¹⁵ Deze prenten hebben model gestaan voor een reeks tapijten van 1537-38, waarvan er thans nog twee bekend zijn; ongetwijfeld waren de tapijten buitengewoon kostbaar en bestemd voor een zeer vermogend en ontwikkeld publiek.³¹⁶ De uitbeelding van de Winter - die wordt gerepresenteerd door een oude vrouw wier hoofd is bekroond met een kookpot - toont een triomftocht van de wintermaanden, met ondermeer personificaties die de voor elke maand typerende eigenschappen vertegenwoordigen. Bij *januarius* verschijnt op de voorgrond een keukenmeid die een zwijn berijdt. Over haar schouder heeft zij een braadspit met gevogelte en een worstenstreng en zij wordt als *Crapula* (gulzigheid) aangeduid.³¹⁷

In Appendix II is uiteengezet hoe ook vele andere motieven uit keukenstukken, naast het motief van de keukenmeid, gerelateerd zijn met de iconografie van de *gula*, de wellust en de zintuigen. Dit overzicht demonstreert dat deze motieven zowel in een stichtelijke als in een komische traditie voorkomen en dat de manier waarop zij in teksten en beelden functioneren sterk kan verschillen.

De ondeugden van de keukenmeid: komische teksten van laakbaar gedrag

Ten derde figureert het stereotype van de keukenmeid in een rijke traditie van komische literatuur. Eenmeid, die ondermeer als 'Kock' wordt aangeduid, staat centraal in het kluchtspel *Die faul hausmagd* van Hans Sachs uit 1534. Hoewel demeid in deze komische tekst ook wordt getypeerd als onkuis en drank- en vraatzuchtig wordt hier vooral haar luiheid

gelaakt.³¹⁸ Terwijl in de tekst van Brant, die in hoofdstuk I werd genoemd, sterk de nadruk ligt op de moralisatie, vormen morele waarden in de tekst van Sachs juist het vertrekpunt voor humor. Dat geldt ook voor een scabreuze dialoog, die is afgedrukt in een houtsnede van Hans Sebald Beham, waarin een ontmoeting wordt getoond van een jonge hoveling met een wijnfles en een jonge vrouw (een keukenmeid?) met een bloem in de hand.³¹⁹ Hoewel de vrouw niet duidelijk als een kokkin is getypeerd, wordt zij, ongetwijfeld vanwege haar wellustige aard, met de term ‘koch’ aangeduid en bevat de pikante tekst voedselmetaforen die verwijzen naar de liefdesdaad, zoals ‘prat mir die wurst’ en ‘Schlag die ayer in ars un[d] leck die pfannen’.

Meisjes van lichte zeden worden ook als ‘coxskins’ beschreven door De Brugse rederijker Cornelis Everaert (ca. 1480-1556): ‘Dese joncwyfuekens Die de maertghanc doen als fraye coxskins Die gheerne reyn ghaen al zynt vule mocxkins’.³²⁰ In twee satirische gedichten die werden voorgedragen ter gelegenheid van de Antwerpse ommegang van 1563 worden een ‘maerte’ en een ‘kindermaerte’ bespot: de eerste omdat ze weigert in een huishouden met kinderen te werken, de laatste omdat ze liever met haar mannelijke collega’s speelt.³²¹ De Antwerpse rederijker Cornelis van Ghistele noemt in 1555 in het voorwerk van zijn voor een breed publiek bestemde vertaling van alle zes komedies van Terentius de ‘maerten’ - dat wil zeggen: ‘meiden’ - onder de ‘ghemeyne slechte persoonen’ waarover de ‘Comedien’ gaan. Met deze ‘maerten’ zal Van Ghistele ongetwijfeld ook keukenmeiden hebben bedoeld. Hij zet uiteen dat de thematiek van de komedies voor een groot deel draait om ‘die onbehoorlijcke liefde der ionghelinghen, ende vander hoeren bedrieghelicke listen’.³²²

Ook in de zeventiende eeuw vormt de keukenmeid als type dat staat voor vrouwelijke wellust en zondigheid een terugkerend motief in het komische literaire genre. Illustratief is het grappige liedje *Kockje* in Bredero’s *Geestigh Liedt-Boecxken*, waarin een meid genaamd Truytje wordt aangeprezen, omdat zij het met Jan en alleman doet: zij weet meer te ‘hoven/ Als d’alderbraefste Kock/ Met kunsjens te versieren/ Met schicken en schockieren [...]’ Een komische opsomming volgt van alle standen en beroepsgroepen waarmee zij omgang heeft en er wordt geïmpliceerd dat zij met hen (of met de meeste althans) de liefde bedrijft in de kamer of in de keuken: jong en oud, vrij en getrouwd, burgers en boeren, heren en hoeren(?!), waarden en waardinnen(?!), rijk en arm, helers en dieven, schooiers en wijnkopers, etc.³²³

Terwijl de vrouw in het algemeen, ook door gezaghebbende schrijvers van medicinale handboeken, werd beschouwd als seksueel onverzadigbaar wezen,³²⁴ en volgens misogynie satires alle vrouwen in staat waren tot wangedrag, werd - althans in de beeldvorming - één groep vrouwen in dat opzicht het gevaarlijkst geacht: de dienstmeiden waartoe, als laagste categorie onder het dienstpersoneel, ook de keukenmeiden behoren. In talloze kluchten, grappen en diverse

andere geschreven bronnen uit de 17de eeuw vertegenwoordigt de dienstmeid hét stereotiepe beeld van een buitenlandse, ongeletterde, diefachtige en ongeremde, wellustige verleidster.³²⁵

Uit het bovenstaande blijkt dat het stereotype van de immorele keukenmeid op verschillende manieren door beeldend kunstenaars en tekstschrijvers werd ingezet. Zij kan al dan niet als komisch middel worden gebruikt om een morele boodschap bij te brengen (zoals bij Brant) of als personage optreden in komische teksten en beelden van laakbaar gedrag, waarbij niet de moralisatie het oogmerk is, maar het vermaak.

De schilderijen met enkelfigurige keukenmeiden van Aertsen moeten, kortom, worden beschouwd als een sterke uitvergroting van een motief uit een bordeelscène. Doordat de keukenmeiden geïsoleerd en vrijwel op ware grootte zijn weergegeven, ontstaat de suggestie dat ook de beschouwer zich in een bordeel bevindt. Enerzijds wordt dit effect gesorteerd door de afsnijdingen bij de beeldranden, waardoor de indruk ontstaat dat de picturale ruimte zich voortzet in de ruimte van de beschouwer. Anderzijds wordt deze nu voor het eerst in een actieve rol gemanipuleerd, doordat de keukenmeiden zich vrijwel rechtstreeks tot hem richten: deze suggestie is het sterkst bij de *Keukenmeid* in Genua, waar de vrouw een direct oogcontact heeft met de beschouwer. Tegelijk moet het, zoals aangeduid, als schokkend én vermakelijk zijn ervaren dat Aertsen deze vrouwen de monumentaliteit verleent die tot dan toe was voorbehouden aan verheven historiële voorstellingen, devotiestukken en vorstelijke portretten. Aertsens gewoonte om op een groot formaat te schilderen werd door kenners zeer bewonderd, zoals tot uitdrukking wordt gebracht in het onderschrift bij de prent met het portret, dat Hondius in 1610 van hem maakte.³²⁶

Terwijl de vroegere bordeel- en herbergscènes en uitbeeldingen van de *gula* tonen hoe anderen worden blootgesteld aan de aardse verlokkingen van de keukenmeiden en de beschouwer nog een zekere afstand kan betrachten, wordt die distantie hier voor het eerst echt volledig opgeheven, zodat deze zelf wordt blootgesteld aan de zinnelijke verleiding. En die vernieuwing moet op het toenmalige publiek een overweldigende indruk hebben gemaakt. Dit principe ligt keer op keer ten grondslag aan Aertsens composities en we zullen zien dat de middelen, waarmee de beschouwer bij de voorstelling wordt betrokken, nog verder worden geïntensiveerd en verbeterd door andere schilders die het onderwerp in de tweede helft van de 16de eeuw en in het begin van de 17de eeuw opnieuw in beeld brengen.

Enkele bijbelse keukenstukken van Joachim Beuckelaer, Pieter Pietersz en Maarten de Vos

We hebben gezien dat Joachim Beuckelaer Christus's bezoek aan Martha en Maria meestal uitbeeldt in composities met een horizontaal, liggend formaat met meerdere figuren, maar zijn keukenstuk met dit onderwerp in Wenen uit 1574 wijkt hier sterk van af (afb. 49).³²⁷ Met deze voorstelling grijpt hij zondermeer terug op het schilderij met de *Keukenmeid* van Aertsen in Brussel uit 1559 (afb. 38): Beuckelaer gebruikt hier ook een compositie met een staand formaat, waarin één enkele keukenmeid met een braadspit grootschalig en ongeveer vanaf de knieën is voorgesteld. Beuckelaers keukenmeid richt zich echter veel nadrukkelijker tot de beschouwer dan de vrouw op Aertsens schilderij: behalve dat zij ons nu direct aankijkt, is haar lichaam meer naar ons toegedraaid en maakt zij een beweeglijker indruk.

Pieter Pietersz. past ditzelfde beeldtype toe in zijn ongedateerde *Keukenmeid met de Maaltijd te Emmaüs* in Stockholm (afb. 50).³²⁸ Zijn keukenmeid staat nog dichter bij het prototype van Aertsen in Brussel (men vergelijk de schoorsteenmantel, de gelijksoortige haarband, de behandeling van de mouwen en de pose van de vrouw, waarbij we van opzij tegen haar schouder aankijken), maar ook bij Pietersz. maken de meid en de compositie als geheel een dynamischer indruk. Dat komt mede doordat Pietersz. hier een tafel met etenswaren heeft toegevoegd, waar wij tegenaan kijken; de meid bevindt zich nu achter de tafel, waardoor een ruimtelijker effect wordt gecreëerd dan bij Aertsens voorbeeld. We krijgen ook sterker de indruk dat de meid, die ons nu (net als bij Beuckelaer) direct aankijkt en uitnodigend een konijn presenteert, zichzelf en de haar omringende waren aanbiedt. Bovendien wordt een sterk *trompe l'oeil*-effect gesorteerd door de aanwezigheid van een op ware grootte geschilderde dode haas, die zeer nabij ons lijkt te zijn opgehangen. Grosjean vestigde er reeds de aandacht op dat de haas, het konijn en de op de tafel uitgestalde etenswaren - eieren, wafels, mosselen, kool, een woerd en kersen - met erotische connotaties gepaard gaan.³²⁹ Kersen vormden vaste motieven in 15de-eeuwse bordeel-achtige badscènes en werden door Beuckelaer in zijn markttaferelen uitgebeeld.³³⁰ Eieren, wafels, mosselen en kolen komen geregeld voor in carnavaleske keukenscènes, die in het volgende hoofdstuk worden behandeld.

Aangezien deze haas, het konijn en ook de woerd links op de voorgrond van Pietersz' schilderij op een bijna identieke wijze voorkomen in het *Markttafereel met de Emmaüsgangers en een zelfportret als kok* van dezelfde kunstenaar uit 1571, is het zeer waarschijnlijk dat het keukenstuk rond dezelfde tijd werd geschilderd³³¹; het stuk kan daarom ook kort voor of na het exemplaar van Beuckelaer uit 1574 zijn vervaardigd. Dit maakt het

deste aannemelijker, dat Pietersz. en Beuckelaer niet alleen probeerden het voorbeeld van Aertsen te overtreffen, maar ook dat zij reageerden op elkaars werk en een onderlinge wedijver aangingen.

Zoals hierboven werd opgemerkt, is er zeker één keukenstuk bekend met Christus' bezoek aan Martha en Maria, waarbij de keukenmeid op de voorgrond wél Martha lijkt voor te stellen. Het gaat om een schilderij in Modena, dat mijns inziens in de directe omgeving van de Antwerpse kunstenaar Maarten de Vos (1532-1603) moet zijn geschilderd (afb. 51).³³² Deze veelzijdige kunstenaar geniet vooral bekendheid vanwege zijn geschilderde historiestukken, allegorische voorstellingen, portretten en de vele prenten die naar zijn tekeningen werden vervaardigd. Beschrijvingen in 17de- en 18de-eeuwse inboedels en veilingcatalogi bevestigen dat hij meerdere keukenstukken en marktaferelen heeft geschilderd. Het opmerkelijkst is de vermelding van een geschilderd keukentafereel in de inventaris uit de jaren 1632-1633 van het Huis op het Noordeinde te Den Haag.³³³

Dat de compositie in Modena in de naaste omgeving van De Vos ontstond, wordt ondermeer ondersteund door een vergelijking met het *Keukenstuk met de parabel van Lazarus en de Rijke man* dat in 1994 door Sam Segal overtuigend werd toegeschreven aan Maarten de Vos (afb. 52).³³⁴ Dit grote doek toont een rijk keukeninterieur gevuld met een overdaad aan wild, gevogelte, groenten, fruit en zoetwatervissen en zeedieren. Te midden van deze weelde staat een keukenmeid een kabeljauw schoon te maken. Zij kijkt om naar een tweede meid achter haar die een wijzend gebaar maakt in de richting van een klein weergegeven tafereel op de achtergrond. Deze scène toont een gezelschap met de rijke man die zit te tafelen zonder acht te slaan op de bedelende Lazarus die voor hem ligt (Lukas 16: 19-31).

Ongetwijfeld zijn de keukenstukken van De Vos rond 1570-1580 ontstaan in nauwe wedijver met zijn tijdgenoten Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer, die in dezelfde stad werkzaam waren.³³⁵ Dat vooral de werken van de laatst genoemde De Vos tot voorbeeld dienden, blijkt bijvoorbeeld uit zijn vergelijkbare typering van de wulpse, rondborstige keukenmeiden en het kleurenpalet dat evenals bij Beuckelaer wordt beheerst door lichte pasteltinten, grijzen, bruinen en rood.³³⁶

Tegelijk laten de schilderijen van De Vos een aantal belangrijke vernieuwingen zien. Het *Keukenstuk met de parabel van Lazarus en de Rijke man* is, voorzover ons bekend, het eerste Nederlandse keukenstuk met een uitbeelding van dit bijbelse onderwerp. Pas na 1600 treffen we het thema opnieuw aan in enkele Nederlandse keukentafereelen, die in hoofdstuk IV worden behandeld. Een andere vernieuwing is dat hij de tafels met de uitstalling van

etenswaren op de voorgrond laat doorlopen tot aan de beeldrand en over de hele breedte van zijn schilderijen. Door deze kunstgreep ontstaat nog sterker het effect dat het keukeninterieur een voortzetting is van de ruimte waarin de beschouwer zich bevindt. En verder valt het op dat de stillevens zijn uitgebreid met allerlei exotische zeedieren zoals een geep, een kleine haai en een koffervis. Vooral de aanwezigheid van dit laatste motief is zeer opmerkelijk, omdat de koffervis niet geschikt is voor consumptie en gold als een zeer begeerde curiositeit voor naturaliënverzamelingen.³³⁷ Ook de bijna wetenschappelijke precisie waarmee deze verschillende soorten zijn vastgelegd, verleent zijn stillevens het karakter van geschilderde compendia.

Het valt op dat de scène op de achtergrond van het keukenstuk in Modena in hoge mate overeenkomt met een door Raphaël I Sadeler (1561-1628) naar Maarten de Vos gestoken gravure met *Christus in het Huis van Martha en Maria* uit 1584 (afb. 53).³³⁸ De gedaanten van Christus en Maria Magdalena zijn hier vrijwel eender weergegeven als op het keukenstuk in Modena. Andere motieven die eveneens terugkeren in het schilderij zijn de drie converserende apostelen en de tafelen der wet. Deze nauwe verwantschap tussen de prent en het schilderij onderstreept nog eens dat de compositie in Modena in ieder geval een inventie moet zijn van De Vos. Voorts is het opmerkelijk dat in de prent Martha's zinnelijkheid wordt benadrukt, doordat zij met een ontblote borst wordt getoond: daardoor lijkt zij hier inderdaad de ondeugdzame rol te spelen die aan haar wordt toegeschreven in Buijs' interpretatiemodel.³³⁹ In de uitbeelding van het bijbelse tafereel op de achtergrond van het schilderij in Modena ontbreekt de figuur van Martha, zodat we mogen aannemen dat de keukenmeid op het voorplan Martha voorstelt.³⁴⁰ In de prent zijn de vertegenwoordigers van twee verschillende levenshoudingen naast elkaar geplaatst. Op het schilderij wordt de keukenmeid daarentegen nog nadrukkelijker gepresenteerd in de rol van een zinnelijke verleidster, doordat zij zich met haar lustopwekkende waren direct richt tot de beschouwer.

Dat de voorstelling in Modena niet gespeend is van humor blijkt ook uit een vergelijking van de keukenmeid met een prent van Crispijn de Passe naar Maarten de Vos uit ongeveer 1600 (afb. 54).³⁴¹ *Aqua* wordt hier verbeeld door een visserspaar omgeven door een uitstalling van vissen. Het uiterlijk van de vrouw komt sterk overeen met dat van de meiden in de keukeninterieurs van De Vos. Terwijl de vrouw, net als demeid in het keukenstuk in Modena, haar ene hand op een zalmoot houdt, tast zij met de andere in de buidel van de visser. Door de opmerkelijke plaats van de buidel en het daar pal naast hangende mes leidt het geen twijfel dat deze handeling dubbelzinnig is bedoeld. Dat geldt ook voor de handeling van de keukenmeid op het schilderij in Modena, die een vinger door de zalmoot heeft gestoken.

Terwijl de meiden in de keukenstukken die tot nu toe de revue passeerden steeds als immorele, wellustige verleidsters werden gepresenteerd, bestonden er ook voorstellingen waarin het motief van de keukenmeid juist een tegenovergesteld type vertegenwoordigt en bijdraagt aan een beeld van deugdzaamheid. Het betreft een beeldtraditie van geschilderde portretten van families in gebed tijdens de maaltijd, zoals dat van een onbekende Noord- of Zuid-Nederlandse kunstenaar in het Gruuthusemuseum te Brugge uit 1583³⁴² en genreprenten waarbij geen portretten worden getoond, maar imaginaire families, zoals verbeeld in een gravure van Claes Jansz. Visscher uit 1609 (afb. 55).³⁴³ In deze voorstellingen gedraagt men zich aan tafel conform de richtlijnen in etiquetteboeken: het accent ligt op discipline, deugdzaamheid en matigheid in de voedselconsumptie waarbij een hiërarchische rangorde aan tafel in acht wordt genomen, voor en na de maaltijd wordt gebeden, kinderen netjes worden opgevoed en tafelmanieren worden bijgebracht.³⁴⁴ Een terugkerend element is de aanwezigheid van een nijvere kokende meid in een ordelijke keuken of een gebrad brengende dienstster.³⁴⁵ Een wezenlijk verschil met de vrouwen op de meeste keukenstukken is dat deze fatsoenlijke meiden hier nooit met het vulgaire motief van het braadspit in de hand worden getoond en dat zij vanzelfsprekend niet als zinnelijke verleidsters worden gepresenteerd.

Een dergelijke deugdzame meid figureert ook in het gesigeneerde en in 1562 gedateerde *Keukenstuk met de bruiloft te Kana* van de Duitse kunstenaar Ludger tom Ring de Jonge (1522-1584), die vooral werkzaam was als schilder van dieren, portretten en bloemstilleven (afb. 56).³⁴⁶ Het wonder van de Bruiloft te Kana, hier rechts in de achtergrond verbeeld, komt zelden voor in keukenstukken.³⁴⁷ Dit ambitieuze schilderij, dat nauwelijks elf jaar na de *Vleeskraam* van Aertsen werd geschilderd en in 1945 verloren ging, geldt als Ludger tom Rings onbetwiste meesterwerk: in één duizelingwekkende compositie spreidt hij zijn kennis en beheersing tentoon van het bijbelse historiestuk, het portret, het genrestuk, het pronk- en bloemstilleven, het dierstuk en het keukenstilleven. Dat tom Ring het schilderij als zijn *opus magnum* moet hebben beschouwd, blijkt uit de aanwezigheid van zijn in een rond miniatuur weergegeven zelfportretje, dat prominent is aangebracht op de zijkant van een fraai dressoir. Behalve het jaartal 1562, dat naast het portretje werd opgetekend, is in het geprofileerde lijstje zijn naam te lezen met de trotse vermelding dat hij schilder is uit Münster: *LVDGERVS RINGIVS. MONASTE.RIENSIS PICTOR.* De schilder had alle reden om trots te zijn: alleen al de voorbereiding van het schilderij moet zeer veel tijd en moeite in beslag hebben genomen.³⁴⁸ Zeer onlangs werd door Jochen Luckhardt ontdekt dat Ludger tom Ring in 1553 als meester werd ingeschreven bij het St. Lucasgilde in Antwerpen en dat hij waarschijnlijk tussen 1553 en 1568 in Antwerpen werkzaam was.³⁴⁹

Het tweede miniatuurportretje, dat direct boven het zelfportret van Tom Ring prijkt, stelt waarschijnlijk de opdrachtgever voor; hij werd recent – eveneens door Luckhardt – geïdentificeerd als Richard Clough (1522-1570), een Engelse kruisridder en koopman, die ook in Antwerpen woonde en daar ondermeer diensten verrichtte voor de financieel agent van de Engelse Kroon, Thomas Gresham.³⁵⁰ Vermoedelijk was Clough de echtgenoot van de zeer rijkgeklede vrouw die voor de monumentale schouw staat en trots wijst naar het meisje naast haar; ongetwijfeld stellen zij – en ook dit is een nieuw element in het genre - de portretten voor van een bestaande moeder en haar dochter.³⁵¹ Zij bevinden zich in een bijzonder rijk gedecoreerd keukeninterieur en zijn omringd door allerlei soorten voedsel dat gereed staat in manden en verspreid ligt over de tafels en de vloer; naast hen is de keukenmeid ijverig in de weer met de bereiding van voedsel, dat bestemd moet zijn voor een groot feestmaal.³⁵²

Het is niet waarschijnlijk dat het schilderij in opdracht werd gegeven naar aanleiding van een bruiloft of dat het bestemd was als huwelijksgeschenk, omdat de vrouw des huizes met haar dochter is weergegeven. Wel staat het vast dat de voorstellingen en teksten binnen het schilderij verwijzen naar de heilige huwelijksverbintenis tussen man en vrouw.³⁵³ Alleen al om die reden is het zeer onwaarschijnlijk dat de rijkgeklede vrouw Cloughs maitresse voorstelt en het meisje een buitenechtelijk kind, zoals Luckhardt suggereert.³⁵⁴

Mijns inziens verbeeldt het keukenstuk geen contrast tussen aardse zaken en geestelijke waarden, zoals Segal lijkt te impliceren.³⁵⁵ Dit is ondermeer uitgesloten, omdat de keuken het domein is van een respectabele familie, die beschikt over deugzaam personeel. Bovendien ligt hier de nadruk op het tonen van de voortbrengselen van de schepping en het materieel nut van de natuur voor de mens. De natuurwetenschappelijke precisie waarmee een verscheidenheid aan dode en levende organismen wordt verbeeld, is eveneens nieuw en verleent de voorstelling, op een verwante wijze als bij De Vos, het karakter van een geschilderd compendium. Met deze compositie demonstreert Tom Ring zijn bijzondere capaciteit alles wat tot de schepping behoort te kunnen schilderen. Daarbij creëert hij meerdere lagen van illusionisme door verschillende schilderijen binnen de voorstelling af te beelden. Hij laat bewust in het midden of de scène met de Bruiloft te Kana eveneens moet worden gezien als een schilderij binnen het schilderij, zoals de omlijsting lijkt te suggereren, of dat deze tot de werkelijkheid behoort (die immers ook een geschilderde illusie is). Het gaat er vooral om het kleinschalig weergegeven wonder tussen dit alles te onderscheiden. De nabijheid van deze gebeurtenis verleent de voorgrond een gewijd karakter, door de aanwezige connotatie dat Jezus en zijn woord levensdrank en levensspijs zijn.³⁵⁶

Slotopmerkingen

Het laatste voorbeeld daargelaten, blijkt uit het voorgaande dat aan al de keukenstukken met bijbelse thema's die hier werden besproken strenge morele waarden ten grondslag liggen die dikwijls de basis vormen voor humor. Deze beelden werden dus niet gemaakt om actief te moraliseren of te beleren. De bijbelse scènes in de achtergrond herinneren er slechts aan dat, ondanks de aansporing tot zintuigelijk genot die de schilderijen bieden, geestelijk voedsel belangrijker is dan aardse geneugten. De wellustige meiden en andere personages die op de voorgrond figureren, houden zich alleen met het laatste bezig, net als boeren en mensen zonder onderscheidingsvermogen, waarover men zich vrolijk kan maken. De beschouwer van deze schilderijen weet echter wel beter en hoeft niet gemoraliseerd te worden.

In het volgende hoofdstuk wordt gedemonstreerd hoe diep de thematiek van 16de-eeuwse profane keukenstukken is geworteld in de boeren- en carnavalsiconografie en de zondentradities. Hier worden vooral de verbanden onderzocht tussen boerenkeukenstukken en carnavaleske keukens met de blijspel- en kluchtcultuur en wordt nagegaan of en hoe deze schilderijen kunnen worden beschouwd als manifestaties van een 'verkeerde wereld'-thematiek.

II.B. Beeldtradities: Het profane keukenstuk tot ca. 1590: komische beelden van een verkeerde wereld

Inleiding

De boerentaferelen van Pieter Aertsen behoren tot de vroegste voorbeelden van het boerengenie in de Nederlandse schilderkunst. Voor het eerst worden figuurtypen die tot een lagere sociale klasse behoren op een grote schaal weergegeven als hoofdrolspelers in monumentale composities. Omdat Aertsens boerentaferelen en keukenstukken zowel inhoudelijk als formeel sterk verwant zijn, is het nodig om de genese en de ontwikkeling van het keukenstuk in nauwe samenhang te bestuderen met het boerengenie. Daarom zal ik in dit hoofdstuk uitvoerig ingaan op geschilderde taferelen met boerse typen, die in een keukeninterieur zijn gesitueerd, hoewel zij de voor keukenstukken kenmerkende uitstalling van voedsel ontberen. Eerst volgt een overzicht van de recente kunsthistorische literatuur over boerenvoorstellingen.

Een zelfstandig boerengenie ontstond vanaf omstreeks 1300 in de literatuur en de eerste voorstellingen verschenen rond 1400. Grofweg kan men daarin twee tegengestelde benaderingen van de boer onderscheiden. Enerzijds bestaat het positieve beeld van de goede, nijvere landsman, die met zijn zware werk de hele samenleving onderhoudt; hij draagt zijn nederige lot met lijdzaamheid en voert een deugdzaam bestaan, dat contrasteert met dat van de intriganten en zondaars aan het hof en in de stad. Anderzijds is er het negatieve beeld van de boer die zijn werk verzaakt en zich als een redeloos beest overgeeft aan zijn lage driften: hij is dom en lui, belust op seks, vreten en zuipen en heeft een sterke geneigdheid tot agressie.³⁵⁷ Vooral dit tweede type is voor ons van belang, omdat de boerse figuren in keukenstukken hier meestal bij aansluiten. Soms gaan de beide benaderingen echter ook samen.

In de kunsthistorische literatuur over dit onderwerp werd een verhit debat gevoerd sinds Svetlana Alpers in 1972-73 een artikel publiceerde over de schilderijen met feestende boeren van Brueghel, waarin zij zich fel afzette tegen een eenzijdig moraliserende benadering van deze voorstellingen.³⁵⁸ Deze studie bevat ondermeer de volgende waardevolle inzichten, die ook van belang zijn voor het onderhavige onderzoek. Ten eerste wees zij erop dat de schilderijen niet bij voorbaat een afwijzing van boers gedrag laten zien, maar benadrukte zij de voor deze voorstellingen zo kenmerkende ambiguïteit, welke ondermeer tot uitdrukking komt in de rol van de beschouwer, die wordt uitgenodigd te participeren in de feestvreugde en

tegelijk op een veilige afstand wordt gehouden, terwijl maatschappelijke en culturele verschillen tussen hem en de boeren worden geaccentueerd. Ten tweede stelde zij vast dat boerenmotieven soms diep zijn geworteld in een traditie van de hoofdzonden, maar dat deze iconografie werd getransformeerd in komische beelden door een andere plaatsing van het accent. Ten derde bracht Alpers de boerenvoorstellingen en andere genretaferelen in verband met het komische genre in de literatuur, waar eveneens lage, "alledaagse" onderwerpen en figuren centraal staan en waar dit "realisme" op een vergelijkbare wijze onderdeel is van een komisch stijlregister ('comic mode'). In 1975-76 behandelde zij deze samenhang uitvoeriger in een artikel waarin het voorwoord van Bredero's *Geestigh Liedt-Boecxken* het uitgangspunt vormde.³⁵⁹ Hierin verbindt Alpers Bredero's vaak geciteerde spreuk: 'Het zijn de beste schilders die 't leven naest komen' met het schilderen 'nae 't leven', zoals ondermeer Van Mander de werkwijze beschrijft, waarbij de schilder de natuur als uitgangspunt neemt (Bredero zet deze werkwijze af tegen een benadering, waarbij schilders de houdingen en ledematen van hun figuren onnatuurlijk, gekunsteld weergeven). Alpers vestigt daarnaast aandacht op het gegeven dat Bredero weliswaar schrijft dat zijn teksten een moralisatie bevatten,³⁶⁰ maar ook benadrukt dat hij zijn 'mallicheytyes meer uyt lust als uyt laster [heeft] verdicht om / in Bancketten / Gast-geboden / Waart schappen en andere uytspanninghen des Ghemoedts' zichzelf en zijn vrienden en vriendinnen wat te 'verlustigen'.³⁶¹ Met name Alpers' uiteenzetting naar aanleiding van ondermeer deze laatste passage, dat de recreatieve context van de feestelijke gelegenheid een legitimatie vormt voor de lichtvoetige toon van vele komische teksten en beelden - door haar beschreven als 'festive comedy' (als tegenhanger van 'moralistic comedy') - zal een vruchtbare invalshoek blijken bij de bestudering van keukenstukken.

Lijnrecht tegenover Alpers' benadering staat de didactisch-moraliserende zienswijze van Miedema, die Alpers een a-historische benadering verweet.³⁶² Hoewel ook Raupp bij zijn interpretatie van de boerenvoorstellingen van Aertsen, zoals hieronder nog zal blijken, een sterke nadruk legt op de didactisch-moraliserende functie van deze schilderijen, laat het slothoofdstuk van zijn *Bauernsatiren* uit 1986, waarin de functie van de hele themagroep wordt behandeld, een genuanceerder beeld zien.³⁶³ Hier zet hij uiteen dat de functie en betekenis van boerenfeesten, die voor een brede markt werden gemaakt, niet gefixeerd en eenduidig is, maar dat deze sterk afhankelijk zal zijn geweest van degene die naar het schilderij keek. Volgens Raupp verduidelijken veel boerentaferelen de beschouwer 'die eigene soziale und moralische Distanz' of brengen ze deze 'mahnend in Erinnerung'. Daarnaast verschaffen boerenvoorstellingen ook plezier, dat echter '[...] zu einem

wesentlichen Teil [besteht] im Spott und in der Bestätigung des Überlegenheitsgefühls [...]'. Ze kunnen ook appelleren aan de trots van de grondbezitter 'ebenso wie die Erinnerung an oder die Wünsche nach Teilnahme an solch buntem Treiben.' Verder wordt de beschouwer de mogelijkheid geboden zich met het voorgestelde te identificeren en zich daar tegelijk van te distantiëren.³⁶⁴

Raupps bevindingen komen sterk overeen met die van Paul Vandenbroeck die de beeldvorming van de boer in zijn artikel over de bruiloftsfeesten van Verbeeck (1984) en in de catalogus bij een tentoonstelling uit 1987 over wilden, narren, boeren en bedelaars vanuit een antropologische invalshoek bestudeerde, waarbij hij maatschappelijke klassenverschillen accentueerde.³⁶⁵ Centraal staat bij hem de tegenstelling tussen 'het eigene' (bekeken vanuit het perspectief van de hoveling of de stedeling) en 'de andere' (de boer). Boeren worden volgens Vandenbroeck met spot in beeld gebracht om de superioriteit van de niet-boer te bevestigen. In het artikel over de bruiloftsfeesten van Verbeeck (1984) kende hij aan deze schilderijen de volgende functies toe: een moraliserend-didactische les geven over deugzaamheid;³⁶⁶ het bespotten van onacceptabel gedrag dat ingaat tegen de norm (die bepaald wordt door tafelmanieren); het bespotten van de boerenstand, die door de burgers als sociaal inferieur en ongecultiveerd werd beschouwd; een lach opwekken, waarin een afkeuring tot uitdrukking komt van het lelijke, dwaze, afwijkende en slechte; de impliciete boodschap uitdragen dat het beschikken over beschaving het standenverschil en de ongelijkheid tussen individuen legitimeert.³⁶⁷ Raupp en Vandenbroeck benadrukken beiden dat de boerensatiren zowel de boerenstand hekelen als ongemanierd, boers gedrag in het algemeen.³⁶⁸

Hoewel deze benadering tot belangwekkende inzichten heeft geleid, ben ik van mening dat dit model te rigide is en onvoldoende plaats biedt voor de ambiguïteit (die Alpers ook al signaleerde) in de verhouding tussen de boeren en de beschouwer en de vaak geestige en speelse omgang met die verhouding (het kan een komisch effect opleveren wanneer bijvoorbeeld verschillende standen naast elkaar worden afgebeeld, of wanneer de distantie in de sociale hiërarchie wordt opgeheven). Terwijl in het model van Raupp en Vandenbroeck wordt benadrukt dat deze komische beelden een didactisch-moralistisch oogmerk dienen, treedt mijns inziens bij de meeste profane werken juist een omgekeerd mechanisme in werking en vormen morele waarden het vertrekpunt van humor. Om te achterhalen hoe dit mechanisme functioneerde, zullen om te beginnen de beelden zelf aan een analyse worden onderworpen, waarbij deze worden afgezet tegen de beeldtraditie, zodat inzicht wordt verkregen in het referentiekader dat de toenmalige schilder en beschouwer deelden. Wat was conventioneel en wat was nieuw en bijzonder en hoe zal dit door de maker en de beschouwer zijn begrepen? Hoewel veel komische

voorstellingen, evenals veel komische teksten, refereren aan feestelijke gebeurtenissen, werd - ondanks de goede voorzet die Alpers daartoe heeft gegeven - nooit grondig bestudeerd of en zo ja, hoe deze beelden functioneerden in de samenhang van de feestelijke gelegenheid, waarbij, zoals we zullen zien, veel eten, drinken en vrolijkheid juist door velen werd toegestaan en aangemoedigd. Een onderzoek naar het functioneren van komische beelden in de praktijk kan mijns inziens leiden tot verhelderende inzichten in de iconografie. De praktische toepassing van deze beelden zal worden bestudeerd aan de hand van geschreven bronnen en, in hoofdstuk VI, op basis van inboedelinventarissen.

Raupp werpt in zijn *Bauernsatiren* terecht de vraag op of het wel juist is om de figuren op de profane schilderijen van Aertsen te omschrijven als boeren.³⁶⁹ Hoewel de kleding van deze figuren doorgaans wijst op een lagere sociale status, verschillen zij van de boeren in bijvoorbeeld de Duitse grafiek en de schilderijen van Brueghel: door hun houding, lichaamsproporties, fysionomie en kleding worden zij niet gestereotypeerd als behorend tot één duidelijk herkenbare sociale klasse. Evenmin wordt een duidelijk beeld gegeven van de voor boeren karakteristieke leefomgeving: terwijl in de markttaferelen de opbrengst van het land wordt getoond, ontbreken in veel interieurstukken directe verwijzingen naar het landleven.

Dezelfde meerduidigheid komen we later tegen bij Bredero, wanneer hij in het voorwoord van zijn *Geestigh Liedt-Boecxken* schrijft dat hij ook het gedrag van stedelingen hekelt, maar hen heeft vermomd als boeren ('op zijn boertsch geset'), omdat het anders al te kwetsend over zou komen.³⁷⁰ Daaruit blijkt dat Bredero's boeren niet eenduidig de boerenstand representeren, maar de menselijke dwaasheid in het algemeen kunnen vertegenwoordigen. Hoewel ook de figuren in de schilderijen van Aertsen eerder lage sociale typen zijn die boers gedrag vertonen (en niet eenduidig de boerenstand representeren), hanteer ik hier voor het gemak de aanduiding 'boerenvoorstelling' of 'boerenkeuken'.

De Eierdans

Pieter Aertsens *Eierdans* in het Rijksmuseum uit 1552 laat, evenals de *Vleeskraam*, een sterke verwantschap zien met de vastenavondiconografie (afb. 57).³⁷¹ Dit interieur toont, geschaard rondom een haard, een uitbundig feestende groep boeren, die zich vermaken om een jongeman die een eierdans uitvoert. De eierdans was een bekend volksvermaak dat overal in de Nederlanden tot in de 17de eeuw in zwang was en gewoonlijk in herbergen plaats had. Op een vloer, bedekt met verspreide bladeren en bloemen, werd met krijt een ring getrokken,

waarbinnen een ei op een omgekeerde houten nap werd gelegd; elke danser moest met de handen in de zijde, al hinkend en dansend op één been, zonder vallen, met een lichte duw van zijn voet de houten nap met het ei wegschuiven zonder de overige voorwerpen te raken. Nadat het ei zonder te breken op de grond was terecht gekomen, moest deze binnen de ring worden teruggebracht.³⁷²

Bij de zotte eierdans draait het vooral om de lustopwekkende eigenschappen van de eieren, die behoren tot de gebruikelijke attributen van vastenavondvierders, dwazen en wellustelingen.³⁷³ In oude zegswijzen en vaste uitdrukkingen worden toespelingen gemaakt op de breekbaarheid van eieren en hun al dan niet vers, bedorven of bevrucht zijn; naar aanleiding daarvan worden allerlei vermakelijke dubbelzinnigheden geventileerd. In een bekende prent van Cornelis Massys uit 1549, *De Bedrogen Echtgenote* (afb. 58), komt de seksuele betekenis van eieren expliciet naar voren: een oude eierboer wordt door zijn vrouw betrappt in het gezelschap van zijn - overigens foielelijke - minnares bij wie hij juist een ei in de schoot plaatst. Zijn echtgenote schreeuwt het (in het opschrift) uit dat haar man zijn eieren legt in het nest van een ander, waardoor zij zelf onbevredigd blijft.³⁷⁴

Dat ook Aertsens voorstelling gaat over wellust en zotheid wordt duidelijk door de uitbundig lachende en zingende dronken boer die links op de voorgrond de vrouw naast hem bij de borst pakt. Dat hij een boer voorstelt, kan men afleiden uit de rieten mand die bij zijn voeten staat; dergelijke manden verschijnen ook in de markttaferelen van Aertsens. De aanwezigheid van de stenen wijnkruik met groene lookbladeren, die zichtbaar is via het raam links, vormt, evenals de vogelkooi bij Hemessen, een aanduiding dat het hier gaat om een bordeel of een herberg van verdacht allooi (de look werd, net als de ui, beschouwd als een lustopwekker).³⁷⁵ Andere duidelijke verwijzingen naar dwaasheid en wellust zijn de doedelzakspeler, de worsten boven de haard, de glimmende koperen ketels, de haspel die rechts van de haard hangt en de afbeeldingen van een springende bok en een narrenkop op de houten troefkaarten die op tafel liggen en vermoedelijk afkomstig zijn uit een oud Tarokspel.³⁷⁶

Dergelijke kluchtige motieven wijzen op nauwe raakvlakken met de vastenavondiconografie, zoals ondermeer blijkt uit een vergelijking met een prent met *Vastenavondvierders* (1567) van Pieter van der Heyden naar een ontwerp van Jeroen Bosch (afb. 59).³⁷⁷ Het is denkbaar dat Aertsens bekend was met deze inventie, die geldt als het prototype van de vastenavonduitbeelding in de Nederlanden en moet worden beschouwd als een belangrijke voorloper van keukentaferelen met vastenavondvierders. Losbandige feestvierders, hier niet getypeerd als boeren, maar als zotten, maken muziek met een rooster en blaasbalg, luit en pommer (in het raam); er wordt gezwaaid met een braadspit en een

spinrokken, een drinkende monnik(?) betast een non(?) en in het centrum bij de haard zitten een oude wafelbakster en een dikzak. Het begeleidende vers, dat is gesteld in zowel het Frans als het Nederlands, roept de lezer op deel te nemen aan de geneugten van het feest, mee te musiceren, wafels en pannenkoeken (struiven) te bakken, vrolijk te zijn en gek te doen. Zelfs een dansend hondje met een zottenpakje geeft gehoor aan de oproep, evenals een uil die in een voorstelling boven de haard als pelgrim is uitgedost. De laatste regel van het onderschrift, ‘de sot wel scheeren’ (gek doen of gekscheren), wordt rechts verbeeld door het motief van een zot, die zich laat scheren; op de grond ligt zijn marot.³⁷⁸ ‘Den gheck scheren’ is ook een regel uit een lied over een zotte eierdans uit een bekend 16de-eeuws tafelspel, dat in de moderne tijd onder de titel *De Sotslach* bekend is geworden; dit spel wordt verderop besproken.³⁷⁹

Evenals op het schilderij van Aertsen zijn de figuren gegroepeerd rond een evenwijdig aan het beeldvlak geplaatst haardvuur, waarboven worsten worden gerookt, terwijl we hier dezelfde opstapeling van ketels zien; ook heeft juist een zotte eierdans plaatsgehad, getuige de gebroken eieren, de kom en de omgevallen kruk die links op deze voorstelling zijn afgebeeld. Dezelfde elementen komen we tegen in de vroegst bekende *geschilderde* uitbeelding van de eierdans, die wordt getoond op de eerder genoemde *Strijd tussen vastenavond en vasten* naar Jeroen Bosch (afb. 14).³⁸⁰ De dans wordt in dit geval uitgevoerd door een oude man en vrouw, die deel uitmaken van de menigte vastenavondvierders en het motief is hier weergegeven temidden van andere komische scènes.³⁸¹

Mede aan dit soort komische voorstellingen zal Jeroen Bosch de aanduiding van een ‘pictor gryllorum’ te danken hebben, zoals Filipe de Guevara hem omstreeks 1560 beschrijft.³⁸² Deze typering gaat terug op Plinius’ beschrijving van een schilderij van de Griekse kunstenaar Antiphilus; dit schilderij stelde een man met een absurd kostuum voor, die bekend stond onder de komische naam Gryllus, waarmee volgens Plinius sindsdien alle voorstellingen in dit genre werden aangeduid (grylloi).³⁸³ Bij de waardering en legitimering van het *genus gryllorum* (de genreschilderkunst) werd vanaf ongeveer 1560 veelvuldig gerefereerd aan Piraeicus en het schilderkunstige genre van de rhyparografie.³⁸⁴ Door Pieter Aertsen te vergelijken met Piraeicus en hem te onderscheiden met de bijnaam *ruparographos* bracht Hadrianus Junius zijn werk daarom in direct verband met het *genus gryllorum*.

Snoep meent dat de strekking van Aertsens *Eierdans* streng moraliserend is, ondermeer omdat de eierdans volgens hem als een zondige bezigheid werd beschouwd; het motief is echter een humoristische verbeelding van de dwaasheid en de wellust van de figuren. Evenmin overtuigend is Snoeps duiding dat de vrouw, die rechts met haar man en kind de ruimte betreedt, met haar opgeheven vinger het kind zou leren waartoe deze zothed

kan leiden.³⁸⁵ Het is waarschijnlijker dat het kind, aangespoord door het voorbeeld van de ouders, deel zal nemen aan de feestvreugde en de zothed.³⁸⁶ De gedachte dat kinderen zich net als de ouders tot zotten ontwikkelen, komt op een vergelijkbare wijze tot uitdrukking in een 16de-eeuwse prent van een onbekende Zuid-Nederlandse kunstenaar, die toont hoe een oude zottin jonge zotjes uitbroedt, terwijl een jong zotje een eierdans uitvoert.³⁸⁷

Aertsens *Eierdans* markeert het begin van een hele reeks boerentaferelen met het motief van de eierdans. De zottendans wordt door een oude boerin uitgevoerd op een kopergravure van Frans Huys naar Cornelis Massys' *Eierdans voor een herberg* uit 1558.³⁸⁸ Voorts komen we de eierdans tegen in een satirische prent met *Vuyl Sause*, die door een anonieme kunstenaar werd vervaardigd, mogelijk naar een ontwerp van Jan Verbeeck (werkzaam in Mechelen ca. 1548-ca. 1560) (afb. 60).³⁸⁹ Dit hoogst onsmakelijke tafereel, waarvan de humor wel zeer vulgaire vormen aanneemt, zal rond dezelfde tijd zijn ontstaan als Aertsens *Eierdans*. Het gaat om een herberg- of keukeninterieur waarin karikaturale smeerpoetsen figureren, die in de begeleidende verzen worden beschreven: links van het centrum bevindt zich 'Vuyl Sause', een slons die eieren in haar schort omroert, terwijl zij een kind de borst geeft; een kat naast haar likt van een boterklomp en een tweede kind eet met een varken uit een kom met pap. Een lelijke oude dwaas, genaamd 'Vuylfatsoen', laat de inhoud van zijn buitenproportionele neus in een pan met eieren druipen.³⁹⁰ Het gezelschap rond de tafel bestaat ondermeer uit een oude vrouw die triest in een glas staart en een man met een doedelzak die de begeleidende verzen uitspreekt of zingt. Rechts op de voorgrond wordt de eierdans uitgevoerd door 'Lippen Loer', boven wiens hoofd een reliëf is afgebeeld met twee narren onder één kap, ongetwijfeld een verwijzing naar het spreekwoord 'Daar steken twee zotten onder een kaproen', waaraan ook het onderschrift refereert en waarmee nog eens wordt benadrukt dat iedereen in dit gezelschap even dwaas gedrag vertoont.³⁹¹

Voor tijdgenoten moeten de getoonde figuren herkenbare stereotypen zijn geweest. 'Lippen Loer' representeert een dwaze, stuntelige jongeman met een onverzadigbare vraatzucht in Jan van den Berghe's klucht *Hanneken Leckertant*, die in 1541 te Antwerpen werd opgevoerd.³⁹² Vergelijkbare typen als 'Vuyl Sause' en 'Vuylfatsoen' worden in een bekend gedicht beschreven als leden van de Aernoutbroederschap, waar zij 'Vrouw Vuyle' en 'Dripneuse' heten.³⁹³ Eveneens verwant zijn de lelijke smeerpoetsen die figureren in de geschilderde boerse bruiloften van het in Mechelen werkzame schildersgeslacht Verbeeck.³⁹⁴

Deze nadrukkelijke uitvergroting van karikaturale elementen komen we ook tegen in een schilderij, dat evenals de prent van Flötner een *Satire op de vaat- en drankzucht* verbeeldt, maar

nu de gedaante aanneemt van een keukenstuk. De voorstelling werd vermoedelijk rond of kort na 1560 geschilderd door een niet nader bekend lid van het schildersgeslacht Verbeeck (afb. 61).³⁹⁵ De blikvanger is ook hier een dikke Rabelaisiaanse vreetzak met een beestachtig uiterlijk - waarschijnlijk een kok -, die letterlijk wordt bedolven onder de strengen worsten, een geplukte kip en druiventrossen om zijn nek en een kroon van worsten en vleeshompen op zijn hoofd. Zijn gestalte wordt omlijst door een enorm kadaver van een rund dat achter hem is opgespalkt. Op het aanrecht voor hem liggen eieren, een dode vogel, een omgevallen kruik en een grote schaal gevuld met worsten, een schapenkop en allerlei soorten braadvlees. De aanwezigheid van het motief van een kat die probeert van het vlees te stelen, onderstreept dat de voorstelling gaat over begeerte. In de onvoorstelbare chaos rondom de hoofdfiguur is een rumoerig schrans- en zuipfestijn gaande waaraan allerlei fantastische figuren deelnemen, sommige met pasteien, andere met zotskappen op het hoofd.³⁹⁶ De lelijke oude dwaas naast de hoofdfiguur is eveneens omhangen met worsten en staat juist op het punt er één naar binnen te werken. Zijn bril geeft ongetwijfeld aan dat hij zich laat bedriegen door de vertroebelende werking van de overdaad aan eten en drank op de zintuigen.³⁹⁷ Het zwijn en de drinkkan, linksonder, zijn de traditionele attributen van de *gula*.

Ongetwijfeld hangt het lelijke uiterlijk en het onfatsoenlijke gedrag van deze personages samen met een immoreel, ondeugdzaam karakter; tegelijk zal de goede nabootsing van hun lelijkheid bij de toenmalige beschouwers verbazing en lachlust hebben opgewekt. We komen nog uitvoeriger op dit gegeven terug.

Hoewel de figuren op Aertsens *Eierdans* minder karikaturaal zijn voorgesteld dan de personages in *Vuyl sause*, de genoemde inventie met vastenavondvierders naar Bosch (1567), en het keukenstuk van Verbeeck, is het een hardnekkig misverstand dat de boeren door Aertsens niet met spot zijn getypeerd, zoals ondermeer Moxey en Raupp menen: volgens deze laatste '[fehlen] Karikierende Züge [...] ebenso wie drastische Schilderungen von Exzessen und ihre Folgen. Auf den ersten Blick wirken die Bauern und ihr Treiben weder lächerlich noch abstossend und lasterhaft. Dennoch entbehren diese Bilder keineswegs einer didaktischen Struktur.'³⁹⁸ Zowel Aertsens *Eierdans* als *Vuyl sause* en het keukenstuk van Verbeeck tonen echter duidelijk een beeld van 'de ander', waarbij sprake is van diverse gradaties - van grove tot subtielere - humor.

Anders dan Raupp stelt, bestaan er duidelijke overeenkomsten tussen Aertsens boerentaferelen en een traditie uit de eerste helft van de 16de eeuw van satirische boerenvoorstellingen in de, vooral Duitse, grafiek.³⁹⁹ Aertsens boeren verschillen van deze

voorlopers doordat zij in mindere mate worden getoond met gedrongen gestalten, maar we zien bij hem dezelfde ridicule gelaatsuitdrukkingen en onbeheerste bewegingen. Aertsens figuren lijken zich bij voorbeeld geen raad te weten met hun handen, waarmee ze steeds iets of iemand schijnen te moeten vastpakken. Hij verbeeldt de figuren weliswaar op een andere wijze, maar ze werden zeker niet geheel onafhankelijk van deze grafische traditie ontwikkeld.

Aertsens heeft in de uitbeelding van dit onderwerp een ingrijpende vernieuwing teweeggebracht door het motief van de eierdans een centrale plaats te geven in een monumentale compositie waarbij de figuren in close-up en op een grote schaal zijn afgebeeld, zodat een sterke betrokkenheid van de beschouwer wordt bewerkstelligd. Voorzover bekend is het *Boerenfeest* in Wenen uit 1550 het vroegste schilderij van Aertsens waarbij boeren op een vergelijkbare monumentale schaal zijn weergegeven (afb. 62).⁴⁰⁰ Deze compositie verbeeldt dronkzuchtige en wellustige boeren achter een prominent op de voorgrond geplaatste tafel, terwijl in de achtergrond pap wordt gekookt, zowel boeren als een cavalier dansen op de muziek van een doedelzakspeler (die nadrukkelijk in de richting van de beschouwer kijkt) en er wordt gedronken en gevrijd. Dit alles vindt in de buitenlucht plaats. Daarnaast wordt een blik geboden in een interieur met een bedstee, en, rondom een tafel, eveneens drinkende en losbandige figuren.⁴⁰¹

Op zowel de *Eierdans* als het *Boerenfeest* zitten de boeren steeds aan een grote tafel die gedekt is met kostbaar laken, fraaie wijnglazen, ander gerei en etenswaren (luxueuze witte broodjes en resp. pasteitjes en wildbraad), welke in die tijd alleen een gegoede klasse zich kon veroorloven; de boeren laten de uitstalling op tafel zelf onberoerd en geven de voorkeur aan grote drinkkannen met bier.⁴⁰² De natuurgetrouwe weergave van deze stillevenelementen en de plaatsing van de tafels nabij de onderste beeldrand maken de voorname, burgerlijke beschouwer tot een imaginaire disgenoot. Deze wordt uitgenodigd aan het banket deel te nemen en te participeren in de zotte handelingen van de feestvierders. In het *Boerenfeest* is deze suggestie nog het sterkst door de afsnijding van de tafel door de onderste beeldrand; op de *Eierdans* wordt de tafel aan de linkerkant afgesneden, waar een bord van de tafel dreigt te vallen, en een mes, met het handvat in onze richting geplaatst, uitnodigend klaar ligt voor gebruik. Dit laatste motief zal later nog vaker worden geschilderd in de voorstellingen met gedekte tafels van ondermeer Floris van Dijck. De distantie tussen ongemanierd boers volk en beschaafde welgestelden, waarvoor werd gewaakt in bijvoorbeeld 15^{de}-eeuwse uitbeeldingen van *De tafel der matigen en der onmatigen*, is hier opgeheven.⁴⁰³ Ook Raupp beschouwde dit doorbreken van de distantie met de beschouwer in Aertsens boerenvoorstellingen als een

wezenlijke vernieuwing, maar hij benadrukte, zoals hieronder zal blijken ten onrechte, dat deze verleidingstrategie volkomen in dienst staat van de moralisatie.⁴⁰⁴

Een zeer vergelijkbare situatie, waarbij zotte, wellustige boeren een eierdans opvoeren voor een tafelend gezelschap van burgers, doet zich voor in een 16de-eeuws tafelspel, dat in de moderne tijd onder de titel *De Sotslach* bekend is geworden.⁴⁰⁵ Het tafelspel was een geliefd genre bij de zestiende-eeuwse rederijkers, bedoeld om een maaltijd op te luisteren; veelal werden tafelspelen vertoond ter gelegenheid van bruiloften, vastenavondvieringen en gilde-, Driekoningen- en nieuwjaarsfeesten. Naargelang de omstandigheden was de inhoud ernstig of komisch.⁴⁰⁶ Volgens Gelderblom ging het doorgaans om privé-vertoningen met een beperkt aantal uitvoerenden en ‘fungeerden de verschillende bedrijven [mogelijk] soms als introductie op even zovele gangen van het feestmaal. In de eerste decennia van de 17de eeuw wordt het genre nog beoefend door Hooft en Vondel, waarna het volgens sommigen weldra versmelt met het bruiloftsspel.’⁴⁰⁷

De Sotslach is een bijzonder komisch rederijkersstuk dat wellicht door een lid van de Haarlemse kamer Trouw Moet Blijcken werd geschreven; het spel, dat wordt gedateerd tussen 1538 en 1570 - dus ongeveer in de tijd dat Aertsens *Eierdans* werd geschilderd -, moet tot in het begin van de 17de eeuw in Haarlem nog zeer bekend zijn geweest.⁴⁰⁸ De hoofdrol wordt gespeeld door Claes, een aangeschoten boer die met eieren en gevogelte naar de markt gaat. Claes raakt onderweg in een kroeg in gesprek met Hanneken de Sot, die hem overhaalt om toe te treden tot het zottengilde. In een schertsritueel wordt Claes tot zot gemaakt en vervolgens voeren ze samen een eierdans uit onder begeleiding van een dansliedje;⁴⁰⁹ het stuk eindigt met hun afreis in het narrenschip naar ‘bothuysen’, een oord in de buurt van Luilekkerland. Voor hun vertrek schenken zij het tafelende publiek een paar verse eieren:

‘myn heren so moechdij veel struijven backen
en altijt packen // u buijckxken genalijck
versche eijerkens // syn doch den vroukens galijck
en dat principalijck // int werck der natueren’⁴¹⁰

De overeenkomsten tussen de *Eierdans* en het tafelspel zijn zeer frappant: in beide werken staat het zotte, immorele gedrag van boeren in een komisch contrast met een voornaam gezelschap van toeschouwers, en het komische effect wordt versterkt wanneer deze distantie even wordt opgeheven. Hoewel we niet over inventarisgegevens beschikken uit de tijd waarin Aertsens *Eierdans* ontstond, is het zeer goed mogelijk dat het schilderij oorspronkelijk een eetruimte decoreerde en het tafelende gezelschap zich, op een vergelijkbare wijze als in de *Sotslach*, kon amuseren met het getoonde tafereel. Een indicatie levert het zeer brede

horizontale formaat van de *Eierdans*, dat we vaker bij boerenvoorstellingen, keukenstukken en markttaferelen aantreffen: zoals Snoep opmerkte, wijzen deze afmetingen er mogelijk op dat deze schilderijen voor de schoorsteenmantel bestemd waren.⁴¹¹ In hoofdstuk VI gaan we nader in op de functie van keukenstukken en de relatie met de ruimte.

Op een schilderij in Cremona, dat wordt toegeschreven aan de Antwerpse kunstenaar Gillis Mostaert (1534-1598), is de eierdans evenals bij Aertsen gesitueerd in een boerenherberg (afb. 63).⁴¹² Dat Aertsens *Eierdans* in het Rijksmuseum het prototype vormde, blijkt vooral uit de verwante groepering van de figuren rondom de haard, waar ook vergelijkbare kluchtige motieven als haspels, worsten en allerlei keukenparaferalia terugkeren. Tegelijk vertoont de ruimtelijke indeling, waarbij de beschouwer een hoger standpunt inneemt en meerdere figuren worden getoond dan bij Aertsen, verwantschap met voorbeelden van Maerten van Cleve en Pieter Brueghel. Mostaert voegde nog een aantal komische motieven toe, zoals de boer die zijn billen warmt bij het haardvuur en het kind dat links op de voorgrond zijn behoefte doet. Evenals bij Aertsen wordt de wellust van de figuren geaccentueerd: in de deuropening is een amoureuus paar te zien, waarvan de vrouw zichzelf onder de schort betast. Dergelijke komische elementen bevestigen het beeld dat Van Mander geeft van Mostaert, namelijk dat deze zoveel grappen in zijn schilderijen verwerkte, en er zoveel grappen over hem worden verteld, dat hij daar wel een apart boek over zou kunnen schrijven.⁴¹³

Een verband met de vastenavondiconografie is ook aanwezig in een gravure met *Boerenbacchanalen* naar Maarten de Vos, die omstreeks 1600 werd uitgegeven door Johannes Galle: de eierdans wordt voor een herberg uitgevoerd in aanwezigheid van een aantal carnavaleske muzikanten; boeren met koddige namen als Teunen Stortbier, Heyn Droochbroot en Moenen Lodderbroeck worden in het onderschrift opgeroepen om ‘ouer deij te dansen’.⁴¹⁴ Anders dan bij Aertsen sluiten de boeren hier wel aan bij het gangbare boerenstereotype. Het onderwerp werd nog tot in de 17de eeuw uitgebeeld, getuige een geschilderd interieurstuk met een eierdans van Cornelis Saftleven uit 1637.⁴¹⁵

Het Boerenkeukeninterieur van Pieter Aertsen uit 1556

In Aertsens *Boerenkeukeninterieur* uit 1556 in Museum Mayer van den Bergh te Antwerpen is de handeling opnieuw in een keuken gesitueerd (afb. 64).⁴¹⁶ In het centrum bevindt zich een oudere man die van dronkenschap bijna van zijn kruk tuimelt. Omdat hij in het bezit is van een zwaard en een mes stelt hij waarschijnlijk een boerenkok of -slager voor. Hij heeft vrijwel dezelfde gelaatstrekken als de oudere boer die met beide handen een kruik vastklemt op de

voorgond van het *Boerenfeest* in Wenen. De man houdt de kruik hier echter met beide handen omhoog en maakt daarbij het gebaar van de ‘kannenkijker’. Dit gebaar werd ondermeer verbeeld in de bordeelscènes van de Brunswijkse monogrammist en Jan Sanders van Hemessen en zal nog geregeld in keukenstukken voorkomen.⁴¹⁷ Een keukenmeisje naast de dronken man grijpt naar zijn dolk, die - door de opvallende plaats in zijn schoot en de twee balletjes op het handvest – lijkt op een penis, en verwijst naar de wellustige aard van de eigenaar.⁴¹⁸ De gewillige vrouw laat zich ondertussen betasten door een jongeman, terwijl zij met een lepel vet druipt over een braadspit met vlees dat bij het haardvuur links wordt geroosterd. Bij dit grote haardvuur zit een koksmatje, dat wordt getoond van op de rug; de jongen kijkt over de schouder in de richting van de beschouwer (waarbij net geen sprake is van direct oogcontact), terwijl hij een worst in een ketel doopt.⁴¹⁹ De losbandigheid van het gezelschap wordt benadrukt door de over de vloer verspreide schalen van mosselen, die met zinnelijke lust werden geassocieerd: bijvoorbeeld Brueghel accentueerde dit door een vriend paar in een grote mossel af te beelden in zijn prent met de *Luxuria*.⁴²⁰ Rechts is opnieuw een grote tafel te zien met kostbare wijnglazen en broodjes, welke net als in het *Boerenfeest* en de *Eierdans* voor een gegoede klasse moet zijn bestemd, terwijl de boeren de uitstalling op deze tafel wederom onberoerd laten.

Evenals de *Eierdans* verenigt het schilderij elementen uit de beeldtradities van zowel bordeelscènes, uitbeeldingen van vastenavond en *gula*, als boerentaferelen. De verwantschap met de bordeelscènes komt duidelijk aan het licht wanneer men het schilderij vergelijkt met uitbeeldingen van dat thema van de Brunswijkse monogrammist die in de jaren veertig zijn ontstaan. We zien hier eveneens losbandige figuren, die ten voeten uit worden getoond, terwijl de handeling dikwijls rondom een haard is geësceneerd, zoals in het hierboven reeds genoemde schilderij in Frankfurt am Main, waar op de voorgrond een vergelijkbare takkenbos en een grote schaal met pap of wafelbeslag voorkomen (afb. 41).⁴²¹ Ook het braadspit en de wafels, die op een schaal rechts in het *Boerenkeukeninterieur* zijn geëtaleerd, komen al voor in dit schilderij, waar een kokkin een gereed gekomen wafel overhandigt aan een man. Hoewel de bordeeltaferelen van de Brunswijkse monogrammist niet alleen door boerse typen, maar ook door rijker uitgedoste personages worden bevolkt, treffen we in beide typen voorstellingen toespelingen aan op de drank- en vraatzucht, losbandigheid en dwaasheid. Bijvoorbeeld het motief van de haspel, een zottenattribuut dat ook op de *Eierdans* voorkomt, werd afgebeeld in een compositie van de Brunswijkse monogrammist, die zich voorheen bevond in de verzameling Scully.⁴²² Een ander motief, dat geregeld wordt getoond in de werken van ondermeer de Brunswijkse monogrammist en Jan Sanders van Hemessen, is de

vogelkooi die hier aan de buitenzijde van een deuropening achter de schouw hangt en aanduidt dat het gaat om een bordeel.⁴²³

Ook in een ander opzicht vertoont het *Boerenkeukeninterieur* verwantschap met deze traditie. Op de achtergrond van het *Boerenkeukeninterieur* komen twee paren mannen en vrouwen naderbij die elkaar innig omarmen. Eén van de mannen heeft in zijn linkerhand een opvallende staf met een afgerond uiteinde, waarmee meestal vagebonden en landlopers zijn uitgerust: waarschijnlijk kunnen we hen door dit attribuut herkennen als leden van de al eerder genoemde Aernoutbroederschap, het gilde van drinkebroers en verkwisters. Zoals Renger opmerkte, zijn de herberg- en bordeelbezoekers in voorstellingen van de Brunswijker Monogrammist en Van Hemessen vaker met een dergelijke staf afgebeeld⁴²⁴; een eendere gekromde stok treffen we aan op de voorgrond van Jeroen Bosch' *Gula* in het Prado, een voorstelling die ook andere duidelijke raakvlakken heeft met het keukenstuk (afb. 65).⁴²⁵ Het is echter niet uitgesloten dat de stok een soort herdersstaf aanduidt. Met dergelijke stokken zijn ook boeren met eieren op twee versies van een *Markstuk met Ecce Homo* van Joachim Beuckelaer uitgerust.⁴²⁶

Het keukenstuk vertoont parallellen met een komische tekst over de Aernoutbroeders: *Den reghel van Aernouts arme broederen*, die is ontstaan in de eerste helft van de 16de eeuw en voor het eerst in 1600 werd gedrukt te Antwerpen. Volgens de ironische regel van de Aernoutbroeders wordt de buik aanbeden als een god en is de keuken een godshuis:

‘Wanneer ghy comt in Heeren Hoven
Wilt dan eeren, ende oock louen,
Deghene die inde Keucken zijn
Soo meughdy krijghen vleesch, broot, en wijn,
Eet, ende drinckt, bemint de kruyck, dan,
Mette schotel inde handt, zijt niet confuys
Laet de Keucken zijn v Gods-huys,
Metten Prime zinght dan alleen
Eens anders Jae, laet zijn v Neen,
Tertie, None ende Deprofundis
Laet varen: maer leest dat totten mondt is,
Laet oock varen den Magnificat
Ende vult daer voor uwen buyck wel sat,
Pater noster, ende Credo t’ uwer zeghen
Sult ghy oock laten achter wegghen[...],⁴²⁷

Het zou onjuist zijn te beweren dat het *Boerenkeukeninterieur* de inhoud van de bovengenoemde tekst direct visualiseert: de kleding van de getoonde figuren is bijvoorbeeld niet zo armoedig en vol scheuren als die van de Aernoutbroeders en de keuken is bepaald niet

gesitueerd in een Heren Hof; evenmin parodieert het *Boerenkeukeninterieur* de kerkelijke instellingen en kloosterorden. Maar op een algemener niveau zijn de overeenkomsten opmerkelijk. Evenals in het *Boerenkeukeninterieur* wordt in deze tekst het mechanisme toegepast van de komische inversie van in de maatschappij gangbare normen: dwaasheid en ondeugdzaamheid - eigenschappen van de broeders van de orde en de figuren op het schilderij - worden op ironische wijze uitvergroot. In zowel tekst als beeld levert voedsel de bouwstenen voor humor en vormt de keuken het decor. Tegelijkertijd vormt de humor een bevestiging van de bestaande moraal.

Daarnaast wijzen verschillende motieven in het *Boerenkeukeninterieur* op een sterke verwantschap met de vastenavondiconografie. De papieren koningskroon die de bradende jongen bij het komfoor om zijn hoofddeksel draagt, werd behalve bij driekoningen en andere winterse feesten ook bij de vastenavond gedragen en accentueert de zotheid van dit gezelschap.⁴²⁸ Een knaapje met een vergelijkbare papieren kroon komt voor op Brueghels *Strijd tussen vastenavond en vasten* uit 1559 in Wenen, waar hij wordt getoond in het gevolg van de vastenavondvierders: hij draagt hier een voorgebonden schort, die hem als een kokje typeert; aan zijn gordel bungelt een worst en hij presenteert een wafel of koek, terwijl een tweede vertegenwoordiger van vastenavond vóór hem meerdere wafels met zich meedraagt.⁴²⁹ Tegelijk herinnert de kookscène met de jongen bij de haard aan de eerder genoemde *Strijd tussen vastenavond en vasten* naar een compositie van Jeroen Bosch: daar zien we een vergelijkbare figuur bij een haardvuur zitten, maar in dit geval gaat het om een magere representant van de vasten, die mosselen kookt.

Toch laat de voorstelling zich niet eenvoudigweg duiden als een tafereel met vastenavondvierders. Aertsen heeft een heel nieuw type voorstelling gecreëerd door elementen uit de bordeelscènes, boerenvoorstellingen en uitbeeldingen van vastenavond en *gula* te combineren. Evenals de *Vleeskraam* en de *Eierdans* laat het *Boerenkeukeninterieur* een aantal vernieuwende kunstgrepen zien waardoor Aertsen ons op een pakkende manier bij het tafereel betreft: de afsnijdingen van de beeldranden dragen bij aan de suggestie dat we ons bevinden in de geschilderde ruimte en onze aanwezigheid wordt bevestigd door het bij de haard gezeten kokje, dat als enige in onze richting kijkt en daarmee als *Anzeigefigur* fungeert; ook links op het *Boerenfeest* in Wenen kijkt een komische kok de beschouwer grijnzend aan: deze personages herinneren aan de koks in de komedie waar zij, zoals we eerder hebben gezien, een vergelijkbare meta-theatrale functie vervullen. De figuren van het *Boerenkeukeninterieur* zijn voor het eerst in een grootschalige compositie ten voeten uit voorgesteld. De

natuurgetrouwe wijze waarop Aertsen het voedsel en de figuren op de voorgrond heeft verbeeld, draagt sterk bij aan deze suggestie van "echtheid" en nabijheid. Uit de ketel met pap of beslag, die wordt oversneden door de onderste beeldrand, heeft iemand met de vinger een likje genomen: dit kan niemand anders zijn dan de beschouwer zelf. Terwijl deze nog een zekere distantie kon betrachten bij de bordeelscènes van de Brunswijkse monogrammist, wordt die afstand hier voor het eerst echt volledig opgeheven, zodat de beschouwer wordt uitgenodigd de zothed van de protagonisten direct bij te wonen. En die vernieuwing moet op het toenmalige publiek een overweldigende indruk hebben gemaakt.

Pannenkoeken en wafels

Aertsen heeft nog twee andere motieven, die direct zijn gerelateerd aan de vastenavondiconografie, op een grote schaal weergegeven en gesitueerd in een boereninterieur. Het eerste is het *Boerengezelschap met een pannenkoekenbakster* uit 1560 in het Museum Boijmans-van Beuningen in Rotterdam (afb. 66).⁴³⁰ Dat dit schilderij vastenavondvierders voorstelt, wordt bevestigd door de kunstliefhebber Peeter Stevens: in de aantekeningen die hij vanaf 1625 maakte in het *Schilder-boeck* van Karel van Mander beschrijft hij de voorstelling als een 'Vastenavond daermen strugins [struiven] backt'; rond 1628 maakte deze compositie deel uit van de collectie van de Antwerpse verzamelaar Cornelis van der Geest.⁴³¹

We zien hier een gezelschap geschaard rondom een haard, met links een oudere boer, die met de linkerarm steunt op een drinkkan: hij zit achter een tafel, waarop wafels, brood en kaas zijn uitgesteld; achter hem zit een oudere vrouw bij het haardvuur pannenkoeken te bakken; rechts bevindt zich een boerengezin, waarvan de man, die met een drinkkan wordt getoond, en het jongetje de al gereedgekomen pannenkoeken van een schaal pakken. Evenals bij de hierboven besproken voorstellingen wordt het voedsel nadrukkelijk aan ons gepresenteerd op een met kostbaar linnen beklede tafel, die (zoals trouwens ook de majolica schaal (met boter) naast de pannenkoekenbakster) eerder bestemd is voor een voorname, burgerlijke beschouwer, waardoor deze ook hier tot een imaginaire disgenoot wordt gemaakt.

En ook in dit geval dient zich een duidelijke overeenkomst aan met tafelspelen: in *De Vasten en de Vastenavond*, een gelegenheidstoneelstukje dat tijdens de vastenavondviering de maaltijd opluisterde, zijn de twee tegengestelde levenshoudingen in een discussie verwickeld waarbij de verschillende standpunten uiteindelijk onverzoenbaar zijn. Na de aansporing van de Vastenavond: 'Weest vrolyck, weest vrolyck, hout Vastenavontfeesten' en

‘Backt pannekoecken, wafelen in ’t openbaer,
Worpt die worst op die kolen, slaet hoop werck binnen,
Want die Vastenavont comt maer eens in ’t jaer!’

klinkt het scherpe en onverbiddelijke advies van de Vasten:

Doet penitentie...
Keert weder, ’t is tijd,
Vernedert u tot assche, bidt ende waeckt!’⁴³²

Beide partijen brengen argumenten aan tot eigen voordeel en trachten de ander in ongenade te brengen bij het publiek.⁴³³ Het publiek krijgt uiteindelijk de vrije keuze en is dus vrij de morele les te nemen of te laten.⁴³⁴

Anders dan dit tafelspel bevat Aertsens schilderij weliswaar geen toespeling op de Vasten, maar de voorstelling refereert op een vergelijkbare wijze aan een feestelijke gebeurtenis, waarbij de personages zich als het ware voor een tafelend publiek bevinden. Daarnaast figureerde de pannenkoekenbakster als komisch personage in *Een Tafelspel van Meester Kackadoris ende een Doof-Wijf met Ayeren*, dat in 1596 in Amsterdam verscheen.⁴³⁵

Juist het banale van de handeling - het bakken en eten van pannenkoeken - moet door de toenmalige beschouwer als zeer komisch zijn ervaren: pannenkoeken waren goedkoop en dit voedsel werd vooral gegeten door boeren en armen.⁴³⁶ Pannenkoekenbeslag werd in de 16de en de 17de eeuw struif genoemd (eieren vormen immers het belangrijkste ingrediënt). ‘Wat een struif’ was een gangbare uitdrukking voor ‘wat een onzin’, ‘wat een malligheid’.⁴³⁷ ‘Iemand iets bakken’ is, ook tegenwoordig nog, ‘iemand een loer draaien’, en dat kan worden ingevuld met ‘iemand een koek, een klucht, een pots bakken’⁴³⁸, en dat is wat Aertsens hier met ons doet.

Hoewel we het stereotype van de oudere boer herkennen van Aertsens *Boerenfeest* in Wenen en het *Boerenkeukeninterieur* in Antwerpen, ontbeert dit gezelschap de uitbundigheid en losbandigheid van deze eerdere taferelen. In dat opzicht verschilt het schilderij ook van een door Balthasar van den Bos naar Maerten van Cleve vervaardigde ets met vastenavondvierders, die mogelijk dateert van voor 1560 (afb. 67).⁴³⁹ Deze prent toont een uitbundig feestend gezelschap van overwegend boerse typen. Er wordt stevig gedronken en geschanst, een malle dans wordt uitgevoerd op de muziek van een doedelzakspeler, een man en vrouw liefkozen elkaar, en veel aandacht gaat uit naar kookwerkzaamheden bij een haardvuur en de verbeelding van voedsel. De prent toont evenals Brueghels *Strijd tussen vastenavond en vasten* een oude pannenkoeken- of wafelbakster. Dat de vastenavondviering door het toenmalige publiek zeker niet met afkeuring hoefde te worden bekeken, wordt expliciet

gesteld in het onderschrift. Ondanks de excessieve drank- en voedselconsumptie ligt de nadruk hier op de onschuldigheid van het getoonde feest:

*Tis hier vastelavont in elcx aenschouwen
Deen bact wafelen Hanne danst met sijsen
Domine vechpot sietme sijn Musique vast houwen
Ghenoechte Sonder arch en is niet om misprijsen*

Dat de auteur van de tekst het kennelijk nodig vond de onschuldigheid van de feestvierders te benadrukken, vormt op zich wel een aanwijzing dat kennelijk niet iedereen daar even mild over oordeelde.

In de tweede carnavaleske compositie van Aertsen, waarin het motief van de wafels een centrale plaats heeft, het *Keukeninterieur met wafelbakkers* in York uit 1565, ligt juist wel de nadruk op de losbandigheid van de figuren (afb. 68).⁴⁴⁰ We zien hier op de voorgrond een jonge vrouw, die met een lepel naar een pot reikt om nieuw beslag op een groot wafelijzer aan te brengen; naast haar liggen de gereed gekomen wafels. Zij wordt van achteren bij de borst betast door een oudere boer, die waarschijnlijk de echtgenoot is van de oudere vrouw, die meer op de achtergrond wordt getoond met een spinrokken en een drinkkan in de hand, terwijl zij passief toekijkt hoe haar man overspel pleegt. Links zien wij het stereotype van de jansul: een jongere man met in zijn handen attributen van vrouwenarbeid, een haspel en een spoel; hij is ongetwijfeld de echtgenoot van de jonge overspelige vrouw, die zich gewillig laat betasten.

Uit vele komische teksten uit de 16de en 17de eeuw blijkt dat wafels werden geassocieerd met bedrog, verleiding en zinnelijke liefde, terwijl een ‘wafelhuis’ of ‘wafelkraam’, behalve als plek waar men wafels kon eten, ook vaak fungeerde als een bordeel; een ‘wafelhoer’ of ‘wafelmeid’ was een aanduiding voor een hoer die in een wafelhuis als dienstster werkte.⁴⁴¹ Daarnaast wordt een ‘wafeleter’ in de 17de eeuw gebruikt als scheldnaam voor iemand die een losbandig leven leidt of een leugenaar.⁴⁴²

Het motief van de wafel verschijnt dan ook als attribuut van hoeren in de eerder genoemde bordeelscènes van de Brunswijkse monogrammist, en het maakt deel uit van de weelde aan voedsel, die verleidelijk is uitgesteld op de voorgrond van Aertsens *Stockholmse Markttafereel met Christus en de overspelige vrouw* van ongeveer 1562⁴⁴³, evenals op diens voorstelling van een *Marktvrouw* uit 1567 in Berlijn (waar rechts in de achtergrond een paar in een omhelzing is weergegeven).⁴⁴⁴ Pieter Pietersz toont een wafel op de voorgrond van zijn *Keukenmeid met de Maaltijd te Emmaüs* in Stockholm (afb. 50) en van de volgende

schildersgeneratie zal ondermeer Cornelis Jacobsz. Delff het motief afbeelden als onderdeel van een overdadig stilleven op een keukenstuk uit 1597 (afb. 183). Hier slaat een kat haar klauwen uit naar een wafel, die direct voor een sensuele keukenmeid is geplaatst, waardoor haar rol wordt onderstreept van een aardse verleidster, die met de haar omringende etenswaren de zinnelijke begeerten opwekt.

Drie boerenkeukens

Terwijl voedsel nog een relatief bescheiden plaats inneemt in de hierboven genoemde voorstellingen met boeren, introduceert Aertsen - voorzover bekend - omstreeks 1560 profane keukentaferelen, waarin een ruime hoeveelheid etenswaren prominent op de voorgrond ligt opgetast. Waarschijnlijk rond dat jaar - Aertsen woonde inmiddels weer in Amsterdam - ontstonden drie boerenkeukens, die zoveel onderlinge overeenkomsten vertonen, dat ze hieronder als een groep worden behandeld. Tot deze werken, die werden geschilderd op grote panelen van een horizontaal formaat, behoren de in hoofdstuk I al besproken *Boerenkeuken* in Kopenhagen (afb. 4) en de composities in Pisa (afb. 69)⁴⁴⁵ en Amsterdam (afb. 70).⁴⁴⁶ In deze drie keukenstukken combineert Aertsen elementen uit de beeldtradities van zowel bordeelscènes, vastenavondvoorstellingen, uitbeeldingen van de *gula*, marktstukken, boerentaferelen (en in het bijzonder boerenvoorstellingen uit de Duitse grafiek) als de zogeheten *Tafelschmuck* of tafelversiering (die ook overwegend van Duitse oorsprong is).

Zoals we eerder vaststelden, thematiseert het keukenstuk in Kopenhagen de samenhang tussen luiheid, losbandigheid en overmatig eten en drinken. De prominent op de voorgrond geplaatste en met een grote nauwkeurigheid geschilderde streng ingewanden met een slokdarm en pens brengt de *Vleeskraam* uit 1551 in herinnering, waar het orgaanvlees de voorstelling zo'n rauw "realistisch" aanzien verleent en het motief verband houdt met de *gula* en de vastenavond. Aertsen verbeeldt op het schilderij in Kopenhagen niet alleen het goedkope en vulgaire voedsel dat, juist omdat de ingewanden meer dan andere victualiën aan bederf bloot staan, kort na de slacht in ruime hoeveelheden werd geconsumeerd, maar hij refereert daarmee tegelijk aan onze eigen alles-verslindende en verterende organen, zoals de maag en de buik. Hij presenteert ons één krachtig Rabelaisiaans beeld, waarin verwijzingen naar de vraatzucht, de wellust (waaraan de ityphallische vorm aan de bovenkant van de slokdarm refereert), de vruchtbaarheid, de voortplanting en, weliswaar impliciet, de vergankelijkheid zijn samengebald.⁴⁴⁷

Een zeer vernieuwend element van dit schilderij is de evenwijdig aan het beeldvlak geplaatste tafel waarop een breed assortiment victualiën is geëtaleerd. Het gaat mogelijk om

de vroegste uitbeelding van een rechthoekige tafel met een uitstalling van etenswaren, die evenwijdig aan de onderste beeldrand werd geplaatst, waarbij deze, door de afsnijding bij de onderste beeldrand, lijkt door te lopen in de ruimte van de beschouwer, zodat deze nadrukkelijker bij de voorstelling wordt betrokken en sterker in verleiding wordt gebracht om toe te tasten.

De *Boerenkeuken* in Pisa laat op de linkerhelft een identieke achtergrond zien als de compositie in Kopenhagen. Aertsen (of een ateliermedewerker) heeft de verdeling in twee compartimenten opgeheven, zodat sprake is van een doorlopende ruimte. In plaats van de nabijgeplaatste boer en boerin op de voorstelling in Kopenhagen, toont hij hier op de rechterhelft een meid ten voeten uit die een mes vasthoudt en een grote mand met broden en kazen (?) aandraagt, die voor ons lijken te zijn bestemd, omdat zij in de richting van de beschouwer loopt en deze nadrukkelijk aankijkt. Elementen als het stuk vlees en het braadspit met gevogelte, links op de voorgrond, verwijzen naar de *gula*. Aertsen wekt de suggestie dat de centrale scène plaats heeft tijdens een boerenfeest, doordat hij rechts in de achtergrond een doorkijkje heeft toegevoegd, waar een dansende menigte in de buitenlucht is te zien: het gaat om een vrijwel letterlijke herhaling van de dansscène in de achtergrond van zijn *Boerenfeest* uit 1550.

Ook in het keukentafereel in Amsterdam herhaalt Aertsen in grote lijnen de bij de haard gezeten figuurgroep, hoewel hij deze hier dichterbij het beeldvlak en op een grotere schaal heeft voorgesteld. Bovendien is de kannenkijker hier een oudere man die door de keukenmeid wordt betast, zodat deze scène verwijst naar het thema van de ongelijke liefde; het lusteloze stel links van hen is hier juist jonger weergegeven dan in de stukken in Kopenhagen en Pisa. De losbandigheid van het gezelschap op het keukenstuk in Amsterdam benadrukt Aertsen, net als bij de *Eierdans* van 1552 en het *Boerenkeukeninterieur* uit 1556, door de aanwezigheid van schalen van mosselen en eieren, die hier over de vloer en de tafel verspreid liggen.

Verbanden met markttaferelen, prenten, kluchten en tafelspelen

Aertsen heeft het stilleven hier op de voorgrond in de breedte aanzienlijk uitgebreid en de uitgestalde producten - groenten en fruit die per soort in aparte manden en schalen worden getoond, een eend en een grote rieten mand met duiven, een ton en kazen - brengen vooral de grootschalige profane markttaferelen met figuren in *close-up* in herinnering, die hij rond dezelfde tijd - het begin van de jaren zestig - begint te schilderen.⁴⁴⁸ We treffen op deze profane markttaferelen dikwijls dezelfde figuurtypen, handelingen en motieven aan als in de

keukenstukken. Zij worden meestal getypeerd als drankzuchtig, lui en wellustig en zij houden zich volstrekt niet bezig met de verhandeling van hun waren, zoals de vier boeren die worden omringd door vissen, gevogelte en zuivelproducten op het marktstuk van Aertsen uit 1562 in Bonn.⁴⁴⁹ Ook de boerse vrouw die zich bevindt temidden van de waren op het keukenstuk in Amsterdam zou niet misstaan in een markttafereel, omdat zij waarschijnlijk het stereotype van een visverkoopster representeert: zij houdt een opvallend grote vis vast en lijkt deze aan een onzichtbaar persoon links buiten het schilderij te offeren. Visverkoopsters genoten vaak een twijfelachtige reputatie, zoals blijkt uit de ongunstige aanduiding ‘viswif’, die tot op de dag van vandaag gangbaar is. Van Mander verwijst naar dit stereotype wanneer hij jonge schilders adviseert zich niet als vechtende, kwaadsprekende, kijkende viswijven te gedragen.⁴⁵⁰ Net als bij de meeste eerdere voorstellingen van Aertsen heeft er nauwelijks interactie tussen de figuren plaats en, met uitzondering van meerdere personen op het stuk in Kopenhagen, leggen zij weinig of geen direct contact met de beschouwer. Datzelfde geldt voor zijn verbeelding van de *Twee keukenmeiden*, een schilderij uit 1562 in Stockholm (afb. 71).⁴⁵¹ Aertsen legt hier de nadruk op de domheid en luiheid van de keukenmeiden en focust in op de banaliteit van hun handeling: het plukken van gevogelte.⁴⁵²

Ook in de kannenkijker die op de keukenstukken in Kopenhagen, Pisa en Amsterdam voorkomt, waar hij steeds met een rieten mand met gevogelte naast hem wordt afgebeeld, herkennen we een boer die figureert in de markttaferelen. Behalve in de genoemde prent met *De Bedrogen Echtgenote* van Cornelis Massys komen we dit type van de marktboer vooral tegen in komische prentjes van Duitse oorsprong. Het betreft eenvoudige voorstellingen waarin een boer met zijn vrouw op weg is naar de markt, zoals de *Eierboer en de boerin met eenden* (laatste kwart 15de eeuw) van de Monogrammist *bxx* (afb. 72),⁴⁵³ of waarbij een boer en boerin staand en met hun producten worden getoond, zoals in een prentenpaar van Hans Sebald Beham, waarvan de teksten in de spreukbanden duidelijk maken dat zij hun waren aanbieden om gauw wijn te kunnen drinken (afb. 73a en b).⁴⁵⁴ Het gaat in deze prenten steeds om lompe, lelijke figuren; vaak bieden zij gevogelte, eieren en boter te koop aan, zoals in een prent van Dürer van 1519, waar de boer met een handgebaar zijn waren aanprijst, terwijl hij naar zijn beurs tast (afb. 74).⁴⁵⁵

Dergelijke sullige boeren met eieren en gevogelte moeten bij het publiek associaties hebben opgeroepen met personages in kluchten en tafelspelen, zoals voorbeelden uit het repertoire van de Haarlemse rederijkerskamer ‘Trouw moet blijcken.’ In de *Cluyt van een boer* is de hoofdpersoon een eierboer die wordt verleid door een hoerenwaardin, omdat hij toegeeft aan

zijn drankzucht en lustgevoelens.⁴⁵⁶ Tot het repertoire van deze rederijderskamer behoorde ook een tafelspel van *Een lantman met een korff met eijeren*, waarin een boer zijn kippen en haan aanprijst in een monoloog van ruim honderd versregels.⁴⁵⁷ Aan het einde van dit stuk worden de toeschouwers aangespoord zich, naar het voorbeeld van die haan, die dankzij zijn ‘derde been’ wonderen bij de hennen verricht, met hun ‘speeren’ te weren ‘als vrome hanen’. Een ander tafelspel, getiteld een *Boer met eijeren*, werd geschreven door een lid van de Haarlemse kamer der Wijngaertranken en telt slechts 69 verzen.⁴⁵⁸ Een onnozele boer prijst daarin de kwaliteit van zijn eieren: zijn vrouw heeft hem verteld tegen welke prijs hij ze zou verkopen, maar al kletsend ontschiet hem de prijs en keert hij onverrichter zaken terug naar huis.

Het thema van de boer - maar ook de boerin - die naar de markt gaat en onderweg of in de stad valt voor allerlei aardse verlokkingen dan wel het slachtoffer wordt van bedrog, was, behalve in tafelspelen (zoals *De Sotslach*) ook buitengewoon populair in de kluchtliteratuur. We komen het tegen in Georgius Macropedius’ *Aluta*, dat voor het eerst in 1535 te Den Bosch werd uitgegeven, en het staat centraal in bijvoorbeeld Bredero’s *Klucht van de koe* uit 1612.⁴⁵⁹ Hoewel Aertsen de hierboven beschreven keukenstukken niet in een stedelijke setting heeft geplaatst, suggereert hij eveneens dat de boeren onderweg waren naar de markt om daar het gevogelte te verkopen, maar dat zij, gedreven door drankzucht en wellust, in het bordeel zijn terecht gekomen, waar zij aan de verleiding van jonge hoeren worden blootgesteld.

Gezien de vele raakvlakken met het komische tafelspel is het, net zoals ik eerder opperde in samenhang met Aertsens boereninterieurs, aannemelijk dat deze keukenstukken, maar ook vele markttaferelen, oorspronkelijk functioneerden in de context van de feestelijke gelegenheid, die zich afspeelt rondom de tafel; in ieder geval refereren deze werken aan dergelijke feestelijke gebeurtenissen.

Verbanden met Tafelschmuck

Eveneens een sterke indicatie daarvoor levert het gegeven dat er nauwe parallellen bestaan tussen het markt- en keukenstuk en een heel andere kunstvorm, namelijk de zogeheten *Tafelschmuck* of taferversiering. Het betreft rijkgeornamenteerde vergulde of zilveren bokalen, luxueus tafelgerei, op kleine schaal uitgevoerde tafelfonteintjes (*Tischbrunnen*) en beeldjes die tijdens maaltijden de tafel sierden. Sterk verwant zijn de figuurtypen in keukenstukken met de typen die in deze *Tafelschmuck* al eerder een brede toepassing vonden, zoals boeren, jagers, marktvrouwen, narrige personages omgeven door vegetatie, vruchten, en allerlei producten van de aarde. Deze luxueuze sierstukken tonen vaak gelijksoortige

komische figuren die zich laten leiden door lustgevoelens en zij verbeelden dikwijls de relatie tussen de consumptie van voedsel en drank en de extremere vormen van lustbeleving.

Van Albrecht Dürer zijn verschillende ontwerptekeningen bekend voor dergelijke tafelfstukken, vervaardigd in de zogeheten *stil rustique*.⁴⁶⁰ Een ontwerptekening voor een tafelfontein van Dürer uit 1499 verbeeldt een grijnzende boer met een gans onder de arm zittend op een boomstronk waaruit water sproeit (afb. 75).⁴⁶¹ Ondermeer de boeren die op deze tafelfstukken voorkomen, verwijzen naar de vruchtbaarheid van de aarde. Zij worden met hun producten getoond en geven zich over aan hun seksuele driften. Een aan Dürer toegeschreven pentekening uit omstreeks 1500-1503 (afb. 76) toont een voorstelling van een liefkozend boerenpaar dat waarschijnlijk de bekroning vormde van een bokaal of als een zelfstandige beeldengroep de tafel decoreerde.⁴⁶² De boer, die wordt gepresenteerd met versleten kleding en een mand met eieren in de arm, betast hier een meid bij de borst, waarbij hij haar begerig aanstaart en zijn tong uit de mond hangt. De schalks kijkende meid heeft een grote kaas onder de arm en zij omarmt de man innig, terwijl zij een vinger in zijn mondhoek steekt. Dit paar herinnert sterk aan de boerse figuurtypen met narrige, komische trekken in markttaferelen en keukenstukken, zoals de *Boerenkeuken* van Pieter Aertsen in Kopenhagen, waar de kannenkijkende boer met zijn gevogelte in een amoureuze houding met een keukenmeid wordt gepresenteerd.⁴⁶³ De tafelfversieringen zullen een bron van vermaak hebben gevormd tijdens de maaltijd, en juist in dat opzicht komt hun functie waarschijnlijk sterk overeen met vooral boerenkeukenstukken en markttaferelen.

Luiheid en de strijd om de broek

Het is de vraag waarom Aertsen geregeld lusteloze vrouwen met ongebruikte spinrokken verbeeldt, een motief dat verwijst naar de luiheid, die verband houdt met hun drank- en vraatzucht. Behalve in zijn drie hierboven besproken keukentaferelen kwamen we een vergelijkbare oude vrouw met een ongebruikt spinrokken en een drinkkan tegen in het *Keukeninterieur met wafelbakkers* in York uit 1565, terwijl Beuckelaer een soortgelijke luie oude vrouw met een spinrokken verbeeldt op zijn *Groentenmarkt* uit 1567 in Antwerpen.⁴⁶⁴

Terwijl het beeld van een spinnende vrouw meestal verwijst naar haar vroomheid, deugdzaamheid en vlijt⁴⁶⁵ refereert het ongebruikte spinrokken juist aan het tegendeel. Dit motief doet dienst als attribuut van de luiheid in de zondentraditie, zoals de kopergravure van Crispijn van de Passe I naar Maarten de Vos van ongeveer 1580-1590 met een voorstelling van *Negligentie et Socordie Typus* (afb. 77), waar links op de voorgrond ongebruikte spoelen worden getoond, en eveneens een verband wordt gelegd met de *gula*, waarnaar de groep

vechtende eters en drinkers, en de links afgebeelde brakende man verwijst, en *luxuria*, gerepresenteerd door een liefdespaar in het gras.⁴⁶⁶

Behalve in de zondentraditie verschijnt het motief in voorstellingen waarbij juist een vermakelijk beeld van laakbaar gedrag wordt getoond en het is deze traditie waar Aertsen en Beuckelaer bij aansluiten. Tot deze categorie behoort een kopergravure met *Spreekwoorden over de luiheid* naar Cornelis Massys, die in de achtergrond een passieve vrouw verbeeldt met een kat op haar schoot en een ongebruikt spinrokken aan haar zijde, terwijl een vrouw naast haar een schuimspaan vasthoudt, waar zij evenmin iets mee doet (afb. 78). Het begeleidende onderschrift beschrijft hen als ‘Danten, die souden koken, spinnen oft naeyen’, maar hier ‘Spelen [...] met ’t katteken [...]’.⁴⁶⁷ Voorts komen we het ongebruikte spinrokken tegen in bordeelvoorstellungen van de Brunswijkse monogrammist, die eveneens komische taferelen van laakbaar gedrag laten zien.⁴⁶⁸ In deze vermakelijke traditie staat ook een houtsnede naar een ontwerp van Barthel Beham uit omstreeks 1527-1530, die als een belangrijk antecedent van de boerenkeukens van Aertsen moet worden beschouwd (afb. 79).⁴⁶⁹ Deze zogeheten *Spinruimte* is een dolkomische verbeelding van een grote groep boerse mannen en vrouwen met ongebruikte spinrokken, die ook hier verwijzen naar hun luiheid. Evenals in de ondeugdentraditie wordt hier getoond dat luiheid leidt tot wellust en drankzucht, waardoor de spinruimte in een soort bordeel verandert. De meeste mannen en vrouwen hebben paren gevormd die worden gepresenteerd op het moment kort voordat zij scabreuze handelingen met elkaar verrichten (bijvoorbeeld links in de deuropening is een man met een ontbloot achterwerk te zien en rechtsonder tast een boer bijna tussen de benen van een liggende vrouw die zij gewillig heeft opgetrokken), terwijl meerdere figuren, ondermeer links in de achtergrond, met een drinkkan zijn afgebeeld. Centraal in de achtergrond zit echter een vrouw die als enige het spinrokken in gebruik heeft en zich dan ook niet vergrijpt aan drank of seks. Het trage rondhangen en zitten bij een (haard)vuur, zoals hier rechts, maar ook in vele keukenstukken wordt verbeeld (zoals het *Keukeninterieur* van Beuckelaer uit 1563 in Antwerpen), is een eigenschap van luiwammessen die ondermeer in Sebastian Brants *Narrenschiff* wordt beschreven en geïllustreerd.⁴⁷⁰ Behalve als attribuut van de luiheid fungeert het spinrokken in deze komische samenhang waarschijnlijk ook als seksuele metafoor. Datzelfde gebeurt ondermeer in een raadseltje uit de bundel *Cluchtige Raetselen voor alle Ionghe Geesten*, die in 1624 in Leiden is verschenen.⁴⁷¹ De stok van het spinrokken wordt daarin vergeleken met het mannelijk lid in erecte toestand, het vlaskluwen met de vagina en het spinnen (in dit geval juist wél) met het bedrijven van de liefde.

Een extra argument dat de iconografie van de boerenkeukenstukken diep geworteld is in die van de omkeringsfeesten vormt het gegeven dat het thema van de spinruimte als setting van berispelijk gedrag ook wordt behandeld in vastenavondspelen.⁴⁷² Bovendien zagen we reeds dat het spinrokken als een zottenattribuut fungeerde in uitbeeldingen van vastenavondvierders, zoals de prent met dat onderwerp uit 1567 van Pieter van der Heyden naar een ontwerp van Jeroen Bosch.

Een eigenaardig detail in het keukenstuk uit het Rijksmuseum verdient nog onze speciale aandacht: op het spinrokken van de vrouw bij het haardvuur is de inscriptie ‘Maria’ aangebracht, en dit is niet het enige geschilderde spinrokken dat de naam van een heilige draagt: ook een *Interieur met een spinster en boeren* van een kunstenaar uit de omgeving van Pieter Aertsen uit ongeveer 1565 toont een vrouw met een spinrokken, waarop nu de naam ‘Jhesus’ is te lezen.⁴⁷³ Op dit laatste schilderij wordt de vrouw omgeven door drie losbandige mannen: een jongeman die de vrouw bij de pols pakt, een iets oudere man met een baard en een kruik in de hand en een sullig personage dat met een spoel en een haspel is weergegeven.⁴⁷⁴

Voor de hedendaagse beschouwer mag het vreemd overkomen dat de namen van Maria en Jezus in een dergelijke platvloerse context verschijnen, maar veel 16de-eeuwers zullen deze combinatie waarschijnlijk minder als een verrassing hebben ervaren. Het komt vaker voor dat komische tafelspelen aan het einde een “serieuze” wending krijgen en in sommige krijgt het publiek een heuse morele les mee.⁴⁷⁵ Dit is bijvoorbeeld het geval in het tafelspel van *Eenen man ende een wijf, gecleet up zij boerssche*, dat vele scabreuze motieven bevat. Een komisch effect wordt gesorteerd wanneer twee eierverkopers het publiek flink beetnemen als hun geschenk niet bestaat uit de beloofde kip, maar uit een ei. Om niet in schande te vallen, zullen de verkopers de ‘duecht vanden eije betoghen’ door allerlei gerechten met eieren op te sommen. Vervolgens blijkt het ei in verband te staan met het „ei-geschreeuw” der zaligen en te worden beschouwd als een symbool voor de verrijzenis van Christus.⁴⁷⁶

Het is goed mogelijk dat de verwijzingen naar Jezus en Maria in de genoemde voorbeelden samenhangen met een bekend satirisch geschrift waarin spinnende vrouwen een centrale rol spelen: *Die evangelien Vanden spinrocke metter glosen bescreven ter eeren vanden vrouwen*.⁴⁷⁷ Sinds de 16de eeuw wordt de *evangeliën van de spinrokken* spreekwoordelijk gebruikt om oudewijvenpraat aan te duiden.⁴⁷⁸ *Die evangelien Vanden spinrocke* is een ironische tekst waarin het bijgeloof van oude vrouwen belachelijk wordt gemaakt. De mannelijke schrijver doet verslag van een aantal avondlijke bijeenkomsten van

oude, lelijke spinsters die hem verzoeken hun evangeliën, een tegenhanger van de officiële evangeliën van de mannen, op te tekenen. De spinsters wisselen een grote hoeveelheid raadseltjes, recepten en remedies uit in snelle gesprekken, opgesmukt met dubbelzinnige grappen en spotternijen, die eindigen in een luidkeels lachen en schreeuwen. De vrouwen, zelf behept met een buitengewoon zinnelijke begeerte, vertellen ronduit obscene praatjes. De verborgen kennis waarnaar in *Die evangeliën Vanden spinrocke* wordt gevist, heeft dan ook vooral met seks te maken.⁴⁷⁹

Zoals Löwensteyn benadrukt, geeft *Die evangeliën Vanden spinrocke* een ‘verkeerde wereld’ weer: het bijgeloof van de spinsters wordt gepresenteerd als *De evangeliën*, terwijl de vrouwen zich voordoen als de baas in huis en hun echtgenoten onderdrukken. Volgens de auteur van het stuk tekent hij de evangeliën van de spinsters op tussen ‘kersmisse en lichtmisse’⁴⁸⁰: dit was de periode (tussen 25 december en 2 februari) waarin het de gewoonte was de feesten te vieren, waarbij de heersende moraal op z’n kop werd gezet. Dit verklaart ook waarom in meerdere voorstellingen met vastenavondvierders mannen worden afgebeeld met een spoel en een haspel, bij uitstek attributen van vrouwenarbeid.⁴⁸¹

Ook in de boerenkeukens en carnavaleske keukens van Pieter Aertsen, Joachim en Huybrecht Beuckelaer en Pieter Pietersz. worden geregeld onnozele mannen getoond met haspels en spoelen, waarmee wordt verduidelijkt dat deze mannen het onderspit moeten delven in het gevecht om de macht binnen het huwelijk. Een jongere jansul met in zijn handen een haspel en een spoel, wiens echtgenote waarschijnlijk overspel pleegt, figureert, zoals we al zagen, in het *Keukeninterieur met wafelbakkers* van Aertsen in York uit 1565 (afb. 68).⁴⁸² Een oudere boer die in het gezelschap van zijn bradende echtgenote bij de haard zit te haspelen treffen we aan in de achtergrond van de *Eierverkoopster* in Antwerpen, die met overtuigende argumenten werd toegeschreven aan Huybrecht Beuckelaer (Beuckeleer) (afb. 80).⁴⁸³ Deze Huybrecht Beuckelaer werd recentelijk geïdentificeerd: zijn naam blijkt schuil te gaan achter de Monogrammist HB en hij was vermoedelijk de broer van Joachim Beuckelaer en de neef van Pieter Aertsen.⁴⁸⁴ Dit schilderij (uit omstreeks 1570-1580) verbeeldt op de voorgrond het populaire thema van de ongelijke liefde: een oudere, boerse man legt zijn arm vrijpostig om de heupen van een jonge vrouw met een mand eieren en pasteien; de man richt zich direct tot de beschouwer en maakt het scabreuze *cunus*-gebaar, waarbij zijn wijsvinger en duim een ring vormen.⁴⁸⁵

Deze zogeheten strijd om de broek (of: de vrouw met de broek aan) was een buitengewoon populair komisch thema, dat behalve in kluchten en tafelspelen - die, heel toepasselijk, ondermeer voor een bruidspaar werden opgevoerd! - ook werd verwerkt in

kinderliedjes en op (kinder)prenten.⁴⁸⁶ Volgens de norm is de man de baas in huis en moet de vrouw hem gehoorzamen. Was zijn vrouw beter van de tongriem gesneden en had zij de touwtjes in handen, dan werd dat als komisch ervaren, doordat de gangbare hiërarchie werd omgedraaid. Het zijn ironische, komische beelden van een ‘verkeerde wereld’, die zou ontstaan als mannen te veel zouden toegeven aan deze matrones. Uiterst negatieve eigenschappen van de vrouw worden uitvergroot: zij wordt in tafelspelen en kluchten steevast getypeerd als dominant, lui, praatziek, vals en overspelig.⁴⁸⁷

Een variant op dit thema vormt de zogeheten ‘gortenteller’, waarbij men moet denken aan een bemoeial, een keukenpiet, een pietlut of een Jan Hen. Dit personage is sterk verwant met het type van de ‘hennentaster’, die in hoofdstuk IV wordt behandeld. De uitdrukking ‘de gorten in de pot tellen’ betekent zoveel als: ‘zich met onbenullige kleinigheden bemoeien’.⁴⁸⁸ Een ‘gortenteller’ vormt het centrale motief op een keukenstuk van Pieter Pietersz. uit 1567, waarvan de compositie waarschijnlijk teruggaat op een onbekend prototype van Aertsen.⁴⁸⁹ Dikwijls zijn ook deze thema’s gerelateerd aan de vastenavond of andere omkeringsfeesten, zoals het Driekoningenfeest.⁴⁹⁰ In het 17de-eeuwse keukenstuk en aanverwante genres komen we zulke haspelende mannen nauwelijks nog tegen en heeft het onderwerp in de schilderkunst (anders dan in de literatuur) kennelijk aan populariteit ingeboet.⁴⁹¹

Gezien het frequent voorkomen van dergelijke typen in het komische literaire genre is het zeer onwaarschijnlijk dat voorstellingen van ‘gortentellers’ en ‘hennentasters’ uitsluitend een moraliserende functie hadden, waarbij ‘schilders, graveurs en schrijvers waarschuwden voor de maatschappelijke gevaren van omgedraaide rollenpatronen’, zoals Van den Brink meent.⁴⁹² Evenmin zullen deze beelden hoofdzakelijk bedoeld zijn, zoals Peacock het met betrekking tot het motief van de ‘gortenteller’ stelt, om een door vrouwen bedreigde patriarchale cultuur in stand te houden.⁴⁹³ Er bestonden zeker maatschappelijke spanningen rond de rolverdeling van de man en de vrouw binnen het huwelijk, maar de hieraan verbonden morele waarden vormden zondermeer een basis voor humor. Dat neemt niet weg dat deze komische beelden het ethische en maatschappelijke waardensysteem tegelijk ondersteunden en bevestigden.

De ongelijke liefde

We hebben geconstateerd dat de voorgrondpersonages in de boereninterieurs, keukenstukken en markttaferelen van Aertsen vaak met een ongefixeerde blik voor zich uit staren en meestal kijken naar een buiten het schilderij gelegen punt. Daarbij wordt nauwelijks een contact gelegd met de beschouwer, terwijl ook een band tussen de figuren onderling door blikwisseling, gebaren of expressies nagenoeg ontbreekt. Hoe moeten we dit verklaren? Het

zou onjuist zijn de incompetentie van de schilder in de uitbeelding van figuren en hun expressies als de voornaamste oorzaak aan te voeren. Hoewel Aertsen zich wat dat betreft ook in zijn historiestukken niet van zijn sterkste kant laat zien, reageren de figuren daar toch overtuigender op elkaar en wordt geregeld oogcontact gelegd met de beschouwer.⁴⁹⁴ Mogelijk heeft Aertsen willen benadrukken dat de blik van de figuren in de keukenstukken vertroebeld is door de drank en het voedsel. Het is ook denkbaar dat direct oogcontact met deze boerse personages rond deze tijd nog als te confronterend werd ervaren en het publiek moest wennen aan de nieuwe presentatiewijze. Hoe dan ook laten de keuken- en marktaferelen die Joachim Beuckelaer vanaf omstreeks 1560 schilderde in dat opzicht duidelijk een wezenlijke verandering zien: meestal richten één of meerdere figuren zich direct tot de beschouwer en maken de voorgrondfiguren een uitbundiger en vrolijker indruk. Daarnaast toont hij ook vaker intieme amoureuze ontmoetingen.⁴⁹⁵

Joachim Beuckelaer introduceert een nieuw beeldtype waarbij slechts één jonge, energieke meid bijna levensgroot op de voorgrond wordt getoond naast, en tegelijk omgeven door een overstelpende hoeveelheid etenswaren. Aanvankelijk paste hij dit compositieschema toe in zijn marktstukken, zoals dat in Valenciennes uit 1563 (afb. 81),⁴⁹⁶ maar in 1566 gebruikt hij deze voor zijn *Keukenstuk* in het Louvre (afb. 82).⁴⁹⁷ De indruk wordt steeds gewekt dat de jonge meiden op de voorgrond van dit soort taferelen lichtzinnige typen voorstellen die, net als de verleidelijk uitgestalde weelde naast hen, voor ons beschikbaar zijn. Dikwijls wordt hun lichtzinnigheid benadrukt door de aanwezigheid in de achtergrond van amoureuze scènes waarbij zeer verwante meiden betrokken zijn. In de achtergrond van het schilderij in Valenciennes zien we dat een boerenmeid door een jonge boer van achteren ter hoogte van de borsten wordt betast.⁴⁹⁸ Ook op het keukenstuk komt in de achtergrond een pikante scène voor waar bij een haardvuur precies eenzelfde soort gewillige meid zit als op de voorgrond, maar in dit geval gaat het om de verbeelding van de ongelijke liefde. Terwijl deze keukenmeid een braadspit rondwentelt, wordt zij van achteren benadert door een dronken oudere man, die tussen de benen van de vrouw tast, waar een vuurpot – eveneens een dubbelzinnig motief - zichtbaar is.⁴⁹⁹ Beuckelaer zinspeelt ook op het thema van de ongelijke liefde met een keukenstuk uit omstreeks 1564, waar een gelijksoortige meid op de voorgrond wordt benaderd door een oude poelier die in zijn mand met gevogelte tast om haar nog meer vogels aan te bieden (afb. 83).⁵⁰⁰ De wellustige aard van deze meiden benadrukt Beuckelaer niet alleen door hen met kluchtige motieven als een zalmoot en gevogelte uit te rusten, maar ook door hen met één hand liggend op een kool te tonen. Hierdoor legt hij een visueel verband tussen de vruchtbaarheid van de kolen en de erotische aantrekkingskracht van deze

vrouwen. We komen dit laatste motief tegen in verscheidene keukenstukken en markttaferelen, waarbij de vrouwen, zoals in deze voorbeelden, een kool betasten, wijzen op een kool of met een kool onder de arm worden getoond.⁵⁰¹ Een gelijksoortige kluchtige en erotisch geladen handeling verricht de meid die op het marktstuk in Kassel uit 1564 een dode woerd zit te plukken, waarbij ze de beschouwer uitnodigend aankijkt (afb. 84).⁵⁰² Het zijn komische taferelen die onmiskenbaar op de lachspieren werken: dergelijke dubbelzinnige voedselmetaforen worden tot op de dag van vandaag gebruikt in carnavalsliedjes met koddige teksten als ‘Dus heb ik worstjes op mijn borstjes/ Preitjes op m’n dijtes/ Karbonades en salades op m’n bil’.⁵⁰³

Tegelijk verheerlijken deze (pseudo-)markttaferelen de vruchtbaarheid en de opbrengsten van het platteland en vormen zij ten dele de picturale tegenhangers van een literaire traditie waarin de boer wordt geprezen als de goede, nijvere landsman, die met zijn zware werk de hele samenleving onderhoudt.⁵⁰⁴ In de hoofdstukken III en IV komen wij hier uitvoeriger op terug.

De ongelijke liefde vormt één van de vaakst uitgebeelde thema’s in het genre van het keuken- en marktstuk. Dit onderwerp staat in een lange literaire traditie die teruggaat op de klassieke oudheid, wanneer Plautus (ca. 251-184 v.C.) in zeker vier van zijn komedies behandelt hoe oude mannen vruchteloze pogingen doen om jonge vrouwen het hof te maken.⁵⁰⁵ Van de mateloze populariteit die het thema in de literatuur van de late Middeleeuwen genoot, getuigen talloze vastenavondspelen, sotterniën, exempla, kluchten, komische verhalen, liedboekjes en gedichten. Vooral vanaf het laatste kwart van de 15de eeuw verschijnt het onderwerp in de overwegend Duitse grafiek en na omstreeks 1520 wordt de ongelijke liefde ook in de schilderkunst geregeld uitgebeeld.⁵⁰⁶ In haar studie over de ongelijke liefde in de Noord-Europese, vooral Duitse beeldende kunst en literatuur van ongeveer 1475 tot 1535 komt Stewart tot de conclusie dat veruit de meeste voorstellingen kunnen worden geclassificeerd in de categorie lichtvoetig vermaak, en dat vooral hun satirische strekking en dikwijls pikante, erotische lading het toenmalige publiek moet hebben aangesproken; slechts in een beperkt aantal gevallen treft men moraliserende of didactische elementen aan of wordt nadrukkelijk een beeld van *vanitas* gegeven.⁵⁰⁷

Seksuele relaties tussen verleidelijke jonge (keuken)meiden en wellustige oudere mannen worden geïmpliceerd of getoond in voorstellingen van Aertsen, zoals het *Boerenkeukeninterieur* in Antwerpen (1556), het keukeninterieur in Amsterdam (ca. 1560) en het *Keukeninterieur met wafelbakkers* in York (1565); de aan Huybrecht Beuckelaer toegeschreven *Eierverkoopster* verbeeldt een ongelijk liefdespaar en ook in marktstukken van

ondermeer Aertsen en Pietersz. lijken toespelingen te worden gemaakt op ongelijke liefdesrelaties.⁵⁰⁸ Eerdere uitbeeldingen van het thema, waarin voedsel een belangrijke rol speelt, zijn Lucas Cranachs zogeheten *Betaling* uit 1532 in Stockholm⁵⁰⁹ en voorstellingen van de Vastenavond, zoals de genoemde compositie met de *Strijd tussen vastenavond en vasten* naar Jeroen Bosch, waar een oudere boerse zot probeert een knappe jonge dame te zoenen (afb. 14). Net als bij de hierboven besproken thema's en motieven geven deze voorstellingen een komisch beeld van de 'verkeerde wereld'. We zullen zien, dat ook in 17de-eeuwse keukentaferelen geregeld wordt gerefereerd aan het thema van de ongelijke liefde.

Maerten van Cleve

Maerten van Cleve ging een wedijver aan met voorbeelden van Aertsen en Beuckelaer, maar hij introduceerde een heel ander beeldtype, getuige zijn *Keukenstuk* uit 1565 in het Museo di Castelvecchio in Verona (afb. 85).⁵¹⁰ Hij verschaft ons hier op de voorgrond een blik in een grote herbergkeuken, waar het eten wordt bereid, dat voor de tafelende gasten in de achtergrond is bestemd. De voorstelling onderscheidt zich van eerdere keukentaferelen van Aertsen en Beuckelaer doordat hij deze - evenals de meeste genrestukken van Van Cleve - op een veel kleiner formaat heeft weergegeven en uitgevoerd met een lossere penseelstreek, waardoor deze sneller kon worden geproduceerd. De ruimte wordt bovendien bevolkt door een veel groter aantal personen.⁵¹¹ In dat opzicht lijkt Van Cleve terug te grijpen op voorbeelden van de Brunswijkse monogrammist. Ook de ruimtelijke structuur brengt diens bordeelvoorstellingen in herinnering, waarbij op de voorgrond een interieur met meestal aan één zijde een haard wordt getoond, terwijl uitzicht wordt geboden op een vertrek in de achtergrond. Net als bij werken van de Brunswijkse monogrammist vertoont de compositie een sterke horizontale en verticale geleding, hetgeen hier wordt geaccentueerd doordat zich op de voorgrond, en op het tweede en het derde plan achtereenvolgens drie tafels bevinden, die evenwijdig met de beeldranden zijn geplaatst. Onder de figuren aan de tafels op het middenplan en achterin herkennen we zowel de rijker geklede types die ook op de schilderijen van de Brunswijkse monogrammist voorkomen als de boerse personages die met hun gedrongen gestalten eerder verwant zijn met het traditionelere boerentype van Brueghel dan met het boerse type van Aertsen. In de verbeelding van ondeugdzaam tafelgedrag herinneren de gezelschappen tot op zekere hoogte aan de onmatigheidsscènes in uitbeeldingen van *De tafel der matigen en der onmatigen*. Naar deze traditie verwijzen zowel het slemp- en schransgedrag van de disgenoten (hoewel dat hier minder wordt benadrukt), als een

onkuisheidsscène, waarbij een oudere boerse man op het middenplan tevergeefs probeert een dienstmeid te omhelzen.

Tegelijk was Van Cleve onmiskenbaar schatplichtig aan de boereninterieurs en de keukentaferelen van Aertsen: in het bijzonder de weergave van een tafel met een grote hoeveelheid voedsel op de voorgrond heeft Van Cleve ontleend aan diens boerenkeukenstuk in Kopenhagen of een verwant werk, waar op een vergelijkbare wijze als hier een tafel op de voorgrond evenwijdig aan de onderste beeldrand werd geplaatst (anders dan bij Aertsen kijken wij hier nog net tegen de tafelrand aan). Ook de opstapeling van blinkende koperen ketels kwamen we al tegen op Aertsens *Eierdans* in Amsterdam, terwijl het koksknechtje dat links bij het vuur naast de kokende meid zit en een braadspit bedient (en hier zijn handen warmt) kan zijn ontleend aan de *Boerenkeukeninterieur* van Aertsen uit 1556.

Dit laatst genoemde carnavaleske motief treffen we ook aan op de door Balthasar van den Bos naar Van Cleve vervaardigde ets met vastenavondvierders, die, zoals werd aangeduid, mogelijk al voor 1560 werd gemaakt (afb. 67). Deze prent toont evenals het keukenstuk een uitbundig feestend, etend en drinkend gezelschap van overwegend boerse typen, een doedelzakspeler, een amoureuus paar (op de prent heeft de vrouw wel belangstelling voor de man), en met veel aandacht worden kookwerkzaamheden bij een haardvuur en voedsel getoond. Het voornaamste verschil tussen het keukenstuk van Van Cleve en de prent is dat op de laatste voorstelling een malle dans wordt uitgevoerd.⁵¹²

Verschillende andere kluchtige elementen binnen de voorstelling werken op de lachspieren, zoals het koddige boerse echtpaar dat rechts de ruimte betreedt, een motief dat, net als de dikke kat die tussen het eten op tafel zit, herinnert aan Brueghels prent met de *Vette keuken*, waar een magere doedelzakspeler het domein van de vetten betreedt.⁵¹³ Het meest opvallende motief is dat van de gespierde kok, die temidden van zijn waren wordt getoond en, terwijl hij een vogel krachtig aan zijn spit rijgt, omkijkt naar een klein meisje dat zijn braadspit vasthoudt.⁵¹⁴ Dit beeldtype levert in de 17^{de} eeuw een belangrijk model voor schilders van boerenkeukentjes, een specialisme dat we verderop zullen behandelen.

Huybrecht Beuckelaer

Daarnaast ontlokten de inventies van Aertsen en Beuckelaer wedijver door de genoemde Huybrecht Beuckelaer (Beuckeleer), die evenals van Cleve, een heel eigen weg opging. Een *Keukenstuk met twee meiden en een koksmaat* in Brussel draagt zijn signatuur en een datering die als 1570 of 1576 is te lezen (afb. 86).⁵¹⁵ Het schilderij toont een keukenmeid staande ten voete uit voor een schouw, terwijl zij onder haar linkerarm een grote kool vasthoudt en met de

rechterhand wijst naar een kip aan een braadspit. Het braadspit wordt rondgewenteld door een koksmaatje dat aan haar voeten op een bankje zit met een hond op zijn schoot. Met zijn rechterhand wijst hij naar een jong keukenmeisje achter haar dat een kookpot op een aanrecht plaatst en zijn blik beantwoordt.⁵¹⁶ In het keukeninterieur staat onmiskenbaar de erotische spanning tussen de koksknecht en het keukenmeisje centraal. De grote hond in de schoot van het koksmaatje refereert aan zijn seksuele begeerte en verschillende komische motieven en kluchtige soorten voedsel, zoals het braadspit met de kip, de ketel met pap, de komkommers en de grote kool onder de arm van de keukenmeid geven aan dat zij beschikbaar is.⁵¹⁷

Hoewel het niet zeker is bij wie Huybrecht in de leer was, blijkt uit het keukenstuk in Brussel onmiskenbaar een grote schatplichtigheid aan de werken van Aertsen en Huybrechts broer, Joachim Beuckelaer.⁵¹⁸ Het tafereel brengt Aertsens monumentale keukenmeiden uit 1559 in herinnering, de mogelijk door Pieter Pietersz geschilderde *Keukenmeid* uit 1569, evenals de keukenmeid in het *Keukeninterieur* uit 1563 van Joachim Beuckelaer in Antwerpen. Ten opzichte van deze werken laten de *Eierverkoopster* en het keukenstuk van Huybrecht een reductie van stillevenelementen zien. Kreidl wees op stilistische overeenkomsten met werken van Agnolo Bronzino en veronderstelde, zoals Bruyn bevestigde, dat Huybrecht in diens Florentijnse atelier is geweest.⁵¹⁹ Dit zou zeker een verklaring vormen voor de verfijnde behandeling van contouren, de aandacht voor lichtreflecties in de kleding en een subtiële modellering van handen en gezichten door middel van licht en donker zoals we die bespeuren in het keukenstuk en bijvoorbeeld bij zijn *Verloren Zoon*. Hoezeer Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer ook mogen uitblinken in de stofuitdrukking van etenswaren, keukengerei en andere stillevenelementen, een geraffineerde weergave van huid en geweven stoffen behoort niet tot hun sterkste eigenschappen. Huybrechts keukenstuk toont dan ook een overtuigender weergave van de figuren in de ruimte en hij is er in dit opzicht zeker in geslaagd zijn neef en oom te overtreffen.⁵²⁰ Kreidl suggereerde dat de rugfiguur van het zittende koksmaatje werd ontleend aan een gedaante uit de Mozesgroep op Bronzino's fresco met de *Doortocht door de Rode Zee* in de kapel van Eleonora van Toledo in het Palazzo Vecchio.⁵²¹ Ondanks Huybrechts aantoonbare bekendheid met een Italiaans idioom is Kreidls observatie stellig onjuist. Het ligt veel eerder voor de hand dat het motief van de rugfiguur werd ontleend aan het *Boerenkeukeninterieur* uit 1556 van Aertsen waar vrijwel eenzelfde koksmaatje zittend bij een hard kookwerkzaamheden verricht, en waar we hem eveneens in combinatie met de papketel tegenkomen.⁵²² Terwijl de koksknecht van Aertsen over de schouder uit het schilderij kijkt, blijft het gezicht van de jongen bij Huybrecht nagenoeg onzichtbaar. Daarentegen kijkt de hoofdfiguur, de keukenmeid, de beschouwer aan met een blik van verstandhouding en wordt onze aanwezigheid tevens

gesuggereerd door de hond die ons aanstaart. Daardoor is een fascinerende spanning ontstaan tussen de figuren onderling én in de relatie met de beschouwer. Deze spanning, die ook door Kreidl werd opgemerkt, is het resultaat van een intelligent gebruik van bestaande motieven gecombineerd met de nieuw verworven vaardigheden. Dat Huybrecht Beuckelaer vaker dergelijke onderwerpen schilderde, kan men opmaken uit een in 1583 opgemaakte inventaris van de verzameling van de graaf van Leicester. Deze vermeldt van zijn hand ‘A butcher and a maid buying meat’.⁵²³

Slotopmerkingen

Dat het beeld van boerse typen, die uitbundig gedrag vertonen in een rijk gevulde keuken zeker kon worden geassocieerd met voorspoed, vruchtbaarheid en vreugde, kan men afleiden uit het gegeven dat in Antwerpen tijdens een feestelijke processie in februari 1559 een ‘slede’ (slee) meereed onder de titel ‘al vette kuekene’ met boeren en boerinnen ‘houerende/ etende/ ende drinckende na boeren sede’.⁵²⁴ Het programma van dit Feest van de Besnijdenis stond geheel in het teken van de terugkeer van de vrede en voorspoed in de Lage Landen, die het gevolg was van het Verdrag van Cateau-Cambrésis, waarmee een eind werd gemaakt aan de oorlog tussen keizer Karel V en Frankrijk. De slee met ‘al vette kuekene’ hoorde bij de zevende praalwagen, die bestond uit een tableau met de negen muzen vergezeld van een personificatie van de algemene voorspoed. Deze praalwagen toonde een bord met een tekst, die de mensen aanspoorde vrolijk te zijn over de verkregen vrede en dat te vieren door te laten ‘s[l]empen/ ende dempen [schransen en zuipen] / vrij overal’, want ‘Den Peys ons goets ghenouch by brengen sal’.⁵²⁵

Tijdens de processie, die in Antwerpen werd gehouden op het feest van de Maria-Hemelvaart op 15 augustus 1564, reed een praalwagen mee die werd aangeduid als het ‘Dal der Vruchtbaerheit’. Deze wagen toonde aan weerszijden personificaties van ‘Vrolijkheit, met den handen alle manieren van ghenuchte betoonende’ en ‘Blijschap’. De laatste twee werden gevolgd door ‘alle sorten van Lantluyden, Saeyers en Maeyers, Botervrouwen ende Melckdeernen, Eyerwyfs, noch meer ander met alle sorten van Fruyte ende met Gansen en Kiecken’⁵²⁶ - kortom: veelal typen en motieven die we ook op markstukken en keukentaferelen aantreffen. De beschrijving in de ‘ordinantie’ van deze gebeurtenis vertelt ons niet of de "boeren" een dialoog aangingen, mime speelden of onderdeel waren van een gefixeerd tableau. Zoals Gibson veronderstelt, ging het zeer waarschijnlijk niet om echte boeren, maar werden de karakters gespeeld door gekostumeerde leden van de rederijkerskamer(s).⁵²⁷

Uit deze voorbeelden blijkt eens te meer dat bij feestelijke gelegenheden uitbundigheid en uitgelaten vrolijkheid niet alleen was gelegitimeerd, maar ook werd aangemoedigd. Ongetwijfeld bestaat er een sterke samenhang tussen zowel keukenstukken en markttaferelen als deze tableaux van de praalwagen van 1559 (en 1564?) met de “refreinen in het zotte”, of komische gedichten, die tijdens bruiloften en andere feesten werden voorgedragen en waarin excessief eten en drinken eveneens vaak een centrale rol spelen.⁵²⁸

De talrijke in dit hoofdstuk gesignaleerde raakvlakken tussen de blijspel- en kluchtcultuur en de boerenkeukenstukken en carnivaleske keukens wijzen er vooral op dat deze schilderijen in de eerste plaats moeten worden beschouwd als manifestaties van een ‘verkeerde wereld’, die veelal zullen hebben gefunctioneerd in de recreatieve context van de feestelijke gelegenheid.

In de kunsthistorische literatuur wordt herhaaldelijk gesteld dat na de dood van Aertsen en Beuckelaer de productie van keukenstukken in de Nederlanden rond 1575 vrij abrupt tot stilstand komt, en pas een nieuwe impuls krijgt in 1596, wanneer Cornelis Cornelisz. een keukenstuk schildert (afb. 176).⁵²⁹ Dat dit beeld niet juist is, bleek alleen al uit het gegeven dat reeds in het derde kwart van de 16de eeuw naast Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer ook Maerten van Cleve, Maarten de Vos (rond 1570-1580), Huybrecht Beuckelaer en Pieter Pietersz. het genre intensief beoefenden en daarin (ook in de overgang naar het vierde kwart van de eeuw) een onderlinge wedijver aangingen.⁵³⁰ Ook uit het hierna volgende zal blijken dat in het laatste kwart van de 16de eeuw in de Nederlanden verschillende andere kunstenaars het thema eveneens oppakten en dat juist sprake was van continuïteit in de ontwikkeling.

Voordat we in hoofdstuk IV bestuderen hoe de themagroep zich na ca. 1590 in de Noordelijke Nederlanden ontwikkelt, is het eerst nodig te onderzoeken hoe het thema van het keukenstuk zich verhoudt tot de iconografie van de Elementen, de Jaargetijden en de Maanden, omdat dit van wezenlijk belang is voor een goed inzicht in de wijze waarop keukenstukken functioneerden en door het publiek werden bekeken en begrepen én omdat zal blijken dat schilders van keukenstukken, zowel in de 16^{de} als in de 17^{de} eeuw, intensief gebruik maakten van deze iconografie.