

# Jacob Jordaens en *Een Nieu Liedeken van Callo*

## *Een onverwacht dubbelzinnig gebruik van een zeventiende-eeuws Zuid-Nederlands zegelied*

MICHEL CEUTERICK

Michel Ceuterick behaalde een licentiaat in de Kunstgeschiedenis aan de Katholieke Universiteit Leuven in 1983 en was van 1984 tot en met 1993 verbonden aan het veilinghuis Sotheby's te Londen als specialist in Oude Meester schilderijen. In 1994 trad hij op als commissaris van de openingstentoonstelling *Augsburgs zilver in Belgisch bezit* in Zilvermuseum Sterckshof, Antwerpen. Hij is actief als onderzoeker en agent tussen private en institutionele verzamelaars en op dit moment werkzaam aan de beredeneerde catalogus van het geschilderde oeuvre van Jacob Jordaens in samenwerking met Gregory Martin, Londen en met ondersteuning van het Rubenianum, Antwerpen.  
michel.ceuterick@telenet.be

### Abstract

Jordaens's aim in inscribing three differing compositions of the proverb *As the old sang, so pipe the young* with the title of a victory song from the Southern Netherlands, *Een Nieu Liedeken van Callo* (1638), can only be understood in conjunction with a rejoinder ballad from the North (1644), thus forming a *terminus post quem* for these paintings. The converse use of a song underscores the topsy-turvy world which Jordaens emulates in this proverb which is intent on facilitating a predestination interpretation. Erasmus and his contemporaries exploited *exempla contraria* to great success but the ability of the public to correctly interpret this dangerously confusing teaching method waned irrevocably during the seventeenth century. This protected Jacob Jordaens from persecution in his day but also impairs our ability to appreciate him as a sharp-witted artist with an edge, exploiting confessional equivocal themes on personal and/or commercial grounds.

*Keywords:* Jordaens, song, *exempla contraria*, confessionalism, rhetoricians, Adriaen Poirters, predestination

## Jacob Jordaens en *Een Nieu Liedeken van Callo*

### *Een onverwacht dubbelzinnig gebruik van een zeventiende-eeuws Zuid-Nederlands zegelied*

MICHEL CEUTERICK

Drie onderling sterk verschillende, grootschalige composities van het spreekwoord *Zo de ouden zongen, zo piepen de jongen*, alle ontworpen door Jacob Jordaens omstreeks 1645, tonen één van de disgenoten met een pamflet in de hand waarop te lezen is: *'Een Nieu Liedeken [van Callo]'* (afb. 1-3). Dit lied alludeert op de veldslag te Kallo nabij Antwerpen in juni 1638 tussen, enerzijds, de Staatse troepen onder leiding van Graaf Willem van Nassau-Siegen en, anderzijds, de Spaanse soldaten van de Zuid-Nederlandse landvoogd kardinaal-infant Ferdinand van Oostenrijk. Het katholieke Zuiden vierde zijn overwinning op het protestantse Noorden uitbundig en Antwerpen liet zelfs een speciale praalwagen door Rubens ontwerpen, die vanaf dan jaarlijks in de Ommegang meereed.<sup>1</sup>

Max Rooses had reeds in 1906 in zijn Jordaensmonografie het verband gelegd tussen de liedtitel op een van de bovenvermelde versies en deze veldslag, maar het zou duren tot de jaren dertig van de twintigste eeuw vooraleer Rooses' vermoeden gestaafd kon worden. Dit was te danken aan Maurits Sabbe die in die tijd meerdere katholieke liederen en gedichten over de overwinning te Kallo publiceerde en het verband maakte met Jordaens' werk. Twee ervan hadden de sterk gelijkende aanhef *Nieu Liedeken*.<sup>2</sup> Wat Jordaens bewogen had om een daadwerkelijk bestaand lied over een heel specifieke gebeurtenis weer te geven, is nog nooit onderzocht. Nochtans

**1** Rubens' eigenhandig ontwerp in olieverf op paneel voor de praalwagen van Kallo wordt bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (inv.nr. 318). Zie ook A. Adriaans-van Schaik, 'Triumph in Antwerp. Rubens' oil sketch "The Triumphal Chariot of Kallo"', in: [http://www.kmska.be/export/sites/kmska/content/Documents/Onderzoek/Rubensbulletin2011\\_AAAdriaans\\_TriumphinAntwerp.pdf](http://www.kmska.be/export/sites/kmska/content/Documents/Onderzoek/Rubensbulletin2011_AAAdriaans_TriumphinAntwerp.pdf); idem, 'Triumph in Antwerp. Rubens' oil sketch "The Triumphal Chariot of Kallo"(II)', in: [http://www.kmska.be/nl/Onderzoek/Rubens/Rubensbulletin\\_4.html](http://www.kmska.be/nl/Onderzoek/Rubens/Rubensbulletin_4.html).

**2** M. Rooses, *Jordaens' leven en werken*, Amsterdam, Antwerpen 1906, p. 81, n. 1; M. Sabbe, 'Nog eenige gedichten op den Slag te Calloo', in: *Koninklijke Vlaamse Akademie voor Taal- en Letterkunde. Verslagen en mededelingen*, januari-februari 1930, p. 71-88; idem, *Brabant in 't verweer*, Antwerpen, Den Haag 1933, p. 383-408: 'Een nieuw Liedeken van Calloy/ende Verbroeck/seer kluchtigh voor Broeders en Sisters om singen: Ghemaect op enen nieuwen Verkeer. Op de wijze: Om enen nieuwen laer das Sy haren Man badt ...' en 'Nieu kluchtigh Liedeken van den Geusen Haes op uyt Calloy. Op de wijze: hebbense dat ghedaen/doens/doense/etc ...'



Afb. 1 Jacob Jordaens, *Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen*, hier voorgestelde datering einde 1644, olieverf op doek, 168,5 op 237,5 cm, Liechtenstein, the Princely Collections Vaduz-Vienna, inv.nr. GE 2504.

komt een dergelijk herkenbaar citaat van een lied zelden voor in de talrijke voorstellingen van zingende gezelschappen in de Nederlanden.<sup>3</sup> Jordaens zelf, die veel voorstellingen maakte van drinkgelagen, introduceerde het enkel in de drie hogerge-noemde schilderijen.

### *Onbegrepen exempla contraria*

Jordaens' gebruik van ironie en *exempla contraria* in een aantal van zijn composities leidt makkelijk tot misverstanden, wat waarschijnlijk van meet af aan en met opzet door de kunstenaar beoogd werd, zoals verder in dit artikel zal betoogd worden. Deze vermakelijke maar eveneens riskante beleringstechniek die stamde uit de omgekeerde wereld van vastenavondkluchten en moraalsatirische narrenliteratuur en met Erasmus

3 L.P. Grijp, 'Muziek bij Haarlems satire en vermaak', in: P. Biesboer en M. Sitt (red.), *Satire en vermaak. Het genrestuk in de tijd van Frans Hals*, tent.cat. Haarlem (Frans Hals Museum) 2003, p. 55-59, omtrent schilderijen van Jan Steen en Jan Miense Molenaer, gebaseerd op eigentijdse liederen; zie ook P. Fischer, *Music in paintings of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*, Amsterdam 1975.



Afb. 2 Jacob Jordaens, *Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen*, hier voorgesteld als aangevangen kort na 1638 en omgewerkt 1645-6, olieverf op doek, 154 op 208 cm, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes, depot van het Louvre, Parijs, inv.nr. 1406-MR794 © Réunion des Musées Nationaux.

een literair hoogtepunt bereikte, was immers in onbruik geraakt tijdens de zeventiende eeuw.<sup>4</sup>

De symbolische werkelijkheid die Jordaens tentoonspreidt in de omgekeerde wereld van de *Bonenkoning* en het met opzet compositorisch verwante spreekwoord *Zoals de ouden zongen*, werd vermoedelijk al door zijn eerste biografen uit de tweede helft van de zeventiende eeuw verkeerdelijk opgevat als een gedeelde werkelijkheid.<sup>5</sup>

4 Voor een uitvoerige studie van deze beleringstechniek, zie K. Hazelzet, *Verkeerde werelden. Exempla contraria in de Nederlandse beeldende kunst*, Leiden 2007.

5 Cornelis de Bie (*Het Gulden Cabinet Vande Edel Vrij Schilder Const*, Antwerpen 1652) en Joachim von Sandrart (*Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Kuenste*, Nuernberg 1675) publiceren beiden hun bevindingen nog tijdens het leven van de kunstenaar. Ofschon zij een duidelijk méér genuanceerd beeld van Jordaens' vaardigheden ophangen dan diens latere biografen, benadrukken ze stevast zijn bedrevenheid in het schilderen van 'historien naar 't leven', 'nach dem Leben'. Ondanks het feit dat ze zelfs specifiek melding maken van *De koning drinkt* en *Zo de ouden zongen*, verwijst geen van beiden naar een dubbele bodem of moraliserende bedoeling van deze onderwerpen. Voor een uitvoerige ontleding van Jordaens' vroege biografieën, zie I. Schaudies, 'Remaking the master. Jordaens and his northern critics, 1645-1729', in: B.U. Münch en Z.Á. Pataki (red.), *Jordaens. Genie Grossen Formats/Jordaens. Genius of Grand Scale*, Stuttgart 2012, p. 325-371.



Afb. 3 Jacob Jordaens en atelier, Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen, hier voorgestelde datering 1645-6, olieverf op doek, 145,5 op 218 cm, National Gallery of Canada, Ottawa, inv.nr. 15790 © The National Gallery of Canada.

Het meesterschap dat Jordaens aan de dag legt in de weergave van de dagdagelijkse realiteit, inclusief van zijn familieleden en zichzelf, wekt makkelijk herkenning op bij het publiek. Toeschouwers die niet langer vertrouwd zijn met *exempla contraria* merken de dubbele bodem niet. De achttiende eeuw met Diderots pleidooi om kunst louter als een oprechte weergave van de werkelijkheid te laten functioneren, maakt definitief komaf met elke vorm van dubbelzinnigheid. Aldus vallen Jordaens' geroemde spreekwoorden en uitbeeldingen van uitbundig feestende burgers gemakkelijk ten prooi aan een negentiende-eeuwse nationalistische recuperatie van de kunstenaar als brave burgerschilder. Dit alles heeft geleid tot een naïeve interpretatie van deze beide onderwerpen in de zin van realistische weergaves van het typisch gezellige Vlaamse leven, een interpretatie die doorleeft tot de dag van vandaag.<sup>6</sup>

Een aantal auteurs heeft in het recente verleden gewag gemaakt van mogelijk schijnrealisme en moraliserende bedoelingen in het kielzog van de talloze publicaties van de laatste veertig jaren over Noord-Nederlandse genretaferelen zonder er weliswaar

<sup>6</sup> J. Lange, I. Schaudies en J. Vander Auwera, 'Jacob Jordaens en Jacques Jordaens (1593-1678). De mythe van de schilder en de schilder van de mythe', in: idem (red.), *Jordaens en de Antieken*, tent.cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) en Kassel (Museumlandschaft Hessen) 2012, p. 9-13.

in te slagen deze vermoedens hard te maken.<sup>7</sup> In mijn betoog zal ik deze vermoedens onderbouwen en aantonen dat Jordaens de drie hier besproken composities ontwierp vanuit een moraliserend én confessioneel standpunt en daarbij waarschijnlijk ook commerciële bedoelingen had. Bovendien meen ik de hypothese te kunnen stellen dat een van deze schilderijen door het citaat van het *Liedeken* specifiek stelling neemt tegen de jezuiet Adriaen Poirters en zijn vrije-wilthese. Jordaens wilde geenszins deel hebben aan de zegeroes die uit het *Liedeken van Callo* spreekt, maar door de parafrasering ervan een subtiele en ongeziene subversiviteit aan de dag leggen in het Antwerpse bolwerk van de Contrareformatie. Vanuit dit gezichtspunt wordt Jordaens' hantering van de in onbruik geraakte *exempla contraria* beleringstechniek eveneens bevattelijk.

### *Confessionalisme*

Christian Tümpel is de laatste in een zeer kleine rij van auteurs die uitgebreid onderzoek heeft verricht naar confessionalisme bij Jordaens.<sup>8</sup> In zijn bijdrage uit 1993 interpreteert hij enkele late en obscure oud-testamentische onderwerpen als confessioneel maar concludeert uiteindelijk dat er geen aanwijsbare protestantse sympathieën uit Jordaens' oeuvre blijken. Verscheidene eigentijdse archivalische bronnen doen evenwel het tegendeel vermoeden: reeds in 1649 wordt Jordaens verdacht van anti-katholieke handelingen en tussen 1651 en 1659 wordt hij effectief ook tot een geldboete veroordeeld voor 'schandaleuze' – lees: godslasterende – geschriften. Zijn sinds jaren inwonende schoonvader (†1641), zijn echtgenote (†1659), zijn dochter en hijzelf (†1678) worden allen begraven op het kerkhof van het grensdorp Putte, in die tijd de dichtstbijzijnde protestantse begraafplaats in de buurt van Antwerpen. Jordaens ontvangt zijn protestantse geloofsgenoten meerdere malen bij hem thuis en dit ten laatste vanaf 1671.<sup>9</sup>

Dominik Fugger doorbreekt Tümpels al te feitelijke interpretatie van Jordaens' onderwerpskeuze door de voor de zeventiende eeuw vrijwel unieke picturale voorstelling

7 A.B. De Mirimonde, 'Les sujets de musique chez Jacob Jordaens', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1969), p. 201-246, spec. 227-230, 245; A. Balis en P. Huvenne, 'Het succes van Jacob Jordaens', in: *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen* 16 (1978), p. 123-160; I. Németh, 'Het spreekwoord "zo de ouden zongen, zo pijpen de jongen" in schilderijen van Jacob Jordaens en Jan Steen. Motieven en associaties', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1990), p. 271-286; P. Sutton, *The age of Rubens*, tent. cat. Boston (Museum of Fine Arts), Toledo (Museum of Art) 1993, p. 352-355; A. van Wagenberg-ter Hoeven, *Het Driekoningenfeest*, Amsterdam 1997, p. 107-119; M. Westermann, *The amusements of Jan Steen. Comic painting in the seventeenth century*, Zwolle 1997, p. 160-163; O. Le Bihan, *L'éloquence des images et les images de l'éloquence*, Bordeaux 2000, dl. 1, p. 118-153; D. Fugger, 'Katholiken sehen anders. Kunst und Konfession bei Jacob Jordaens', in: Münch en Pataki, *Jordaens*, p. 227-256; I. Schaudies, 'Le roi boit!' in: A. Merle du Bourg (red.), *Jordaens 1593-1678*, tent. cat. Parijs (*Petit Palais: Musée des beaux-arts de la ville de Paris*) 2013, p. 242-243, spec. 242.

8 C. Tümpel, 'Jordaens, a protestant artist in a catholic stronghold', in: R.-A. d'Hulst, N. De Poorter en M. Vandenven, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1993, dl. 1, p. 31-37; zie ook M. C. Donnelly, 'Calvinism in the Work of Jacob Jordaens', in: *The Art Quarterly* 22 (1959), p. 356-366.

9 Zie R.-A. d'Hulst en N. De Poorter, 'Chronologie', in: D'Hulst, De Poorter en Vandenven, *Jacob Jordaens*, p. 15-20.

van het spreekwoord *Zo de ouden zongen, zo piepen de jongen* te verbinden met Jordaens' sympathie voor de calvinistische predestinatieleer.<sup>10</sup> Hij voert daarbij aan dat het niet zo belangrijk is te achterhalen of zijn onderwerpskeuze door commerciële of persoonlijke bedoelingen ingegeven is, dan wel dat ze een confessionele interpretatie toelaat. Dit spreekwoord laat zich immers door zijn band met het dierenrijk op twee tegenstelbare wijzen interpreteren: bij vele vogelsoorten leren de jongen het gezang van hun ouders, maar bij andere is dit aangeboren. Enerzijds kan hier het belang van het juiste voorbeeld bewezen worden, anderzijds kan gesteld worden dat ieders karakter aangeboren is en er dus sprake is van predestinatie. Om dit te staven verwijst hij naar eigentijdse geschriften waarin beide interpretaties terug te vinden zijn. Zo is er Jacob Cats die de fatalistische kaart van de predestinatie trekt:

Wat eyster yemant meer? Siet alderhander jongen  
Die pijpen even so gelijk de moeders songen:  
Tis seker, dat de tijdt den ingeboren aert  
Oock in de menschen selfs ten lesten openbaert.<sup>11</sup>

Dirck Volckertsz. Coornhert daarentegen verkiest de katholieke visie die het goede voorbeeld van de ouders als essentieel deel van de opvoeding voorhoudt:

Als vader ende moeder zich alzo draghen,  
is te hopen dat de kinderen huer darinne zullen navolgen.  
Alzo het gemeenlyck ghevalt na 't spreekwoord:  
Zo doude zonghen, Pepen de jonghen.<sup>12</sup>

Fugger ziet in de compositie van de Ottawaversie een theaterpodium op grond van de houding van het gros der personages dat zich rechtstreeks tot de toeschouwer richt en van het theatrale gordijn in de achtergrond. Volgens hem is dit tafereel de slotscène van een *theatrum-mundispel* waarbij de handgebaren van de oude man en de nar als een ontknoping gezien kunnen worden, alvorens de acteurs achter het gordijn verdwijnen. Dit drama is een metafoor van het leven zoals ook Vondels 'de wereld is een speeltoneel/Elck speelt zijn rol en krijgt zijn deel' begrepen kan worden.<sup>13</sup> Fugger stelt dat de toevoeging van het *Liedeken* bedoeld is om protestanten een moreel én confessioneel oordeel te laten vellen, wat de aanwezige vanitassymboliek alleen niet bewerkstelligen kon. Fuggers observaties lijken mij pertinent, maar ik meen zelf een veel nauwkeuriger verklaring te kunnen voorstellen mede dankzij nauwgezette observatie van één van de drie Kalloschilderijen dat pas recent terug is opgedoken.

<sup>10</sup> Fugger, 'Katholiken sehen anders', p. 227-235.

<sup>11</sup> J. Cats, *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijd*, Den Haag 1632, p. 65.

<sup>12</sup> D.V. Coornhert, *Zedekunst dat is wellevenskunste*, 1585, ed. B. Becker, Leiden 1942, p. 191, onder nummer 83.

<sup>13</sup> R. van Stipriaan, 'Het *theatrum mundi* als ludiek labyrint. De vele gedaanten van het rollenspel in de zeventiende eeuw', in: *De Zeventiende Eeuw* 15 (1999), p. 12-23 toont op verhelderende wijze aan hoezeer het gebruik van deze metafoor verweven zat in de zeventiende-eeuwse literatuur, toneel en politiek.

## Doorbraak

Het gaat om een schilderij dat in 2014 verworven werd door prins Hans Adam II van Liechtenstein en dat sinds 1906 aan gedegen studie was ontsnapt (afb. 1).<sup>14</sup> De recente reiniging van dit schilderij aan het SRAL te Maastricht en de daarbij aansluitende documentatie met infrarood- en röntgenfoto's in het KIK-IRPA te Brussel laten toe een heel bijzonder aantal ingrijpende en nooit eerder geobserveerde wijzigingen stap voor stap te volgen en daarmee ook de evoluerende gedachtegang van de scheppende kunstenaar. Onder de momenteel zichtbare compositie zit een deels vereenvoudigde versie die nauwer aansloot bij de relatieve soberheid van de oudste versie van 1638, bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (afb. 4).<sup>15</sup> Verschillende elkaar snel opvolgende en chronologisch te situeren herwerkingen van details of personages in de Liechtensteincompositie bewerkstelligden aanzienlijke betekeniswijzigingen en -toevoegingen.<sup>16</sup>

Als eerste kregen zowel de aanvankelijke voornaam uitgedoste, oude patriciërsdame als de eenvoudig burgerlijk geklede, jonge moeder een ander tenue aangemeten waardoor de inhoud van het tafereel drastisch omsloeg (afb. 5-6).<sup>17</sup> We zien niet langer een drie generaties tellende, gelukkige en vrome familie maar een geile rijkaard die een misplaatst protserig geklede jonge courtisane krijgt aangeboden door een oude hoerenwaardin, die ondanks haar lagere kledingsrang – een dienstermutsje, sjaal en grof linnen hemd – een bijzonder vertrouwelijke omgang heeft met de inmiddels meer opvallend getooide notabele.<sup>18</sup>

De sterk voorover hangende spiegel en de nar zijn onmiddellijk na de omkleding van de hoofdpersonages toegevoegd met de bedoeling het voorheen neutrale tafereel

**14** *Jacob Jordaens*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1905, nummer 72a; Rooses, *Jordaens' leven en werken* (n. 2), p. 82, 289, afbeelding p. 85. In het bezit van de hertogen van Arenberg van 1838 tot circa 1959 en uit anoniem privébezit geveild te Parijs, Piasa, 26 juni 2009, lot 15.

**15** Olieverf op doek, 128 op 192 cm, inv.nr. 677, gesigneerd en gedateerd in de cartouche bovenaan J. JORDE.FECIT. 1638 en getiteld SOO D'OVDE.SONGEN.SOO PEPEN DE JONGE.

**16** Herwerkingen van eerder geschilderde composities komen vaak voor in Jordaens' oeuvre. N. De Poorter, 'Seriewerk en recyclage. Doorgedreven efficiëntie in het geroutineerde bedrijf van Jacob Jordaens', in: H. Vlieghe, A. Balis en C. Van de Velde (red.), *Concept, design and execution in Flemish painting (1550-1700)*, Turnhout 2000, p. 213-232 omschrijft deze werkwijze vooral bij repleken die vaak jaren na hun realisatie als basis voor een aangepaste compositie herbruikt worden. De wijzigingen in het hier besproken schilderij belichten veeleer Jordaens' inspanningen om afdoende diepgang en betekenis in een geheel nieuw ontwerp te brengen en vormen aldus een boeiende en nuancerende aanvulling op Nora De Poorters inzichten.

**17** De oude vrouw droeg aanvankelijk een patriciërskapje en pijpkraag identiek aan die van de oude dame links in Jordaens' *De Koning Drinkt*, Kunsthistorisches Museum Wenen, inv.nr. 786; de jonge vrouw had oorspronkelijk enkel een platte kraag van geringere lengte en droeg geen parelmutsje.

**18** De bontkraag van de oude heer was oorspronkelijk discreter en het hoofddeksel was een eenvoudig rond kapje, naderhand uitgebreid tot een vierpuntige geleerdenmuts.





Afb. 4 Jacob Jordaens, *Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen*, 1638, olieverf op doek, KMSK, Antwerpen, inv. nr. 677 © KMSK Antwerpen, Lukas-Art in Flanders vzw.

als de ergste der hoofdzonden, Ijdelheid, te duiden (afb. 7-8).<sup>19</sup> De symmetrisch gepositioneerde nar en spiegel in de vrije ruimte boven het tafereel nemen daarbij de functie en plaats in van de vaker bij Jordaens geziene cartouche met verklarend opschrift.

Door de invoeging van de initieel niet voorziene nar zag de kunstenaar zich genoodzaakt hoofd en schouder van de eerder geschilderde doedelzakspeler te verlagen. Daarnaast vergde de sterk vooroverhangende spiegel een afzwakking van het aanvankelijke vogelperspectief van de rechthoekige tafel, resulterend in een nauwer

<sup>19</sup> Hoewel door het dienstermutsje van de oude vrouw heen nog duidelijke sporen van haar oorspronkelijke verfijnde, zwart-witte kapje zichtbaar zijn voor het blote oog en in IRR, laat het spiegelbeeld enkel het dienstermutsje zien zonder enig spoor van een eerdere en deftigere kapversie. Daarentegen is een rechte tafeland te zien in de spiegel, wat erop wijst dat de tafelvorm pas na toevoeging van de spiegel werd aangepast van een rechthoek tot een cirkelvormig blad. Voor een combinatie van nar en handspiegel als attributen van een verpersoonlijking van Vrouwe Ijdelheid, zie de prent door T. De Bry, *Orgueille et Follie*. Voor afbeeldingen van *Superbia* (synoniem voor Hovaardigheid, Ijdelheid) als jonge vrouw met spiegel, zie o.a. de gravure door Johann Theodor de Bry in *Emblemata Saecularia* (1596), heruitgegeven 1611, naar een prent van Crispijn van de Passe (F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, dl. 4, nrs. 240-287); zie ook Jacques Callot, deel van een serie gravures van de zeven hoofdzonden (P. Choné (red.), *Jacques Callot, 1592-1635, tent.cat.* Nancy (Musée historique Lorrain) 1992, nrs. 678-684). Voor een afbeelding van *Superbia* als oude vrouw met spiegel, zie Lucas Vorsterman, deel van een serie gravures van de zeven hoofdzonden naar Adriaen Brouwer (C. Schuckman, *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Roosendaal, Amsterdam 1993, dl. 43, p. 111-112 en pl. 117/1).

tafeloppervlak.<sup>20</sup> Jordaens ving dit op door de voor hem gewaagde nieuwigheid van een ronde tafel in te voeren: enerzijds, bekwam hij een perspectivisch sterker aansprekend gegeven door het blad naar voren te doen uitspringen; anderzijds, creëerde hij na de versmalling van het oorspronkelijke rechthoekige een nieuw breed ovaal tafelvlak waarop hij een ander en meer sprekend stilleven kon schilderen. De hond werd ten tweeden male en met bedelende blik op het zopas opnieuw gepositioneerde tafelkleed geschilderd, verwijzend naar Cats' embleem van een bedelende hond die nooit genoeg heeft.<sup>21</sup>

Op het tafelblad wordt na enig zoeken naar gepaste attributen, gaande van een nog deels met het blote oog observeerbare, diagonaal in het beeldvlak gesitueerde tinnen tuitkan,<sup>22</sup> die aanvankelijk overschilderd werd met een parallel met het beeldvlak geplaatst zilveren schenkkannetje met deksel,



Afb. 5 Jacob Jordaens, *De koning drinkt*, olieverf op doek, Kunsthistorisches Museum, Wenen, inv.nr. 786 – detail © KHM Wien.

**20** De aanvankelijk merkkelijk hoger geplaatste rechterschouder van de doedelzakspeler kan met het blote oog geobserveerd worden. IRR laat eveneens een aanvankelijk hoger gepositioneerde neus, wenkbrauwen en ogen zien. Hoewel Jordaens het hoofd en de rechterschouder naderhand lager herpositioneerde, kon dit niet voor de doedelzak spelende handen omwille van de nabijheid van het hoofd van het fluitspelende kind. Om de tinnen sterk verkorte rechterarm toch in een geloofwaardig perspectief te houden liet de kunstenaar de elleboog verder onderuit zakken en voegde hij de witte hemdsmouw toe, zoals ook te zien is in IRR. Deze vaststelling laat toe de tekening van een doedelzakspeler in de Fondation Custodia, Parijs (inv.nr. I. 469, rood en zwart krijt op papier, 249×278 mm) als het oorspronkelijke ontwerp voor de muzikant in het Liechtenstein schilderij te identificeren: de afstand tussen hoofd en handen op de tekening heeft eenzelfde verhouding als bij de aanvankelijk geschilderde versie en de naderhand toegevoegde witte hemdsmouw ontbreekt op de schets. Voor een illustratie zie R.-A. d'Hulst, *Jordaens drawings (Monographs of the nationaal centrum voor de plastische kunsten van de xvde en xvde eeuw 5)*, Brussel 1974, cat. A129, p. 221 en afb. 142. IRR laat zien hoe de achterste tafelrand oorspronkelijk hoger gepositioneerd was.

**21** IRR en onderzoek met het blote oog laten toe een aanvankelijk meer horizontaal geplaatste hondkop te observeren, die vervolgens door de kunstenaar overschilderd werd met een iets meer opgeheven exemplaar. Voor het embleem van de bedelende hond, zie J. Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus, ofte Minne-Beelden verandert in Sinne-Beelden*, Middelburg, tweede ed. 1627, p. 231: 'Res immoderata, cupido est.' Dat Jordaens wel degelijk met dit embleem bekend was, mag blijken uit zijn versie van *De koning drinkt* in de Hermitage, Sint-Petersburg: hij volgt hier letterlijk de door Cats gepubliceerde prent waarbij een hand een stuk brood aan een hond reikt. Het kleine jongetje op de voorgrond in het Hermitageschilderij houdt op identieke wijze een stuk brood voor aan de hond.

**22** Deze tinnen tuitkan was het traditioneel attribuut bij alle overige Jordaenscomposities van *De koning drinkt* en *Zo de ouden zongen*. Zie bijvoorbeeld afb. 4. De oorspronkelijk kleinere voet en het schuin uit het beeldvlak naar voren stekende handvat van de tinnen kan op het Liechtensteindoek kan met het blote oog doorheen de later transparant geworden overschilderingen geobserveerd worden.



Afb. 6 Jacob Jordaens, Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen, olieverf op doek, Liechtenstein, the Princely Collections Vaduz-Vienna, inv.nr. GE 2504 – detail in infrarood reflectografie © KIK-IRPA Brussel.

uiteindelijk beslist om een opzichtig grote, open en deels vergulde zilveren schenkkan te schilderen. Een veel eenvoudiger Raeren aardewerkkruikje van opvallend kleiner formaat, waarvan het handvat zoals dat van de kan naar het centrum van de compositie wijst, is intussen op identieke afstand als zijn zilveren tegenspeler van de opzichtig centraal geplaatste roemer gepositioneerd (afb. 9). Jordaens beoogt allicht vanaf de eerste versie van het zilveren kannetje te alluderen op het antoniem van het persoonlijke embleem van RoemerVisscher *Voor elck wat wils* (afb. 10), dat een aansporing tot matigheid vormt: een tinnen wijnkan en aarden waterkruik van gelijke grootte zijn naar elkaar toegewend en worden verondersteld samen en in evenredigheid de centraal geplaatste roemer te vullen.

De glazen kruik rechts (afb. 11) hangt intussen te zweven boven het verlaagde tafelblad en wordt vervangen door een aangesneden kaas in een rieten mand, het embleem bij Jacob de Brune voor *Overdadige rijkdom brengt verderf* (afb. 12). Het botervlootje erboven illustreert dan weer de eeuwenoude wijsheid *Zuivel op zuivel*



Afb. 7 Theodoor de Bry, ontwerp voor een gegraveerde tazza met inscriptie *ORGUEILLE ET FOLLIE* en zes verslijnen, ca. 1588, buriyngravure, British Museum, London, inv.nr. 1870.0625.36 © Trustees of the British Museum.

is van den duivel. Waar Jordaens schijnbaar achteloos omspringt met verf in zijn talrijke repentirs of complete overschilderingen, gaat hij toch bijzonder inventief en spaarzaam te werk bij de verwijdering van de glazen kruik: de nu nog zichtbare hals van de kruik heeft hij door middel van een bruine oversaus tot armleniging omgewerkt.

Het stilleven wordt verder opgesmukt met een tros druiven waarvan de steel opzichtig over de tafelrand heen hangt, verleidelijk binnen het bereik van de bedelende hond. In de Liechtensteinversie heeft de hond deze buitenkans nog niet waargenomen, maar in de iets later dateerbare versies te Valenciennes en Ottawa staat de hond op het punt toe te happen. Deze schijnbare onachtzaam over de tafelrand gepositioneerde druiventrossteel lijkt in feite een doortrapte referentie naar Cats' embleem over



Afb. 8 Lucas Vorsterman naar Adriaen Brouwer, SUPERBIA, burijnggravure, Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. RP-P-1905-3955 © Rijksmuseum, Amsterdam.



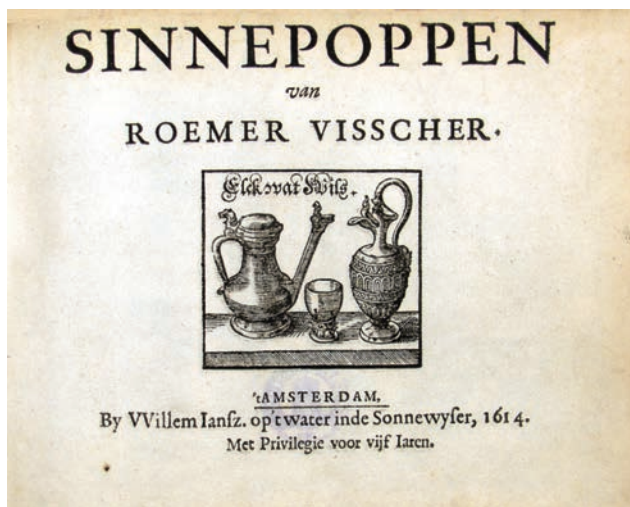
Afb. 9 Jacob Jordaens, *Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen*, Lichtenstein, the Princely Collections Váduz-Vienna, inv.nr. GE 2504 – detail van het tafelstilleven.

maagdelijkheid.<sup>23</sup> Ten slotte voegt Jordaens nog een gevaarlijk over de tafelrand balancerend mes toe, slechts in evenwicht gehouden door de pink van de koppelaarster, aanzetster tot het kwaad. Als dit mes valt, raakt het de jongste telg van het gezelschap. Jordaens doelt hier vermoedelijk op het *Visscherembleem* *Lieft ane raet* dat handelt over ondoordachte, door lust aangespoorde liefde (afb. 13).

De teneurswijziging van het tafelstilleven dat nu commentaar levert op overdadige rijkdom, zet Jordaens aan om ook de achtergrond aan te pakken en de neutrale wand te behangen met een kostbaar goudbrokaat.<sup>24</sup> In contrast hiermee en als pikant detail laat hij een slordig plukje haar uit de opgebonden hoofddoek van de hoerenwaardin piepen. Dit schijnbaar onschuldige plukje hoofdhaar verbindt de hoerenwaardin met haar prostituee door de voor zich sprekende slonzigheid. Deze laatste draagt immers over haar kanten schouderkraag een in deze feestelijke omgeving totaal ongepaste schouderdoek. Dit weinig bekend want zelden op zeventiende-eeuwse schilderijen afgebeeld kledingstuk dient de onderliggende, kanten kraag te beschermen bij het haarkammen en wordt uitsluitend gebruikt in de intimiteit van de slaapkamer

<sup>23</sup> J. Cats, *Maechden-plicht*, Middelburg 1618, titelblad 'Una via est/myn bloem, myn roem' en p. 54–55: 'Eer is teer'. De opvallende zwierigheid waarmee de druivensteel over de tafelrand gelegd is, zou uiteraard een louter decoratieve bedoeling kunnen hebben ware het niet dat de aanwezigheid ervan in lijn is met andere motieven op het schilderij waaraan Jordaens bijzondere aandacht besteedde en die het resultaat waren van wijzigingen die emblematisch te legitimeren zijn. Het lijkt daardoor aanneembaar dat Jordaens in het geval van de druivensteel bewust aanstuurde op een antoniem met de gravure in Cats, waarin de druivensteel met achtzaamheid door een vrouwenhand wordt opgehouden.

<sup>24</sup> Dat het goudbrokaat één der laatste toevoegingen is, valt af te leiden uit kleine overlappings van het goudbrokaat over de randen van de spiegelomlijsting, die zelf pas toegevoegd werd na de ombouw van drie der hoofdpersonages.



Afb. 10 Claes Jansz. Visscher, Elck wat wils, in R. Visscher, Sinnepoppen, Amsterdam, 1614, titelpagina.

(afb. 14).<sup>25</sup> Het potsierlijke gebruik van deze schouderdoek in een feestelijk gezelschap wordt nog benadrukt door de combinatie met de opstaande kraag, die totaal onbescut blijft en de belachelijke situatie beklemtoont.

De thematiek van de koppelaarster en de negatieve connotaties, opgeroepen door allerlei ogenschijnlijk onschuldige attributen, beperken zich niet tot het Liechtensteinschilderij maar zijn ook te ontwaren in de versies te Valenciennes en Ottawa. De spitsvondige Jordaens gebruikt *Zo de ouden zongen, zo piepen de jongen* met zijn uitgesproken familiale ondertoon als dekmantel voor een *exemplum contrarium* dat enkel de aandachtige toeschouwer kan ontwaren.

### Chronologie

Inhoudelijk sluiten de oorspronkelijke en huidige compositie van het Liechtensteinschilderij met hun eerder rustige, ingetogen personages beter aan bij de oudste versie van *Zo de ouden zongen, zo piepen de jongen* van 1638 (afb. 4) dan bij de rumoerige acteursbende in Ottawa (afb. 3), die mijns insziens een vermoedelijk iets latere ontwikkeling van het onderwerp weergeeft.<sup>26</sup> Met het Liechtensteinschilderij deelt dit laatste evenwel de centrale opstelling van het liedblad, waardoor we ervan uit mogen gaan dat eenzelfde grondgedachte aan de basis van beide schilderijen ligt.

<sup>25</sup> Mededeling door prof. A. Ribeiro, Courtauld Institute of Art, die als illustratie van dit gebruik verwijst naar Jan Miense Molenaer, *Allegorie van de IJdelheid*, olieverf op doek, 102 op 127 cm, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, inv.nr. 1975.21.

<sup>26</sup> Dergelijke ontwikkeling naar méér uitgesproken rumoerigheid kan ook geobserveerd worden in de opeenvolgende versies van *De koning drinkt*, die chronologisch parallel met *Zo de ouden zongen* evolueren.

Afb. 11 Jacob Jordaens, Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen, *Liechtenstein, the Princely Collections Vaduz-Vienna, inv.nr. GE 2504 – IRR detail van het tafelstilleven.*



De Ottawaversie is moeilijk te dateren, aangezien ze naar mijn mening mogelijk een atelierproduct is, dat zich verradt door een té zorgvuldige, dwangmatig aangebrachte verfijnaterie. Röntgen- en infraroodonderzoek uitgevoerd door de National Gallery of Canada, stelden slechts minimale repentirs vast, terwijl alle andere eigenhandig uitgevoerde versies van *Zo de ouden zongen* en *De koning drinkt* zonder uitzondering getuigen van intensieve herwerkingen door de kunstenaar. In tegenstelling tot de Ottawaversie is het Liechtensteinschilderij gekenmerkt door een opvallend vlotte penseelvoering en de vele ingrijpende repentirs zijn een zo nodig nog sterkere aanwijzing van een eigenhandige uitvoering door Jordaens. De iets transparantere verfijnaterie in dit werk is in het oeuvre van Jordaens eerder rond 1645 te plaatsen en het goudbrokaat in die precieze weergave is alleen terug te vinden op twee andere eigenhandige schilderijen van circa 1645.<sup>27</sup>

Er is verder geen enkele compositie in Jordaens' oeuvre van vóór 1644 bekend die een ronde tafel voorstelt. De oudst gekende exemplaren zijn een tekening in Parijs en in Kopenhagen die verband houden met het contract dat Jordaens op 22 september 1644 met drie Brusselse wandtapijthandelaars afsluit om een reeks van acht ontwerpen rond spreekwoorden te realiseren.<sup>28</sup> Logischerwijs heeft Jordaens ook een van de acht

<sup>27</sup> Jacob Jordaens, *Cupido en Psyche*, olieverf op doek, 160 op 260 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv.nr. 5023; Jacob Jordaens, *Koning Candaules laat zijn vrouw door Gyges bespieden*, olieverf op doek, 193 op 157 cm, Nationalmuseum, Stockholm, inv.nr. NM. 1159.

<sup>28</sup> De tekeningen zijn: Jacob Jordaens, *Een oude kat en speelt met geen bal*, pen en inkt, waterverf en gouache, 159 op 203 mm, Louvre, Parijs, inv.nr. 20.017, zie D'Hulst, *Jordaens drawings* (n. 20), cat. A205, p. 291-292, afb. 220; Jacob Jordaens, *Gelyck.by.Gelyck*, zwart krijt, penseel en bruine inkt, waterverf en gouache op papier, 138 op 218 mm, Statens Museum for Kunst Kopenhagen, inv.nr. 1720-1807, zie ibidem, cat. A207, p. 293, afb. 222. Voor het contract zie Stadsarchief Antwerpen (SAA), Notariaat 3532 (F. Van den Berghe, 11639-57) [niet genummerd]; geciteerd in Rooses, *Jordaens' leven en werken* (n. 2), p. 184; D'Hulst en De Poorter, 'Chronologie' (n. 9), p. 13.



Al te scherp maeckt schaerdigh.



**G**root zondaer, groot verstand: groot konstenaer,  
groot boeve:

Afb. 12 Naar Adriaen van der Venne, Al te scherp maeckt schaerdigh, in *Johan de Brune, Emblemata of Zinne-werck*, Amsterdam, 1624, p. 51, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW488 C24.

bekende versies van zijn zo gekoesterde *Zo de ouden zongen* in die bestelling opgenomen. Vreemd genoeg kiest hij de eerste van 1638, die hij nochtans voor die gelegenheid nog eens ten voeten uit moet hercomponeren. Een hypothese kan zijn dat alle overige eigenhandig geschilderde versies van het spreekwoord van na september 1644 dateren. Mogelijk kan Jordaens' hernieuwde interesse in dit spreekwoord na een vermoede periode van zes jaar in verband gebracht worden met een plotse aanzwengeling van de Noord-Nederlandse vraag in deze tijd: zo zijn er minstens twee gedocumenteerde bestellingen van *Zo de ouden zongen*. Een is besteld in maart 1645 en drie maanden later afgeleverd aan een zekere J. Baert in Haarlem. De andere wordt in 1646 bezorgd aan Marinus van Langenhoven, kunsthandelaar te Den Haag.<sup>29</sup> De verklaring voor die plotse Noord-Nederlandse belangstelling is te vinden in de onverwachte verovering van Sas van Gent door Staatse troepen op 5 september 1644. Naar aanleiding van de overwinning ontstonden traditiegetrouw een resem nieuwe zegeliederden waarvan er twee, *Oranje roock* (1644) en *Gesang op deselfde victory* rechtstreeks verwijzen naar de intussen zes jaar oudere spotliederden omtrent Kallo.<sup>30</sup> Bij nader toezien neemt het geuzenlied *Oranje roock* specifiek het *Nieu kluchtigh liedeken van den Geusen Haes op uyt Calloy* (1638) op de korrel door er de melodie, 'op de wijze van doense doense', van over te nemen. In een strofe wordt tevens naar het *Nieu liedeken van Callo* verwezen als het 'malle liedt':

<sup>29</sup> SAA, Privilegiekamer 747 (Rekwestboek 1645-46), fol. 71; SAA, Notariaat 3399 (H. Van Cantelbeck, 1647-48) [niet genummerd]; geciteerd in Rooses, *Jordaens' leven en werken*, p. 139; D'Hulst en De Poorter, 'Chronologie', p. 13-14.

<sup>30</sup> H.J. Van Lummel, *Nieuw geuzenlied-boek waarin begrepen is den gantschen handel der Nederlanden, beginnende anno 1564 uit alle oude geuzenlied-boeken bijeenverzameld*, Utrecht (1872-1874), p. 529-531, nr. 217. Zie ook p. 534-535, nr. 219, *Gesang op deselfde victory* (strofe 7): 'Foeij Gentenaers die onlangs zouden,/ En om Calo u gal uytspouden,/ Op onsen kloecken Delvenaer,/ Die u in 't kort met 't Sas sal dwingen,/ [...].'

Afb. 13 *Claes Jansz. Visscher*, *Liefd ane raet*, in *R. Visscher, Sinnepoppen*, Amsterdam, 1614, p. 39, *Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW30 A18*.



*Nieu kluchtigh Liedeken van den Geusen Haes op Uyt Calloy.*  
*Op de wyse: Hebbense dat ghedaen/doense doense*

De Geusen/de Geusen  
 En die boose Fransen/boose Fransen/  
 Sy quamen met veel Schepen aen  
 Om in Calloy te dansen  
 Hebbense dat ghedaen/doense doense  
 Hebbense dat ghedaen/Geuse neef comt aan  
 Graef Willem/Graef Willem/

[...]

(strofe 8)

Met schande/met schande  
 Moest hy Calloy verlaten/Calloy verlaten

[....]

(strofe 10)

[...]

Bidt Godt tot allen tijden/t'allen tijden  
 Als dat hy ons met vromicheyde  
 Van de ketters wilt bevrijden.<sup>31</sup>

*Oranje roock: onder de Vlaemsche Biehof.*  
*Verdryvende de gantse swerm der roomsche koningh-slickers.*  
*Op de wyse: Hebbende dat gedaan, doense, doense*

[...]

(strofe 12)

Het malle liedt, singht ghy nu niet,

<sup>31</sup> Sabbe, *Brabant in 't verweer* (n. 2), p. 407-408.



Afb. 14 Jan Miense Molenaer, Allegorie van de IJdelheid, *olievef op doek*, Toledo Museum of Art, Toledo, inv.nr. 1975.21, Libbey Endowment, schenking door Edward Drummond Libbey – detail.

Graaf Willem in het schuytje, in het schuytje,  
 En hoe hy Callo weer verliet,  
 Sus, sus: nu heeft dat fluytje,  
 Vry een andre toon, jammer, jammer,  
 Vry een andre toon:  
 Doch 't is dyn loon [...].<sup>32</sup>

Het gebruik van *exempla contraria* in het Liechtensteinschilderij indachtig, mag gesteld worden dat niet het Kallolied uit 1638 maar veeleer het geuzenlied uit september 1644 de *terminus postquem* vormt voor het gebruik van de duidelijk leesbare aanhef van het Kallolied in dit schilderij. De eerder in dit artikel in kaart gebrachte IJdelheidssymboliek neemt bijgevolg een confessionele wending. De opvallend centrale positionering van het liedblad in zowel de Liechtenstein- als Ottawaversie suggereert dat beide composities hun ontstaan vonden in de geuzenliederen naar aanleiding van de overwinning bij Sas van Gent. Tevens valt op hoe Jordaens in beide schilderijen de hoerenwaardin tussen de oude geilaard en de jonge deerne geplaatst heeft, wat visueel haar functie als koppelaarster benadrukt.<sup>33</sup> De Valenciennescompositie daarentegen toont een excentrische plaatsing van het liedblad waarbij de oude vrouw zich niet tussen de beide andere

<sup>32</sup> Van Lummel, *Nieuw geuzenlied-boek*, p. 529–531, nr. 217.

<sup>33</sup> Ook in verschillende andere versies van *De koning drinkt* (Sint-Petersburg, Wenen) en van *Zo de ouden zongen* (München, Kassel) duikt de hoerenwaardin op tussen de oude heer of koning en jonge metgezellin. Deze oude vrouw blijkt evenwel steeds een eigenhandig door Jordaens uitgevoerde maar toch latere toevoeging te zijn die stilistisch ten tijde van of vermoedelijk zelfs na het ontstaan van het Liechtensteinschilderij te situeren valt. Het Liechtensteinschilderij met zijn vernieuwende invalshoek heeft dus mogelijk een cruciale en centrale rol gespeeld in het opsmukken en vermarkten van oudere composities van zowel *De koning drinkt* als *Zo de ouden zongen* die voordien geen afnemer gevonden hadden en dankzij de toevoeging van meerdere, waarschijnlijk voor het eerst in het Liechtensteindoek toegepaste spitsvondigheden, door de kunstenaar en/of zijn publiek verkoopbaar bevonden werden. Binnen het bestek van het onderhavige artikel kan niet verder ingegaan worden op deze stelling; deze zal door de auteur in een latere publicatie ruimer toegelicht worden.

hoofdpersonages bevindt. Dit concept sluit eerder aan bij de in 1638 gedateerde Antwerpse versie, wat doet veronderstellen dat het hier een uit die vroegere jaren daterend fragment betreft, waarbij de oude vrouw net zoals in de Antwerpse versie oorspronkelijk een sluier droeg. Jordaens heeft vermoedelijk in of na 1644 de compositie vakkundig uitgebreid en omgewerkt. Sterke stilistische verschillen tussen onder meer de personages op voor- en achtergrond vormen daartoe een duidelijke aanwijzing. Aangenomen mag worden dat de sluier van de oude vrouw tijdens die ombouw gereduceerd is geworden tot het huidige diensterkapje en de uil als hoerenwaardin-kenteken toegevoegd.<sup>34</sup> De naad die deze compositie verticaal in twee ongelijke stukken deelt, wijst mogelijk eveneens op een niet van meet af aan geplande uitbreiding.

### *Rederijkers*

Er is nog meer aan de hand. Het door Fugger opgemerkte toneelaspect te Ottawa is ook in het Liechtensteindoek voorhanden en wel heel prominent door de toevoeging van de nar, die normaliter niet thuishoort in een burgerlijk interieur en al evenmin in dit spreekwoord. De nar kondigt met zijn handgebaar de ontknoping van het gespeelde stuk aan, veelbetekenend bevestigd door de blik van de doedelzakspeeler die de toeschouwer direct aankijkt. Ik meen dan ook deze voorstelling als een zeventiende-eeuws tafelspel te kunnen identificeren: enkele genodigden, voorzien van hun attributen gaan spontaan rondom een tafel zitten en voeren er een soort van rederijkerstoneel op dat de retorische kennis van de toeschouwers op de proef stelt.<sup>35</sup>

Het valt dan ook niet te verbazen dat er niet minder dan twee verwijzingen naar eigentijdse toneelopvoeringen in dit schilderij verwerkt zitten. Ten eerste, is er de eerder aangetoonde IJdelheidssymboliek die niet los te zien is van Willem Ogiers klucht *Hooveerdigheid* die voor het eerst opgevoerd werd in de Antwerpse rederijkerskamer *De Violieren* op 18 oktober 1644, naamdag van Sint Lucas.<sup>36</sup> Deze komedie voert als hoofdpersonage jonker Francisco op, die de volgende woorden in de mond geleegd krijgt:

Liever een hoere kint, en een gentielhom tot een vaer  
Als dat ick echte kint van boer, oft borger waer.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, Den Haag 1949, p. 158; P. Vandenbroeck, 'Bubo significans 1. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bildardarstellung und bei Jheronimus Bosch', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1985), p. 19-136, spec. 77-78; E. De Bruyn, *De vergeten beeldtaal van Jheronimus Bosch*, Den Bosch 2001, p. 85 en 388.

<sup>35</sup> Voor een uitgebreide studie van het zeventiende-eeuwse tafelspel, zie P. Lammens-Pikhaus, *Het tafelspel bij de rederijkers*, 2 dln., Gent 1988-1989: [http://www.dbnl.org/tekst/lamm004tafe01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/lamm004tafe01_01/), spec. p. 87 en volgende.

<sup>36</sup> W. Ogier, *De hooveerdigheid*, ed. W. van Eeghem en A.A. Keersmaekers, *Willem Ogier. De tooneelwerken*, 3 dln., Antwerpen, Amsterdam 1921-1955, spec. p. 57.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 57, vs. 363-364.

Francisco kan enkel maar verzuchten dat hij liever dan een burger- of boerenzoon, een bastaard was geweest met een hoer als moeder en een edelman als vader. Jordaens voert deze wens uit en brengt drie bastaardkinderen ten tonele in het Liechtensteinschilderij. Gekleed in verfijnde stoffen met changeanteffect staan ze in fel contrast tot de als boer geklede doedelzakspeler. Zo beseft de toeschouwer bij nader toezien dat niet de jonge doedelzakspelende landman maar daarentegen de welstellende, oude notabele als vader van de drie kinderen voorgesteld wordt, terwijl de moeder zich door haar ongepaste kledij verraaft als hoer.<sup>38</sup>

*De Violieren* deelden hun gildelokaal met het Sint-Lucasgilde, wat inhoudt dat Jordaens vermoedelijk aanwezig was op deze voorstelling die opgevoerd werd op de feestdag van zijn eigen gilde. Zoals verondersteld mag worden dat het geuzenlied *Oranje roock*, ontstaan in de weken na de katholieke nederlaag van 5 september 1644, de onmiddellijke aanzet vormde voor de Liechtensteincompositie, is het denkbaar dat de opvoering van het toneelstuk *Hooveerdigheid* op 18 oktober 1644 Jordaens de geschikte inspiratie bood om zijn schilderij gedeeltelijk te overschilderen. Door de thematiek van dit toneelstuk deels over te nemen en zijn hoofdpersonages van welstellende burgers tot een ontwricht gezin om te vormen, wist Jordaens zijn compositie te actualiseren en de leesmogelijkheden van zijn compositie in rederijkerstijl te verdiepen. De IJdelheidssymboliek die hogerop geïdentificeerd werd in motieven als de spiegel en de nar wordt versterkt door de verwijzing naar Ogiers *Hooveerdigheid*. Het belang van deze meervoudige verwijzing naar de eerste der hoofdzonden, de IJdelheid, zal pas verder in dit artikel zijn volle beslag krijgen.

Jordaens' werk bevat echter niet enkel reminiscenties aan een eigentijdse komedie, maar ook aan een tragedie, opgevoerd door de tweede Antwerpse rederijderskamer, *De Olijftak*, in 1642. Zo is zijn personage van de nar met kat terug te voeren tot Gerard van den Brande's treurspel *Rosalinde, Hertoginne van Savoyen*.<sup>39</sup> Het hoofdpersonage, Gielen Leep-Oog, wordt gespeeld door een oudere man die zich, verliefd op een jonge vrouw, door haar in de maling laat nemen. Zij beschuldigt hem een kind bij haar verwekt te hebben door een gestolen kus en duwt hem daarbij de boorling in de hand, die een kat in kinderklaren blijkt te zijn. Jordaens was welbekend met dit thema, want de hier afgebeelde nar met kat is een citaat uit een andere Jordaenscompositie, waar een jonge vrouw de oude man met kat de zotsstaf in de hand duwt.<sup>40</sup>

Met beide toneelverwijzingen gaat Jordaens in zijn schilderij de dialoog aan met de twee Antwerpse rederijderskamers in de geest van *Ut Pictura Poesis*: Jordaens toont zich in staat de door Plinius zo hooggeschatte kunst te bedrijven om zowel komedie als tragedie in eenzelfde compositie te verwerken. Daar kan dan ook weer Vissschers

<sup>38</sup> De combinatie van schouder- en opstaande kraag met een schouderdoek dat uitsluitend in de intimiteit van de slaapkamer gebruikt wordt bij het haarkammen, laat weinig twijfel over het totale gebrek aan etiquette bij de jonge vrouw die bijgevolg geen opvoeding heeft genoten en dus niet tot de gegoede klasse kan horen.

<sup>39</sup> G. van den Brande, *Rosalinde, Hertoginne van Savoyen. Blij-eindend treurspel*, Antwerpen 1642.

<sup>40</sup> Rooses, *Jordaens' leven en werken* (n. 2), afb. p. 88, laatst aangeboden op veiling in 1999 te New York, Sotheby's, 28 mei, lot 60, stilistisch dateerbaar circa 1642-1645.

embleem at *Tragoedias* mee verbonden worden dat verhaalt hoe in klassieke tragedies het aanvoeren van kostelijk tafelzilver op de toneelplanken steeds de ontknoping aankondigt (afb. 15). De dienaars vallen immers kort daarop uit afgunst hun broodheren aan met moord en doodslag tot gevolg. Aldus vinden we naast het eerder verklaarde parafaseren van Visschers persoonlijke embleem nu een bijkomende uitleg voor Jordaens' keuze om uiteindelijk in zijn vierde herwerking van de schenkkant een opzichtig, deels verguld model te schilderen. De derde, zilveren herwerking van de schenkkant verwees afdoende naar Visschers eigen embleem *Elck wat wils* maar minder treffend naar at *Tragoedias*. Deze opeenstapeling van verwijzingen en dubbele bodems wordt pas verbluffend bij de lezing van Visschers verklarende tekst bij diens persoonlijk embleem dat eindigt op '[...]met overdaedt niemant wil overlasten, noch door ongelijke deelinghe een leep-oogh maken.'<sup>41</sup> Er mag vermoed worden dat hiermee bewust de naam van de nar met kat uit Van den Brande's toneelstuk wordt herhaald.

### *'Het Katken komt uit de mouwe' of Adriaen Poirters in zijn blootje*

Dergelijke nooit eerder vastgestelde hoeveelheid emblemata en retoriek in één Jordaenscompositie lijkt wel een parodie op dé grootmeester van de Vlaamse religieuze emblemliteratuur, Adriaen Poirters (1605-1674), de Zuid-Nederlandse tegenhanger van Jacob Cats. Poirters' oeuvre getuigde van een bijzondere zin voor toe-eigening van meer wereldlijke emblemata. Zo bijvoorbeeld zijn Nederlandstalige versie uit 1640 van de *Imago primi saeculi Societatis Jesu*.<sup>42</sup>

Het toeval wil dat Poirters volgens verschillende zeventiende-eeuwse bronnen ook de anonieme auteur was van een veel bijval kennend gedicht over de overwinning te Kallo.<sup>43</sup> Of we hieruit onmiddellijk mogen concluderen dat Poirters de auteur was van het anonieme *Nieu Liedeken van Callo*, is twijfelachtig maar vast staat dat deze jezuiet een sterke associatieve band had met de algemene zegeroes omtrent deze overwinning op de protestanten.

Tot slot, blijkt dat Adriaen Poirters in augustus 1644 ook nog de eerste druk van zijn moraliserende *Ydelheyt des Weerelts* publiceerde en door de enorme bijval reeds op 7 september 1644 een tweede druk aankondigde.<sup>44</sup> In de geest van zijn geloofsorde trekt Poirters in deze pedagogische en streng katholieke publicatie duidelijk de kaart van de noodzaak tot opvoeding:

<sup>41</sup> R. Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, p. 62: 'Elck wat Wils'.

<sup>42</sup> M. Van Vaecck, 'Encoding the emblematic tradition of love', in: E. Stronks, P. Boot en D. Stiebral (red.), *Learned love. Proceedings of the emblem project Utrecht conference on Dutch love emblems and the internet (november 2006)*, Den Haag 2007, p. 49-72.

<sup>43</sup> N. Sotwell, *Bibliotheca Scriptorum Societatis Jesu*, Rome 1676; D. Papebrochius, *Annales Antverpiensis*, 1708, dl. 4, p. 387. Voor een uitgebreide discussie van de bronnen, zie Sabbe, *Brabant in 't verweer* (n. 2), p. 389-391.

<sup>44</sup> A. Poirters, *Ydelheyt des Weerelts*, Antwerpen 1644; idem, *Ydelheyt des Werelts*, tweede verbeterde ed., Antwerpen 1645, opdracht fol. 7 recto gedateerd 'Vyt Ruremunde den/7. Septemb. 1644'.



*Afb. 15 Claes Jansz. Visscher, at Tragoedias/Non ad Vitam, in R. Visscher, Sinnepoppen, Amsterdam, 1614, p. 53, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, KW30 A18.*

Het voor-doen leert soo veel: want zoo als de oude songhen,  
Dit siet-men alle daegh, soo pijpen oock de jonghen;  
En soo de moeder is, soo vindt sy oock haer kindt,  
Ghelijck-men van grof vlas noyt fijnen draet en spint.  
Dat ghy van een begeert, leert hen eerst met werken:  
Wilt ghy dat's schapen zijn, en leeft niet als een vercken;  
Ghy wetet selver wel, en sieghet in u huys,  
Al wat van katten comt, is happigh naer de muys.<sup>45</sup>

Gezien Jordaens' vermoede, protestantse sympathieën moet het bijzondere succes van Poirters' geschriften een doorn in het oog van de kunstenaar geweest zijn en verdiende Poirters' toe-eigening van het confessioneel sterk geladen gezegde *Zo de ouden zongen* een snedig wederwoord.

Een goed geïnformeerde toeschouwer kon in de aanvankelijke Liechtenstein-compositie dankzij de aanhef van het Kallowijsje alleszins het zingende gezelschap als katholiek én dwaas identificeren naar aanleiding van de protestantse overwinning van 5 september 1644 te Sas van Gent en de daarbij aansluitende geuzenliederen. De jezuïet Poirters en vooral diens recente pedagogische uitgave bleven daarentegen grotendeels uit het vizier. Het lijkt dan ook aannemelijk te stellen dat de waarschijnlijk kort daarna aangevatte, intensieve ombouw van het Liechtensteinschilderij, die vooral gericht was op de uitwerking van de IJdelheidsthematiek, de associatie met Poirters en zijn in augustus 1644 gepubliceerde *Ydelheyt des Weerelts* wilde aanhalen. De opvoering van de klucht *Hooveerdigheyt* op 18 oktober 1644 bracht de IJdelheidsthematiek ten tonele in de verzuchtingen van het hoofdpersonage dat zich liever een hoerejong met een rijke vader wenste, dan een zoon van eerlijke burgers of boeren te zijn. Het blijkt in deze context al te toevallig dat Jordaens naast meer algemeen gekende

<sup>45</sup> Poirters, *Ydelheyt des Weerelts*, p. 39.

Ijdelheidssymbolen zoals de vrouw met spiegel en nar tevens de op dat moment brandend actuele hoer-zoon-rijke vader thematiek van het *Hooveerdigheit* toneelstuk in het Liechtensteinschilderij verwerkt.

De beslissing om naderhand de Liechtensteincompositie drastisch om te vormen zodat meervoudige verwijzingen naar de Ijdelheid trapsgewijs geobserveerd kunnen worden door de aandachtige én goed geïnformeerde toeschouwer, krijgt nu haar volledige verklaring. Het mag daarbij duidelijk zijn dat Hovaardigheid en Ijdelheid synoniemen zijn voor elkaar en willekeurig gebruikt worden om de eerste der Hoofdzonden, Superbia of Hoogmoed, aan te duiden. Jordaens krijgt hier het ideale excuus om het mikpunt van zijn gramschap, Poirters' recente publicatie over opvoeding, meervoudig te parafraseren zonder een aanklacht te riskeren. Bovendien weet hij een toonbeeld van goede zeden tot *exemplum contrarium* om te vormen en aldus de bedenkelijkheid van Poirters' these van de vrije wil aan de kaak te stellen. De keuze van de nar met de kat kan mogelijk eveneens in deze meervoudige zin begrepen worden. Enerzijds, kan hierin een verwijzing gezien worden naar het gezegde 'Al wat van katten komt, is happig naar de muis', wat de predestinatiedachte kracht bijzet. Anderzijds, staan katten in de zeventiende eeuw symbool voor katholieken zoals eigentijdse illustraties bewijzen.<sup>46</sup> Evenzo wordt de leeuw vaak als symbool voor de Noordelijke Nederlanden gebruikt.<sup>47</sup> Jordaens' keuze om een leeuwenkop te schilderen op de overgang tussen doedelzak en speelpijp, eerder dan het bij hem iets vaker geziene saterhoofd, brengt kat en leeuw aldus in onmiddellijke confrontatie (afb. 16). Kan het nog toeval zijn dat Jordaens net de doedelzakspeler als enige met veelbetekende blik de toeschouwer laat aankijken? De aanwezigheid van deze landman in dergelijk 'voornaam' gezelschap is een aanfluiting van goede burgerlijke zeden, evenals het gebruik van een dergelijk onkuis, boers instrument. Het binnenskamers en in beperkt gezelschap bespelen van een doedelzak is bovendien niet uit te staan wegens het oorverdovende gesnerp. In feite belichaamt de doedelzakspelende landman in het Liechtensteinschilderij 'die Geusen', schooiers, de spotnaam voor al wie in die tijd niet Spaansgezind was.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Zie bijvoorbeeld de allegorische gravure *De Rede moedigt de Tolerantie aan* van circa 1570 naar C.J. Visscher in *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, dl. 38, p. 236, afb. p. 237 en de gegraveerde kopie ervan door W.J. Wyngaerts, gedrukt te Amsterdam circa 1625-1631, evenals een geschilderde zeventiende-eeuwse kopie in olieverf op doek, 131,5 op 162,5 cm, Catherijneconvent, Utrecht, inv.nr. RMCCS. 48, waar de Paus telkens geïdentificeerd wordt door een kat op beide schouders. Zie ook J. Verberckmoes, *Schetsen, schimpen, schateren. Geschiedenis van het lachen in de Zuidelijke Nederlanden, 16-17e eeuw*, Nijmegen 1998, p. 157.

<sup>47</sup> De leeuw als symbool voor de Republiek is o.a. te vinden in de gravure uit 1615 *De Batavis(e) Heerschapp(p)i(j)* door C.J. Visscher naar W. Buytewech, *Atlas Van Stolk*, Rotterdam, inv.nr. 15409.

<sup>48</sup> Het woord geus is afgeleid van het Franse *gueux*. Dat woord betekent armoedzaaier of schooier en vond zijn oorsprong in een uitspraak van een adviseur van landvoogdes Margaretha van Parma: 'Ce ne sont que des gueux' ('Het zijn slechts bedelaars'), die daarmee het in 1566 aangeboden smeekschrijft van het Eedverbond der Edelen (waaronder veel verarmde adel wegens verbeurdverklaringen) wilde doen afwijzen; <http://www.dutchrevolt.leiden.edu/dutch/spreuken/Pages/N'ayez-pas-peur-Madame-cene-sont-que-des-gueux.aspx>.



## Doelgroep(en)?

Al bij al blijkt het Liechtensteinschilderij vooral bedoeld geweest te zijn voor een geletterd publiek dat in predestinatie geloofde én vertrouwd was met de activiteiten van de Antwerpse rederijders. Kan dit schilderij als Jordaens' bede tot toenadering tot de ondergedoken Antwerpse calvinisten gemeente gezien worden of was het bedoeld voor een welstellende katholiek die de predestinatieleer aanging, zoals de kerkvader Augustinus die had verdedigd?<sup>49</sup> Daarbij dient opgemerkt te worden dat het doek uit één stuk fijn geweven linnen bestaat – wat in die tijd een aanzienlijke meerprijs betekende – en dat geen nieuwe stukken linnen toegevoegd werden. Mogelijk kan dit wijzen op een bestemming voor een specifieke plaats, bijvoorbeeld een schouwmantel van een formaat zoals dat in Antwerpen gebruikelijk was. De sterke perspectiefwerking van de compositie lijkt deze these te versterken.

Predestinatie vormde al verscheidene decennia een hevig strijdpunt tussen katholieken onderling en deze twist kreeg nieuw leven ingeblazen door Jansenius' *Augustinus*.<sup>50</sup> Vooral de jezuiten voelden zich bedreigd door deze in 1641 postuum uitgegeven publicatie en slaagden er uiteindelijk in door hun grote invloed op de paus en de Spaanse koning het boek en zijn aanhangers in de ban te laten slaan, ondanks de grote bijval van Jansenius' gedachtegoed bij de hoge Zuid-Nederlandse reguliere geestelijkheid en leden van de belangrijkste regeringsorganen. Het hoogtepunt van deze strijd onder katholieken mag rond 1644 gesitueerd worden, waarbij de jezuiten bereid bleken essentiële principes op te offeren om onder andere benoemingen van jansenistisch gezinde hoge geestelijken te dwarsbomen en eigen aanhangers, soms met een zeer bedenkelijke levenswandel, in het zadel te heffen.<sup>51</sup> Een pikant voorbeeld hiervan is de machtsstrijd om de benoeming van de nieuwe bisschop van Doornik die begon in 1644 en waarbij jezuiten, verbonden aan de hoven van Brussel en Madrid, erin

**49** Volgens Augustinus had de ingeboren zondigheid de mens voorbestemd voor de hel en was de verlossing van de zonde door het zoenoffer van Jezus een onverdiende genade, slechts geschonken aan enkele uitverkorenen. De Kerk had deze strenge visie in de volgende eeuwen geleidelijk vervangen door de vrije wil these maar in de zestiende eeuw wilden zowel protestanten als een deel der katholieken terug naar de bronnen van het christendom. Tijdens de Contrareformatie ontstond aldus een tweespalt binnen de katholieke Kerk waarbij vooral de jezuiten de vrije wil verdedigden.

**50** C. Jansenius, *Augustinus, seu doctrina Sti. Augustini de humanae naturae sanitate, aegritudine, medicina adversus Pelagianos & Massiliensis*, Leuven 1641.

**51** De jezuiten slaagden er reeds in 1642 in om deze publicatie te laten veroordelen door de paus, maar miskenden in hun ijver het Placet van de Spaanse koning wat deze laatste sterk misnoegde en de jansenisten in de Zuidelijke Nederlanden de kans gaf weerwerk te bieden tegen de intriges der jezuiten. Pas eind 1644 slaagden die erin de pauselijke ban te doen bekrachtigen door de Spaanse koning en aldus effectief de vernietiging van de publicatie en de gerechtelijke vervolging van jansenisten in te zetten. Zie o.a. L. Ceysens, *Sources relatives aux débuts du Jansénisme et de l'antijansénisme 1640-1643*, Leuven 1957 en de 120 overdrukken verzameld in L. Ceysens, *Jansenistica minora*, 10 dln., Mechelen, 2 dln., Amsterdam, 1953-1975.



Afb. 16 Jacob Jordaens, Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen, *Liechtenstein, the Princely Collections Váduz-Vienna*, inv.nr. GE 2504 – detail van de nar en doelzakspeler.

slaagden hun kandidaat te laten benoemen, ondanks zijn achttien jaar durend concubinaat en vaderschap van minstens zeven kinderen.<sup>52</sup>

Het Liechtensteinschilderij bevond zich van vóór 1825 in het bezit van de uit Antwerpen afkomstige en te Lokeren gevestigde Pierre Vrancken, die verder een belangrijke collectie oude meesters had weten te verzamelen en waartoe gedurende korte tijd ook de zijpanelen van het *Lam Gods* behoorden.<sup>53</sup> De in 1838 opgestelde veilingcatalogus van deze verzameling vermeldt als herkomst van het Liechtensteindoek het klooster

<sup>52</sup> L. Ceyskens, 'L'avènement de François Vilain de Gand, baron de Rassenghien, à l'évêché de Tournai (1645-47)', in: *Bulletin de l'institut historique Belge de Rome* 30 (1957), p. 139-186.

<sup>53</sup> A.J.L. Van den Bogaerde, *Het distrikt St. Nikolaas, voorheen Land van Waes, provincie Oost-Vlaanderen beschouwd met betrekking tot deszelfs natuur-, staat- en geschiedkunde; gevolgd door eene bijzondere beschrijving van elke stad, dorp, of gemeente in hetzelfde gelegen*, dl. 1, Sint-Niklaas 1825, p. 368 sub nr. 73; V. Versteegen, 'Zes panelen van het Lam Gods te Lokeren', in: *De souvereinen* 3 (1972), p. 54-56.

van de Alexianen (Cellebroeders) te Antwerpen.<sup>54</sup> Deze orde van lekenbroeders met Sint-Augustinus als patroonheilige had een klooster te Antwerpen, dat grotendeels herbouwd was in 1630. Ze kon rekenen op een continue stroom van inkomsten door haar alleenrecht op begravingen en de zorg voor betalende gasten, waaronder mentaal of fysiek gehandicapten, maar ook op de gedwongen heropvoeding van ontspoorde jongemannen uit bemiddelde gezinnen.<sup>55</sup> Of de Alexianen het Liechtensteinschilderij rechtstreeks van Jordaens of op een later tijdstip verwierven, mogelijk als een voor deze orde niet ongebruikelijke betaling in natura door een van hun 'commissaelen',<sup>56</sup> valt niet te achterhalen wegens het grotendeels ontbreken van hun archieven uit het ancien régime. Feit is dat de positie van de Alexianen als lekenbroeders en hun bedrijvigheid in de (her)opvoeding niet strookten met de educatieve politiek van de sterk militante jezuïeten. De gehoorzaamheid van de Alexianen aan de regel van Sint Augustinus doet daarbij een sympathie voor het jansenisme veronderstellen. De vraag is of deze typische kenmerken van de Alexianen beweegredenen kunnen geweest zijn voor de verwerving van het Liechtensteindoek. De goede materiële bewaringstoestand van het doek en zijn verflagen getuigen alvast van een beschut bestaan waarbij de veilingsbeschrijving uit 1838 doet vermoeden dat het werk Antwerpen pas verlaten heeft ten tijde van de gedwongen verkopen door de Franse bezettingsmacht in de laatste jaren van de achttiende eeuw. Een bestelling of aankoop van het Liechtensteindoek door een Antwerpse calvinist omstreeks 1645 zou waarschijnlijk nefastere gevolgen voor de bewaringstoestand van het schilderij gehad hebben en een vermoedelijk ruim honderdvijftig jaren durend verblijf in de Scheldestad minder waarschijnlijk gemaakt hebben.

De Valenciennes- en Ottawaversies nemen verschillende kenmerken van de Liechtensteincompositie over maar blijken in minder mate Poirters te viseren wegens hun veel geringer aantal emblemen en het ontbreken van de specifieke IJdelheidsemblematiek zoals de spiegel. Dit kan, enerzijds, te maken hebben met de wijziging van Poirters' titel in januari 1646 van *Ydelheyt des Weerelts* naar *Het Masker van de Weereldt afgetrocken*, waardoor het niet meer zinvol was de IJdelheidsemblemen aan te wenden. Anderzijds, kan dit eerder uit veiligheids- of mercantiele overwegingen gebeurd zijn: een Noord-Nederlands publiek was wel geïnteresseerd in de weerwraak op het 'malle liedt', maar waarschijnlijk minder vertrouwd met Poirters' geschriften en al evenmin met Antwerpse toneelvoorstellingen zoals Ogiers *Hooveerdigheyt*. Dit maakte de koppeelaarsterthematiek minder herkenbaar, maar de vindingrijke Jordaens weet die in beide schilderijen te onderbouwen door het toevoegen van een prominent tronende uil die hier als attribuut voor een hoerenwaardin geduid kan worden.<sup>57</sup>

54 *Catalogue d'une précieuse collection de tableaux délaissés par mr. P.J.F. Vrancken à Lokeren* [Lugt nr. 15075], Antwerpen 1838, lot 31.

55 P.J. Niebes, 'Les frères cellites ou alexiens en Belgique', in: *Monasticon* 52 (2002), p. 3-65, spec. 22-23, 39; M.L. Torfs, 'Kloosterwezen', in: *Annales de l'académie d'archéologie de Belgique* 26 (1870), tweede reeks, dl. 6, p. 315-385, spec. 335.

56 Provincie Archieven Beveren, T14-003/18 bevat een notarieel document uit 1807 waarbij de Antwerpse Alexianen toestemmen in de zorg voor een oudere man mits de gift van een zilveren appel.

57 Zie noot 34.

In ieder geval delen zowel Valenciennes als Ottawa de duidelijke predestinatie-interpretatie van het spreekwoord met het Liechtensteinschilderij. In de Valenciennesversie valt dit op te maken uit de titel *Ut Genus est Genius/concors consentus ab ortu* (De geest van het kind vormt zich vanaf de geboorte naar dat van zijn ras), evenals uit de symboliek van de vogelkooi met moeder en twee jongen, die in Ottawa eveneens voorkomt en er veelbetekenend aangewezen wordt door de nar: de moedervogel en haar twee jongen zitten gevangen en zijn hetzelfde lot beschoren (afb. 17). De vanitassymboliek in het stilleven met uitgedoofde kaars en bloementuil linksboven in de Ottawaversie, bekrachtigt nogmaals de onafwendbaarheid van het lot, de menselijke voorbestemdheid. Het is dan ook verleidelijk om de twee eerder vermelde Noord-Nederlandse bestellers, J. Baert uit Haarlem in 1645 en M. Van Langenhove uit Den Haag in 1646 respectievelijk met het Valenciennes- en het Ottawaschilderij te associëren. Van Langenhove zou trouwens vervolgens een klacht neerleggen die de eigenhandige uitvoering door Jordaens van zijn bestelling in vraag stelde, zoals deze auteur ook vandaag doet voor de Ottawaversie.

### *Conclusie*

Jacob Jordaens' latere levenswandel heeft steeds vermoedens doen rijzen over een zekere sympathie voor het protestantse geloof maar nooit is confessionele geladenheid in zijn oeuvre sluitend aangetoond kunnen worden. Dankzij de studie van de eeuwlang ontoegankelijke en recent door de prinselijke Liechtensteincollecties verworven versie van *Zo de ouden zongen, zo piepen de jongen* krijgen we een onverwacht inzicht in de religieus-politieke dimensie die Jordaens aan minstens drie van zijn monumentale uitbeeldingen van dit spreekwoord verleende. Vermoedelijk handelde Jordaens hierbij uit persoonlijke en commerciële overwegingen maar in ieder geval moest hij de confessionele dimensie voor het grote publiek verborgen houden om vervolging te ontlopen. Dit bracht hem ertoe in deze drie versies een in de zeventiende eeuw in vergetelheid geraakte beleringstechniek van de *exempla contraria* aan te wenden en die te vervolledigen met subtiel ingevoegde emblemata samen met de aanvang van het katholieke zegelied *Een Nieu Liedeken van Callo* (1638). De ironische bedoeling van dit citaat kan enkel doorgrond worden door kennis van het geuzenlied *Oranje roock* (1644), dat bijgevolg tevens een *terminus postquem* vormt. Een stilistische ontleding van de drie besproken versies bekrachtigt deze datering. Van de drie composities blijkt het Liechtensteinschilderij het meest doordachte te zijn door simultaan te verwijzen naar tragedie en komedie in de vorm van eigentijdse Antwerpse rederijkersvoorstellingen en het vermoedelijke parodiëren van de jezuïet Adriaen Poirters. In de overige twee composities ontbreken deze verwijzingen. Dit doet veronderstellen dat een elitair Antwerps rederijkers- of jansenistisch gezind publiek beoogd werd voor de Liechtensteinversie, terwijl de andere twee schilderijen veeleer voor een Noord-Nederlandse afzetmarkt bedoeld waren.

Met deze bijdrage wenst de auteur van dit artikel geenszins de iconologische strijd terug aan te wakkeren. Jordaens' eigenste en beruchte knip-en-plakmethode doet



*Afb. 17 Detail van de nar met vogelkooi in Jacob Jordaens en atelier, Zoals de ouden zongen, zo pijpen de jongen, National Gallery of Canada, Ottawa © The National Gallery of Canada.*

vermoeden dat vele van zijn composities met behulp van het atelier en om zuiver mercantiele redenen ontstonden. Zoeken naar dubbele bodems of emblematische betekenissen lijkt weinig aangewezen voor een dergelijke lopende-bandproductie. In het geval van de drie hier besproken schilderijen en in het bijzonder het Liechtensteinschilderij dient evenwel een uitzondering gemaakt te worden wegens de al te talrijke eigenhandig door Jordaens uitgevoerde overschilderingen die stuk voor stuk zinvol en zingevend blijken wanneer getoetst aan goed beschikbaar eigentijds emblematisch materiaal.