

# Het Sacrament van Mirakel te Brussel

De jubileumviering van 1670  
in beeld gebracht

**Marieke Van de Staey**

Masterproef aangeboden binnen de opleiding  
master in de taal- en letterkunde

Promotor prof. dr. Marc Van Vaeck

Academiejaar 2014-2015

265 569 tekens

## Dankwoord

Deze masterproef kon slechts groeien door de bijdrage van meerdere mensen. Ten eerste gaat mijn bijzondere dank uit naar mijn promotor, professor Van Vaeck, voor zijn begeleiding, raadgevingen en suggesties. Ten tweede verdienen mijn medestudenten en vrienden, voornamelijk mijn vriend Bart Boeckmans, een woord van dank, omdat zij openstonden voor vragen en discussies en omdat zij bereid waren dit werk met veel geduld na te lezen. Ten slotte wil ik mijn ouders bedanken omdat zij mij steeds steunen. Zij moedigden mij aan door interesse te tonen in mijn onderzoek. Het was dan ook zeer aangenaam dat ze mij vergezelden naar de Brusselse bibliotheek en kathedraal om samen uit nieuwsgierigheid te zoeken achter de sporen van het Sacrament van Mirakel.

## Inhoud

Dankwoord .....	2
Inhoud.....	3
Inleiding.....	5
Hoofdstuk 1: het Sacrament van Mirakel te Brussel: algemene geschiedenis.....	7
De legende en haar oorsprong.....	7
De ontstaanscontext van de vieringen .....	8
De Brusselse jubileumvieringen .....	10
De context van het jubileum van 1670.....	11
Het verdere verloop na 1670.....	12
Hoofdstuk 2: beschrijving van het jubileumfeest: triomfbogen en processies .....	13
Inleiding .....	13
De voorbereidingen: triomfbogen en andere versieringen langs de weg .....	15
De uitvoering: de processie van 20 juli.....	29
Deel 1 van de processie: eer en triomf .....	30
Deel 2 van de processie: wederzijdse liefde en bescherming.....	32
Deel 3 van de processie: rechtvaardigheid.....	34
De uitvoering: de processie van 3 augustus.....	36
Slotbeschouwing .....	38
Hoofdstuk 3: versieringen in het jezuïetencollege: <i>affixio</i> uit 1670 .....	39
Inleiding .....	39
<i>Affixio</i> .....	39
Algemeen .....	40
Rhetorica.....	41
Poesis.....	46
De <i>affixio</i> van 1670 in de grotere context van de processies.....	50
Slotbeschouwing .....	51
Hoofdstuk 4: toneel tijdens de festiviteiten: Danoot en de Griek .....	53
Daniel Danoot .....	53
Aller wonderheden, wonderen schat oft Mirakel der Mirakelen .....	54
Claude de Griek .....	63
Den betooverden mensch .....	63
Den boom des levens .....	71
Den Pelgrim .....	76
Slotbeschouwing .....	82
Hoofdstuk 5: liederen voor de viering: Bellemans.....	84
De auteur en zijn werk.....	84

---

Liedboeken in de zeventiende eeuw .....	85
Het citherken van Jesus .....	86
Het Sacrament van Mirakel en haar morele boodschap .....	86
De verdediging van het katholieke geloof.....	88
De liederen binnen de Brusselse jubileumviering van 1670 .....	89
Nieuwe elementen en Bellemans' stijl.....	92
Slotbeschouwing .....	93
Besluit.....	94
Bibliografie .....	97
Bijlagen.....	108
Bijlage 1: de triomfbogen en de routes van de processies .....	108
Bijlage 2: een selectie van de emblemen van de jezuiten .....	123

## Inleiding

Het onderwerp van dit onderzoek vindt zijn oorsprong in het jaar 1370. In dat jaar werden er joden uit Brussel en Leuven beschuldigd van het doorsteken van hosties. Zij werden terechtgesteld en hun goederen werden geconfisqueerd, met goedkeuring van de hertog van Brabant (Dequeker 2000, 21 & 93). Later werd dit gebeuren aangevuld met fictieve gegevens en zo ontstond een heuse legende (vgl. hoofdstuk 1). Het verhaal rond het Sacrament van Mirakel leefde bij de Brusselse bevolking en uitte zich in een specifieke devotie. Zo was er jaarlijks een processie gewijd aan dit Sacrament. Daarnaast werden er ook jubileumvieringen ingericht. Een bijzondere jubileumviering is deze van het jaar 1670, niet in het minst vanwege de omvang van de festiviteiten maar ook door de veelheid aan documenten die hierover bewaard zijn gebleven. Die bronnen zijn elk op zich sterk gericht op de eigen aard van de diverse festiviteiten. Ze bestaan uit beschrijvende werken over de twee processies, een handschrift waarin de embleemtentoonstelling van het jezuïetencollege voor die gelegenheid in herinnering wordt gebracht, toneelwerk en liederen.

In deze thesis is de vraag aan de orde hoe die uiteenlopende uitdrukkingsvormen deel uitmaken van de viering en hoe ze het discours over het Sacrament van Mirakel elk op hun eigen manier en vaak multimediaal vorm geven. Visualisering in zijn brede betekenis is daarbij van groot belang. De aanzet voor het onderzoek vormt de paragraaf in de literatuurgeschiedenis *Een nieuw vaderland voor de muzen* over 'De Brusselse feesten van 1670' (Porteman e.a. 2008, 559-561). Daarin wordt zeer beknopt de jubileumviering voorgesteld en wordt er een kort overzicht gegeven van een aantal werken die uitgegeven werden in 1670 om de festiviteiten te herinneren of het jubileum te eren. Daarnaast is er nog secundaire literatuur voorhanden die zich kort uitlaat over de viering van het Sacrament van Mirakel in 1670. De voornaamste werken zijn daarbij: Dequeker 2000, 62-66; Rager 1992, 105-114 en Porteman 1996, 154-156. Het werk van Dequeker handelt over de rol die de joden spelen in het Sacrament van Mirakel en onderzoekt wat de historische kern is van de legende. Rager gaat de evolutie van de legende na vanaf de vijftiende tot de achttiende eeuw en Porteman geeft een overzicht van de embleemtentoonstellingen van het Brusselse jezuïetencollege in de zeventiende eeuw. De focus in deze studies ligt dus niet op het jubileum van 1670 en een diepgaander onderzoek dat de bronnen uit 1670 samenbrengt en uitvoeriger bespreekt, drong zich dan ook op.

De bronnen uit 1670 in verband met het jubileum bestaan ten eerste uit werken die over de processies zelf handelen. De bundel *Brusselsche eer-triumphen [...] Eyndende, Met de waerachtighe beschrijvinghe, van de Grootte Feeste, van het dry hondert jarigh jubile van het hoogh-weerdigh H. Sacrament van Mirakelen* (Stroobant 1670) biedt onder meer een uitgebreide

beschrijving van de eerste processie die in het jaar 1670 uitging op 20 juli en van de triomfbogen die opgericht waren op het parcours van de processie. Het bundeltje *Kort begryp ende verklaringhe van de generale processie Ende Triomphe verciert door de Jonckheydt der Scholen vande Societeyt Jesu*, is een programmaboekje van diezelfde processie (*Kort begryp en verklaringhe* 1670). Het werk *Bruxellensium Jubilus, SS. Sacramento Trecentis Annis Miraculoso Exhibitus mense Julio & Aug: anni M.DC.LXX.[...]*, bevat dan weer informatie over de tweede processie voor het Sacrament van Mirakel (Guilielmus 1670). Naast deze werken is er echter ook een gedenkschrift van het Brusselse jezuietencollege voorhanden gebleven, met een kopie van de emblemen die tijdens de festiviteiten aan het college werden tentoongesteld (KB Brussel KB Brussel Ms. 20.323). Vervolgens zijn er nog de gedrukte toneelwerken van zowel Danoot als De Griek die deze auteurs speciaal voor het jubileum hadden geschreven (Danoot 1720; De Griek 1670a, b en c). Ook een bundel met zestig liedjes voor het jubileum moet in 1670 verschenen zijn (we kennen de teksten uit de tweede druk van 1675) met als titel *Het citherken van Jesus* van de Grimbergse Norbertijn Daniel Bellemans (Bellemans 1675; Huybens 2004, 16). Ten slotte is er nog het devotieele werk *Het Oprecht ende Origineel Portraict, van den Saligh-Maker des Wereldts [...] Ons sienelyck naer-ghelaten in het Hoogh-Weerdigh H. Sacrament van Miraeckel, [...] Een-ieder toe-bereydt teghens het dry-hondert-jarigh jubilé [...]* (Kimps 1670). Dit werk speelt een minder directe rol in de festiviteiten,<sup>1</sup> maar zal in deze masterpaper toch af en toe worden aangehaald. Dit werk toont immers aan dat er zich vaak gelijkenissen voordoen tussen de verschillende visualiseringen van het jubileum en het Sacrament van Mirakel, vooral wat de thematieken betreft.

De opbouw van de paper is als volgt. Hoofdstuk 1 geeft een introductie tot het Brusselse Sacrament van Mirakel en haar geschiedenis, om de lezer een context te bieden. Hoofdstuk 2 handelt over de versieringen en constructies (voornamelijk triomfbogen) die in de stad waren opgericht. Het hoofdstuk gaat ook in op de beide processies die in 1670 uitgingen ter verering van het H. Sacrament. Hoofdstuk 3 gaat in op de embleemtentoonstelling van het jezuietencollege. In hoofdstuk 4 komen het toneelstuk van Daniël Danoot en de drie stukken van Claude de Griek aan bod. Hoofdstuk 5 handelt ten slotte over de liederen van Daniël Bellemans.

---

<sup>1</sup> Emblemen werden tentoongesteld, toneelwerken opgevoerd en liederen gezongen tijdens de festiviteiten zelf; het is daarentegen niet erg plausibel dat het devotieele werk een rechtstreekse rol speelde in de publieke vieringen.

## Hoofdstuk 1: het Sacrament van Mirakel te Brussel: algemene geschiedenis

### De legende en haar oorsprong

Dit eerste hoofdstuk geldt als een introductie. De inleiding gaf al weg dat het Sacrament van Mirakel bestaat uit een aantal bloedige hosties. In de volgende drie paragrafen die in grote mate gebaseerd zijn op het werk van Dequeker, wordt de legende rond dit mirakel uiteengezet (Dequeker 2000, 10-12 & 21-23).

In 1369 vatte een zekere jood, Jonathas uit Edingen, het plan op geconsacreerde hosties te zoeken om ze zelf te ontheiligen. In Jan van Loven, een bekeerde jood uit Brussel, vindt hij de geschikte persoon om hosties te bemachtigen. Door omkoping met geld steelt Jan zestien hosties uit de Katharinakapel van Sint-Jans-Molenbeek. Van zodra Jonathas de hosties ontvangen heeft en het geld in ruil heeft gegeven, strooit hij de hosties uit over tafel en beschimpt ze. De daad van het doorsteken bewaart hij voor Goede Vrijdag in het daaropvolgende jaar, waarop het zagezegd de gewoonte zou zijn van de joden om zulke schanddaden tegen het christendom uit te voeren. Ongeveer veertien dagen na de diefstal echter brengen enkele dieven Jonathas om het leven in zijn tuin. Wanneer de zoon van Jonathas, Abraham, het droevige nieuws aan zijn moeder vertelt, is zij vol verdriet en besluit zij de hosties over te brengen naar enkele joodse kennissen van haar man in Brussel. De joden te Brussel nemen de hosties in ontvangst en bewaren ze tot Goede Vrijdag.

Wanneer de joden op Goede Vrijdag samenkomen in de synagoge, beschimpen en doorsteken ze de hosties met messen. Op dat moment gebeurt het mirakel: de hosties beginnen te bloeden. Enkele joden vallen in zwijm. Uit angst voor Christus die dus toch in de hosties aanwezig bleek te zijn en uit angst dat de misdaad wordt ontdekt, kopen ze Catharina, een bekeerde jodin, om. Zij krijgt de opdracht de hosties naar de joden in Keulen over te brengen. 's Nachts krijgt Catharina echter berouw voor de steun die ze aan de fout handelende joden heeft geboden. Ze biecht alles op aan de pastoor van de Kapellekerk, Peter van Heede. Zeer verwonderd haalde hij er twee medebroeders bij. Zij deed opnieuw haar verhaal en Peter van Heede nam de ciborie met de miraculeuze hosties in ontvangst en plaatste ze in de Kapellekerk. Vervolgens verhaalde Catharina voor het gehele kapittel van de Sint-Goedele en afgezanten van de hertog van Brabant nogmaals wat er gebeurd was. Haar getuigenis werd voor waar aangenomen. De joden werden gevangen genomen en geplaatst in de Steenpoort. Hertog Wenceslaus I

veroordeelde hen tot de brandstapel en verbande alle joden uit het hertogdom terwijl hun goederen verbeurdverklaard werden.

Op Sacramentsdag 1370 werden nadien drie van de hosties op plechtige wijze overgebracht naar de collegiale kerk van Sint-Goedele. Die handeling vond plaats wegens een dispuut tussen de Kapellekerk en het kapittel van Sint-Goedele. Het Rekeningenboek van de hertog benadrukte dat de hosties uit de kapelkerk van Sint-Katharina in Sint-Jans-Molenbeek, de latere Sint-Katelijnekerk, afkomstig waren. De bisschop van Kamerijk, het bisdom waaronder Brussel toen nog ressorteerde, kende de hosties echter toe aan het kapittel van Sint-Goedele. De kapellekerk vormde met zo'n grote bezienswaardigheid concurrentie, maar het kapittel van Sint-Goedele won, wellicht omdat zij predomineerde op de overige kerken te Brussel (Dequeker 2000, 10-12 & 21-23).

Het verhaal over het Sacrament van Mirakel baseert zich in de eerste plaats op gegevens uit het Rekeningenboek, uit de brief van de bisschop van Kamerijk en uit het onderzoek naar de authenticiteit van de heilige hosties dat plaatsvond in 1402 (Dequeker 2000, 18). Het merendeel van de verhaalelementen vindt echter zijn oorsprong in twee geschriften uit het midden van de vijftiende eeuw, afkomstig uit de priorij van Rooklooster nabij Brussel. In Rooklooster begon de legendevorming, die de latere literatuur en iconografie rond het Sacrament van Mirakel zou beïnvloeden, pas echt. Het ene werk werd in het Latijn geschreven door Jan Gielemans, de bekendste historiograaf van Rooklooster, om gelovigen moed in te spreken. Daarnaast tekende een anoniem medebroeder eveneens de cultuslegende in aangepaste vorm op, bedoeld als lezing op Sacramentsdag (Dequeker 2000, 18 & 43-44; Dequeker 2005, 263). Verder heeft ook het werk van Etienne Ydens<sup>2</sup> uit 1605, een apologetische vertelling over de geschiedenis van het Sacrament van Mirakel, de latere literatuur sterk beïnvloed (vgl. onderdeel '*Rhetorica*' in hoofdstuk 3 en de inleiding op *Aller wonderheden* in hoofdstuk 4). Ydens zet zich sterk af tegen de joden uit de legende en beweert als eerste dat de straf voor de joden ook bestond uit de verbanning van alle joden uit het hertogdom Brabant. Hij richt zich echter ook tegen de Turken en zogezegde kettters zoals de protestanten (Dequeker 2000, 60-61; Dequeker 2005, 266).

## De ontstaanscontext van de vieringen

De legende van het Sacrament van Mirakel te Brussel vindt zijn oorsprong in de bredere context van de middeleeuwse eucharistische vroomheid. Een mijlpaal in de ontwikkeling van de verering van het H. Sacrament vormt Sacramentsdag. Het feest dat plaatsvindt op de donderdag

---

<sup>2</sup> Over Ydens is niet erg veel geweten. Hij was onder andere voor korte tijd kapelaan van de collegiale kerk Sint-Goedele te Brussel en hij stierf in mei van het jaar 1615 (Adam 2014, 4-5). In 1608 voorzag hij zelf in een Nederlandse vertaling van zijn werk uit 1605 (Adam 2014, 9).



na het octaaf<sup>3</sup> van Pinksteren, vond ingang in Luik in 1246. Na een korte periode van verspreiding in de Nederlanden en Duitsland, werd Sacramentsdag met octaaf in 1264 officieel toegevoegd aan de kalender van de Kerk (Caspers 1992, 1; Dequeker 2000, 24-25). In de veertiende en de vijftiende eeuw gold Sacramentsdag als een van de vier voornaamste kerkelijke feesten en werd het gangbaar dat er op die dag processies werden ingericht. Het feest had tot doel om het volk de leer van de *realis praesentia* bij te brengen. Met *realis praesentia* wordt dan bedoeld de reële, lichamelijke aanwezigheid van Christus in het H. Sacrament, zoals dit werd vastgelegd tijdens het vierde Concilie van Lateranen (1215). Daarbij namen de gelovigen bij het nuttigen of het aanschouwen en het aanbidden van de heilige hosties, deel aan het verlossende lijden van Christus. De miraculeuze hosties werden dan ook op regelmatige tijdstippen rondgedragen om zieken te genezen en om onheil te verwijderen of verwijderd te houden (Dequeker 2000, 25).

Vanaf 1370 verleende het Sacrament van Mirakel de viering van Sacramentsdag in Brussel bijzondere luister. Zelfs de hertog en de hertogin namen deel aan het feest. Het lijkt daarbij geen twijfel dat de miraculeuze hosties werden megedragen in de processie (Dequeker 2000, 262). De hosties waarop het bloed van Christus nog zichtbaar was, waren immers een duidelijk teken voor het volk van de *realis praesentia* (Dequeker 2000, 12).

Brussel was zeker niet de enige stad met een Sacrament van Mirakel. Vanaf de twaalfde eeuw duiken er overal in Europa en in de Nederlanden vooral in het hertogdom Brabant, wonderen in verband met geconsacreerde hosties op (Caspers 1992, 231). De meest verspreide vorm van wonderen waren de z.g. bloedwonderen, of zoals Dequeker deze definieert als 'bloedende hosties of sporen van bloed op het *corporale*, het doekje waarop de kelk en de hostie rusten tijdens de mis' (Dequeker 2000, 26). Eucharistische wonderen deden zich in de meeste gevallen voor als gevolg van hostieprofanatie, waarmee dan de mishandeling van hosties door ketters en ongelovigen, en vooral door joden wordt bedoeld. De profanaties zouden zijn ingegeven door haat voor het christelijke geloof. De Joden werden traditioneel niet enkel beschuldigd van hostieschennis, maar ook van rituele moord en bronvergiftiging (Dequeker 2000, 20 & 26-29). Kortom, zij waren vooral in de twaalfde en dertiende eeuw de favoriete bevolkingsgroep voor de christenen om zich tegen af te zetten.

Op vele plaatsen verkregen bovengenoemde wonderen een extra jaarlijkse feestdag (Caspers 1992, 231). Het grote verschil tussen de feesten op Sacramentsdag en de mirakelfeesten bestond volgens Caspers er vooral in dat mirakelfeesten eerder kenmerken vertonen van de verering van relikwieën en relieken dan van de vereniging van de ziel met Christus (Caspers 1992, 232).

---

<sup>3</sup> De tijd die voorzien wordt voor de viering van een kerkelijk feest. Meestal was dat acht dagen.

Relieken mochten volgens de leer van Thomas van Aquino enkel vereerd en niet aanbeden worden (Dequeker 2005, 262). Uit de hoek van de thomisten viel er nog wel meer kritiek te horen, aangezien ze niet geloofden in de fysieke aanwezigheid van Christus in het H. Sacrament (Caspers 1992, 240, vgl. het deel over de voorbereidingen in hoofdstuk 2). Ook het protestantisme liet zijn afkeuring blijken voor het vaak pompeuze uiterlijke vertoon op Sacramentsdag en tijdens de mirakelfeesten, en voor de bloedwonderen en andere vormen van reliekenverering tout court (Caspers 1992, 1; Dequeker 2000, 26). Sterk op de katholieke hervorming gerichte ordes, zoals deze van de jezuïeten engageerden zich dan ook tijdens de processies om weerstand te bieden aan deze tegenstemmen. Meer in het bijzonder werden de jezuïeten vaak ingezet bij de organisatie van de processies en maakten die daarbij zo triomfalistisch mogelijk, zoals in deze paper duidelijk zal worden (vgl. het deel over de processie van 20 juli in hoofdstuk 2; Caspers 1992, 1; Proot e.a. 2002, 67). Daarbij vormt onder andere de *realis praesentia* een 'houvast om hun identiteit te bepalen tegenover "andersdenkenden"' (Caspers 1992, 56).

Ook in Brussel ontstond een dergelijk mirakelfeest, dat volgens de overlevering ingesteld zou zijn uit dank voor een wonder verricht door het Sacrament van Mirakel. In 1529 verspreidde een van oorsprong Engelse ziekte zich via Duitsland over de buurlanden. De slachtoffers van die ziekte, die de Engelse zweetziekte werd genoemd, stierven binnen 24 uur. De burgers van Brussel baden God om hulp via het Sacrament van Mirakel. Dat hielp blijkbaar, want in Brussel overleden niet meer dan zes personen aan de ziekte (Vanden Berghen 1770, 51-52). Als dank gebood Margaretha van Oostenrijk dat er jaarlijks op de zondag na het feest van de H. Margaretha (13 juli) de miraculeuze hosties in een processie rondgedragen zouden worden (Vanden Berghen 1770, 53; Dequeker 2000, 12 & 55-56). Dat zou een verklaring kunnen bieden voor het tijdstip van de processie. In 1436 was er echter al sprake van het feest van de H. Margaretha naast Sacramentsdag als viering voor het Sacrament van Mirakel. Dequeker vermoedt dat het vroegere volksfeest van de H. Margaretha op dat moment in Brussel een nieuwe invulling kreeg. Dat het feest en de cultus van het Sacrament van Mirakel in de overlevering hernieuwde aandacht krijgt rond 1529 is niet vreemd, aangezien het protestantisme opkwam tijdens de eerste helft van de zestiende eeuw (Dequeker 2000, 55-56).

### **De Brusselse jubileumvieringen**

De extra feesten kregen soms een bijzondere invulling, ook en met name in het geval van jubileumvieringen. Ten eerste waren er de jubilea ter herinnering van het Sacrament van Mirakel zelf. De jubilea van 1470 en 1570 gingen volgens de overlevering niet door wegens oorlogsomstandigheden en godsdiensttroebelen. Dequeker expliciteert dat het enerzijds gaat

om de oorlog tussen Karel de Stoute, hertog van Bourgondië en de Franse koning Lodewijk XI, anderzijds om de Tachtigjarige Oorlog (Dequeker 2000, 52). Zo zou het jubileum van 1670 het eerste grote jubileum geweest zijn. Onder andere in 1720 en 1770 volgden er nog zulke jubilea (Soenen 1985, 77-78).

Ten tweede werden er jubilea georganiseerd om het herstel van de cultus in 1585 te vieren. Van 1579 tot 1585 werden de vieringen het Sacrament van Mirakel immers afgeschaft wegens de calvinisten die op dat moment heersten in de stad (Dequeker 2000, 59). Al die jaren werden de hosties te Brussel zorgvuldig bewaard in een holle balk in het huis van de godvruchtige weduwe Joanna Baerts (Vanden Berghen 1770, 69). Op die manier bleven de hosties gevrijwaard van de calvinistische beeldenstorm. In 1585 kon de aartsbisschop van Mechelen de miraculeuze hosties eindelijk zonder vrees terugbrengen naar de kathedraal van Sint-Goedele (Dequeker 2000, 59). Die bevrijding en het daarbij horende eerherstel zorgden ervoor dat ook deze dagen werden herdacht, wat onder andere in de jaren 1735 en 1785 gebeurde (Soenen 1985, 77-78).

### De context van het jubileum van 1670

Op het eerste gezicht leek de situatie in 1670 in Brussel niet zo geschikt voor een uitgebreide viering. Sinds 12 januari 1669 werd Brussel bestuurd onder het toezicht van de gouverneur *ad interim*, don Inigo de Velasco. Aangezien diens bestuurskwaliteiten zeer miniem waren, verzette de bevolking zich tegen hem door satires te schrijven en zelfs door Spanjaarden te vermoorden (Henne e.a. 1845, 90-91). Bovendien lukte het in eerste instantie niet de organisatie en financiering van de viering op te starten, omdat er onenigheid bestond tussen het stadsbestuur en de kanunniken van het kapittel van Sint-Goedele. Toch begonnen, voornamelijk de jezuiten, er begin juli aan om de festiviteiten uit te bouwen (Porteman 1996, 154-155; vgl. hoofdstukken 2 en 3). Op 8 juli 1670 verliet Velasco Brussel en een aantal dagen later volgde don Juan Domingo van Zuniga en Fonseca, de graaf van Monterey, hem op (Henne e.a. 1845, 92-93).

Ook de hoedanigheid van het Sacrament van Mirakel zelf was niet heel ideaal. Zoals eerder vermeld, discussieerden protestanten en katholieken over de authenticiteit van het Brusselse Sacrament van Mirakel (Dequeker 2000, 62-64). Bovendien doken er anti-jansenistische stemmen op, zoals dit onderzoek verder nog zal aantonen. De clerus bepaalde bovendien dat onderzocht moest worden of de hosties nog wel heel waren, met andere woorden, of Christus er nog wel in aanwezig kon zijn. Op 12 juli 1669 bracht de aartsdiaken uit Mechelen, Amatus de Coriache een bezoek aan het Brusselse Sacrament. Dit bezoek zou hernieuwd worden op 17 mei en 1 juli 1670. Tijdens het laatste onderzoek werden enkele Leuvense theologen geraadpleegd. Dat heeft tot resultaat gehad dat Alphonse de Berghes – die tot aartsbisschop van Mechelen

benoemd zou worden en die later nog beschuldigd zou worden van jansenistische sympathieën – een wat dubbelzinnige houding aannam in het onderzoek dat voorafging aan de jubileumviering (Ceijssens 1968, 19; Henne e.a. 1845, 93; Dequeker 2000, 68). De Berghes verkondigde dat hij de hosties met nauwkeurige aandacht had bezocht, maar hij sprak er zich niet over uit of de sacramentele onderdelen die noodzakelijk waren voor de verering, nog aanwezig waren. Hij gaf de opdracht dat een nieuwe gewijde hostie achter de miraculeuze hosties geplaatst moest worden om alle twijfel (m.b.t. idolatrie) te voorkomen (Henne e.a. 1845, 93). Zulke praktijken gebeurden ook elders binnen en buiten de Nederlanden (Caspers 1992, 255).

### Het verdere verloop na 1670

Om een idee te geven van wat er in de eeuwen na het jubileumfeest van 1670 gebeurde rond het Sacrament van Mirakel, wordt er hier een schets van geboden. In de achttiende eeuw vinden er nog veel triomftochten met pracht en praal plaats. Daarbij gaat er nog meer aandacht uit naar anti-jansenistische uitingen. Op het einde van de eeuw verzwakt echter de belangstelling voor de jubilea. De Oostenrijkse autoriteiten begonnen meer en meer te twijfelen over de echtheid en waarheid achter de legende van het Sacrament van Mirakel. Dat gevoel van onzekerheid vond zijn oorsprong in het algemene klimaat dat getekend werd door de opkomst van de verlichting en haar filosofen (Dequeker 2000, 69-74). De periode van 1830-1870 vertoont een opvallende heropleving van de verering en aanbidding van het Sacrament van Mirakel. Die werd voornamelijk veroorzaakt door de intieme band die er bestond tussen Sint-Goedele en de Belgische dynastie onder Leopold I (Dequeker 2000, 76-77). Opnieuw<sup>4</sup> werd er aandacht besteed aan het Sacrament van Mirakel als landsrelikwie. In 1870 zorgde de breuk en wrevel tussen de katholieken en de liberalen er echter voor dat de jubileumstoet werd afgeschaft (Dequeker 2000, 76 & 83). Na de Tweede Wereldoorlog werd ten slotte ook de jaarlijkse processie opgedoekt (Dequeker 2000, 90). Toch blijven de glasramen in de Sint-Goedelekathedraal ons herinneren aan het Sacrament van Mirakel en haar verhaal.

---

<sup>4</sup> In de hoofdstukken 2 en 3 zal duidelijk worden dat het Sacrament van Mirakel al eerder als landsrelikwie functioneerde onder de Brabantse hertogen en de Oostenrijkse Habsburgse dynastie.

## Hoofdstuk 2: beschrijving van het jubileumfeest: triomfbogen en processies

### Inleiding

De werken die in dit hoofdstuk aan bod komen, maken het mogelijk ons voor te stellen hoe de grootse viering van het Sacrament van Mirakel dat al driehonderd jaar is bewaard, eruit moet hebben gezien. Het meest uitgebreide werk is *Brusselsche eer-triumphen, dat is Eene waerachtighe beschrijvinge van alle de Hertoghlijcke Huldinghen, der Keyseren, Koninghen, Koninghinnen, Hertoghen en Princen Inne-komsten, Vreugde-feesten en Tournoy-spelen, Gheschiet binnen de Princelijcke Stadt Brussel, [...] Eyndende, Met de waerachtighe beschrijvinghe, van de Grootte Feeste, van het dry hondert jarigh jubile van het hoogh-weerdigh H. Sacrament van Mirakelen, [...]* van Jacques Stroobant (Stroobant 1670). De auteur Stroobant voltooide dit werk, gedrukt bij Peeter de Dobbeleer en opgedragen aan de bestuurders en inwoners van de stad Brussel, nog in het jaar van het jubileum zelf.<sup>5</sup>

Stroobant was een dichter, geboren te Brussel (Frederiks e.a. 1888-1891, 766). Zijn gedichten waren religieus van aard, wat kan verklaren waarom hij de nadruk legt op de beschrijving van het jubileum van het *hoogh-weerdigh H. Sacrament van Mirakelen* (Vercoullie 1926-1929, 188-190). Het werk geeft eerst een overzicht van de wereldlijke vieringen vanaf het jaar 1377 (met de inkomst van Keizer Karel IV) tot 1666 (het jaar waarin de hulding van Karel II plaatsvond) (Stroobant 1670, 93). Pas daarna bespreekt de bundel, veel uitgebreider, de jubileumviering van het miraculeuze Sacrament in 1670. Dat de nadruk op de viering van het Sacrament van Mirakel ligt, maakt niet alleen het vergrote lettertype op de titelpagina al duidelijk, maar ook de titelgravure daarvoor (vgl. bijlage 1, *afb. 1.1*). Voor de stad Brussel aanbidt de allegorisch voorgestelde stedemaagd (in dit geval een dame met een muurkroon op het hoofd) de monstrans waarin het Sacrament zich bevindt. Deze wordt gedragen door twee engelen met lofbazuinen die beiden het 'driehondert Jarigh Jubilé' uitschalmen en waarbij de stedemaagd een blad omhoogsteekt waarop twee woorden gedeeltelijk zijn te zien: 'Deo' en 'Mir'. Daarmee wil de auteur expliciet duidelijk maken dat mirakels door God worden verricht, dat deze viering niet voor de sterfelijke mens, maar voor de onsterfelijke God is ingericht die overigens nog tot veel meer in staat is. Meermaals geeft de schrijver een beweegreden voor die klemtoon op:

Al de Wereldt sal nu ooghluyckelijck kunnen sien, dat het gene datter nu voor-gesteld wordt, allen het voorgaende verre overtreft. En dat met reden, midts de andere Triumph-

---

<sup>5</sup> De voorwoorden zijn geschreven op 30 en 31 juli 1670 (Stroobant 1670, fol. ā2v en fol. ē2v).

Bôgen, maer gestelt en zijn geweest voor onse Princen van het Landt, sterffelijcke menschen, soo den tijdt dat bewesen heeft. En dat dese, die nu met een grooter en meerder heerelijckheydt uyt-gevrocht worden, worden op-gherecht ter eeren van den onsterffelijcken Godt, die door sijne goedertiere bermhertigheyt, de Stadt Brussel heeft willen vereeren, met dat groot Mirakel, datter bloedt is uyt de H. Hostien ghesprongen, als de boose Joden dat mishandelden en door-staken. (Stroobant 1670, fol. ā2r)

Om het contrast tussen de voorgaande wereldse feesten en deze grootse religieuze viering te vergroten, vertelt hij in het voorgaande niets over andere religieuze spektakels uit de periode 1377-1670, zoals de dikwijls sensationele Ommegang die uitging van de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk (Soenen 1985, 72-76). Die religieuze ceremonies waren immers tevens voor God ingericht en zouden in principe dus even groots kunnen zijn. Toch zal verder duidelijk worden dat in de visualisering dit onderscheid tussen het werelds-politieke en het religieuze vaak vager wordt, en dat het jubileum niet enkel tot eer van God lijkt te zijn opgevat.

Stroobant verhaalt wat betreft het jubileum uit 1670 over de voorbereidselen. Hij gaat daarbij uitgebreid in op de triomfbogen en in mindere mate op de andere versieringen. Hij sluit af met een voorstelling van de eerste processie die plaatsvond op 20 juli. Er is vooral veel aandacht voor de visualisering. Om het effect van die verbeelding kracht bij te zetten, haalt hij bovendien meermaals de reacties van het publiek aan. Daarenboven is de beschrijving voorzien van afbeeldingen van de tien triomfbogen, gedrukt in koperen platen dankzij het werk van Antwerps graveur Gaspar Bouttats (vgl. afbeeldingen 1.1-1.10 in bijlage 1; Bryan 1886, 173).

Het tweede boek, *Kort begryp ende verklaeringhe van de generale processie Ende Triomphe verciert door de Jonckheydt der Scholen vande Societeyt Jesu, In de welcke sal omghedraeghen worden het H. Sacrament van Mirakel; [...]*, waarvan de auteur onbekend is, werd gedrukt bij beginnend drukker Eugène-Henri Fricx. Het behandelt als een soort programmaboekje enkel de processie van 20 juli op opsommende wijze (Bracke 2006, 1).<sup>6</sup> Dit werk biedt als extra ten opzichte van Brusselsche eer-triumphen de Latijnse citaten, met vertaling, die afgebeeld waren in de processie.

Een derde werk van Guilielmus, *Bruxellensium Jubilus, SS. Sacramento Trecentis Annis Miraculoso Exhibitus mense Julio & Aug: anni M.DC.LXX.[...]*, bestaat uit twee delen (Guilielmus 1670). Guillaume de Bury werd in een voorname familie te Brussel geboren (Reusens 1872, 177-180). Na zijn reis naar Italië vestigde hij zich in Mechelen en werd daar kanunnik. Volgens Reusens zou hij negen werken hebben geschreven. Ze vertrekken hoofdzakelijk vanuit recente

---

<sup>6</sup> Dit werk is ook in het Frans verschenen, vgl. *Argument ou entiere explication* 1670. Dit werk is op een aantal details na een letterlijke vertaling van de Nederlandse versie.

gebeurtenissen, zoals hier het geval is. Het eerste deel biedt een in metrische verzen gestelde beschrijving van de geschiedenis van het Sacrament van Mirakel. Het tweede deel in proza behandelt, in beknoptere mate dan *Brusselsche eer-triumphen*, de tien triomfbogen. Vervolgens wordt de geschiedenis van het miraculeuze Sacrament weergegeven. Bovendien maakt het werk duidelijk dat er twee verschillende processies waren die langs een andere weg voerden, wat in voorgaand onderzoek niet altijd duidelijk tot uiting komt.<sup>7</sup> Naast de triomfbogen uit de eerste processie bespreekt de auteur, wat nieuw is ten opzichte van de andere werken, kort de gang van de afsluitende processie die plaatsvond op 3 augustus. Het werk sluit af met een uiteenzetting over de waarachtigheid van het H. Sacrament (Guilielmus 1670).

### De voorbereidingen: triomfbogen en andere versieringen langs de weg

Zoals de inleiding al aangaf, zet Stroobant eerst uiteen op welke manier het voorbereidende werk werd uitgevoerd. Het kapittel van de Sint-Goedelekerk, het broederschap van het H. Sacrament van Mirakel en enkele andere godvruchtige ijveraars van de stad spoorden de burgers en inwoners van Brussel aan om een opmerkelijke viering op poten te zetten (Stroobant 1670, 93). De burgers besloten triomfbogen te plaatsen op de weg waarlangs de jaarlijkse processie ging (Stroobant 1670, 94). Die bogen vormen het belangrijkste onderdeel van de decoraties. Alle inwoners droegen er hun steentje aan bij; commissarissen bewaarden daarbij de orde tussen de burgers tijdens de werkzaamheden (Stroobant 1670, 94-95). De geschiedenis van het Sacrament van Mirakel vormt de leidraad voor het verhaal uit elk van de triomfbogen om zo toch een eenheid in het discours te bewaren terwijl er zoveel lieden aan meewerkten: elke boog spitst zich toe op een fragment uit de legende. Waar de passages vroeger door toneelwerk zouden tot uiting worden gebracht, drukken schilderijen en beelden die passages uit, zoals dat vanaf de tweede helft van de zeventiende eeuw de gewoonte is (Snoep 1975, 10). In totaal vormen de tien bogen die te zien waren op 20 juli de legende van wat er in 1369-1370 met de H. Hosties zou zijn gebeurd.

Bij de voorstelling van de triomfbogen komt duidelijk volgende beweegreden voor het aanvangen van dit werk naar voren: de instandhouding van de herinnering aan dit jubileum uit 1670 (Stroobant 1670, fol. e1v). Stroobant biedt een nauwgezette beschrijving van de grootte van de tien triomfbogen en wat er op die triomfbogen te zien was: schilderijen; allegorische, historische en Bijbelse personages met hun attributen; opschriften en citaten... De auteur geeft echter dan enkel een weergave van wat te zien was: hij biedt ook vertalingen van de Latijnse citaten en geeft uitleg bij de scènes en de historische personages. De bogen tonen ons dus hoe

---

<sup>7</sup> Rager behandelt bijvoorbeeld helder de route van de processie op 3 augustus, maar het wordt niet duidelijk dat er nog een andere processie was op 20 juli (Rager 1992, 109).

Brussel het Sacrament van Mirakel in beeld bracht en welke ideeën ze met het H. Sacrament in relatie bracht. De volgende alinea's zullen dieper ingaan op die *Arcken Triumphael*. Daarbij baseert deze paper zich voornamelijk op het werk van Stroobant (Stroobant 1670, 93-127). Dit werk zal ook trachten te achterhalen wat de kern van de visualisering was en hoe en waarom het Sacrament van Mirakel op die manier tot uitbeelding werd gebracht. De weg van de processie waarlangs de triomfbogen werden geplaatst, is weergegeven in bijlage 1 (*Afb. 1.12*).

Vooraleer de triomfbogen van dichterbij te bekijken, is het nuttig het concept van de triomfboog te verwoorden. Dat lijkt immers een eerste aspect te zijn waarbij het onderscheid tussen civiele en religieuze ceremonies vervaagt. De triomfboog is een antiek Romeins bouwwerk dat gecreëerd werd tot eer van een heerser die een overwinning behaalde. Dit concept vormde in de vroegmoderne tijd bij intredes van wereldlijke heersers, zoals hertogen, een van de belangrijkste onderdelen van het decor (Soenen 1985, 64). Het is echter zeker niet de eerste keer dat dit oorspronkelijk civiele gebruik werd toegepast bij religieuze festiviteiten (Porteman 2002, 107).

De eerste triomfboog, gemiddeld qua grootte, maar meteen met drie doorgangen, bevond zich nabij de Houtmarkt, waarlangs de processie vanouds ging (bijlage 1, *afb. 1.2*; De Cafmeyer 1720, 88-89). Hier werd net als op de Zavel aan houthandel gedaan en de boog was volgens Stroobant dan ook 'seer konstig gesneden' (Vannieuwenhuyze 2008, 242; Stroobant 1670, 96). Hij stond wat lager dan de fontein (zie *afb. 1.14*) richting het Cantersteen, waarnaar de processie zou verder trekken. Centraal staat het verraad van de joden. Ten eerste verhaalt een eerste koppel mensen achter de balustrade boven de rechterzijdoorgang hoe Jonathas Jan van Loven met geld overhaalt om de ciborie te stelen. Ten tweede toont het centrale schilderij de roof van de ciborie. Ten derde toont een tweede koppel boven de linkerzijdoorgang hoe Jonathas en Jan van Loven de ciborie en het geld aan elkaar overhandigen (Stroobant 1670, 96). Zoals op bijna elke boog verrijken opschriften en Bijbelse of historische taferelen, personen en allegorische figuren de passages uit de legende. Elk fragment uit de legende gaat op deze boog gepaard met een Bijbelcitaat dat handelt over het verraad van Judas. Al in de brief van Robert van Genève uit 1370 wordt de houding van de joden met het verraad van Judas vergeleken (Dequeker 2000, 24). Door dat gemeenschappelijke kenmerk tussen de joden en Judas, komt het moreel verderfelijke verraad sterk in de verf te staan. Bovendien wordt zo benadrukt hoe schandelijk de afgebeelde daden van de joden, het stelen en de omkoping, waren.

Niet enkel woordelijk, maar ook figuurlijk zet de boog het verraad en het moreel verderfelijke daarvan in de verf. Allegorische personages verbeelden de ondeugden van de joden. Aan de rechterzijde staan *Dieverij*, te herkennen aan de hazenoren, en *Gierigheid*, die zich heimelijk bukt



over een kist met geld. Zij verwijzen naar de daden van de joden. Aan de linkerkant bevinden zich *Kwaadwilligheid*, met een mythologische basilicus aan haar voeten, en daarvoor de *Haat*, met slangen in het haar en in de handen. Zij verwijzen naar de manier waarop ze hun daden pleegden (Stroobant 1670, 97). Zij zijn herkenbaar gemaakt niet alleen met behulp van attributen, maar ook door middel van verzen uit de Heilige Schrift, ditmaal uit het Oude Testament. Wat hoger op de triomfboog verschijnen als tegengewicht enkele deugden. De *Dieverij* en de *Kwaadwilligheid* lijken beiden iets aan te reiken aan de deugden; bij de laatste gaat het om brandende netels (Stroobant 1670, 97). Aan de rechterkant staan de drie hoofddeugden, links de *Hoop* met gebroken anker, in het midden het *Geloof* met een kelk, rechts de *Liefde* met kind. Aan de rechterkant bevinden zich drie deugden die specifiek aansporen tot godsdienstijver en meer specifiek de aanbidding van de drie miraculeuze Hosties, een sterk religieus element in de processie. Die deugden waren *Offerande*, links met leeg wierookvat, *Godsdienstigheid*, in het midden met afhangend kruis, en *Godvruchtigheid*, rechts met neerhangende rozenkrans (Stroobant 1670, 97). Het is niet toevallig dat de deugden per drie worden afgebeeld; men had evenzeer de vier kardinale deugden kunnen tonen. In hun aantal en door hun deugden weerspiegelen ze immers de drie hosties. Daarbij zijn ze sterker dan de ondeugden die telkens slechts met twee zijn. Hun attributen, bijvoorbeeld het anker dat gebroken is, maken echter duidelijk dat ze nog onder de ondeugden lijden. Het anker van de hoop is een thematiek die ook terugkomt bij de *affixio* die de jezuïeten organiseerden tijdens de festiviteiten rond het Sacrament van Mirakel en waarover het volgende hoofdstuk meer zal vertellen (KB Brussel Ms. 20.323, 85r-86v).

Op de top staat de *Waarheid* met spiegel in de hand (Stroobant 1670, 97). Zij lijdt kennelijk niet langer onder de ondeugden. Ze staat immers schoon verheven bovenop de duistere wolk van de Joodse ongelovigheid. Of zoals het citaat zegt: 'Het licht schijnt in de duisternissen, en de duisternissen hebben dat niet begrepen' (Joh. 1,5). Fier houdt ze een zon met drie hosties vast, wat staat voor het Sacrament van Mirakel. De Hosties zelf zijn het licht van God dat uiteindelijk de overhand heeft. De waarheid overwint; het gaat hier dan ook om triomfbogen.

Het is duidelijk dat de boog uit lagen bestond die van slecht (onder) naar goed (boven, waar God zich immers bevindt) gingen. De versieringen, onder andere vaandels, maken duidelijk dat het bovenste gedeelte de overhand heeft gehaald. Dat is een vooruitwijzing naar het einde van de legende waar Catharina zich tot de waarheid keert. Op de vaandels stonden de drie hosties half bedekt door een wolk en de woorden 'Veritas, lumen de Deo vero' (Stroobant 1670, 97). Deze frase doet sterk denken aan het Credo en klonk dus waarschijnlijk bekend in de oren bij het publiek, in elk geval bekender dan de Latijnse Bijbelcitataten (Caspers 2008, 11). Het was belangrijk dat in deze grootse aangelegenheid het geheel herkenbaar bleef voor een groter

publiek. Dat probleem werd deels verholpen door de figuurlijke uitbeeldingen, maar kon ook opgelost worden door een korte verklarende tekst te voorzien in de volkstaal, zoals het *Kort begryp ende verklaeringhe* dat een vertaling presenteerde van de citaten die in de processie te zien waren.

De tweede boog stond op het Cantersteen, niet te verwarren met het huidige Cantersteen dat meer naar het Zuidoosten ligt (*Afb. 1.3*). De triomfboog bevatte twee schilderijen (Stroobant 1670, 98). Het bovenste schilderij staat in het teken van het ongeloof. Het illustreert hoe Jonathas, omringd door zijn kompanen, de hosties beschimpt. Het origineel gekozen Bijbelcitaat verkondigt dat de Heer hen op hun beurt zal bespotten, opnieuw een vooruitwijzing naar wat er later zal gebeuren in de legende. Onder het schilderij staat een triomfantelijk jaarschrift dat verwijst naar het jaar 1670. Het is gericht aan Christus en vermeldt dat de ijverige inwoners van het Cantersteen dit werk hebben opgericht om de eer aan de H. Hosties, beschadigd door de joden, te herstellen. Centraal staat het woord 'jubilanti', de bejubelende mensen (Stroobant 1670, 99), wat goed past in de context van het jubileum. De rest van de triomfboog versterkt die link. Het onderste tafereel dat boven een altaar hangt, brengt het geloof tot uitdrukking. In het midden bevindt zich een triangel met drie hosties (drie keer drie!), omringd door de negen engelenkoren. Onder de triangel, een element dat nog zal terugkomen in de *affixio* van 1670, staat een altaar met daarop een lam en erom de vier profeten van het Oude Testament: Mozes, Aaron, Melchisedech en David (vgl. hoofdstuk 3, onderdeel 'Poesis'). Het lam uit het Oude Testament is een voorafspiegeling van het Lam Gods, hier vertegenwoordigd door de aanwezigheid van Christus in de Heilige Hosties. Het Lam 'het welck de sond' des werelts wegneemt' (de Grieck 1670a, 21, besproken in hoofdstuk 4) maakt duidelijk dat het geloof overwint. Onderaan op het schilderij zitten immers de joden in een kerker.

Naast de profeten uit het Oude Testament tonen beelden aan de rechterkant de apostelen Petrus en Paulus, aan de linkerkant de eerste martelaar, de H. Stephanus, en de jezuïetenheilige H. Ignatius (Stroobant 1670, 98). De jezuïeten speelden een belangrijke rol bij het organiseren van de processie, zoals later nog duidelijk zal worden. Zij wijzen op de verspreiding en (opnieuw) op de overwinning van het geloof. Samen met het opschrift van het bovenste schilderij en de onderschriften bij de verpersoonlijkingen van het *Geloof* en de *H. Kerk*, vormen hun onderschriften één strofe uit het Te Deum. Die hymne had een belangrijke functie in de verering van het Sacrament van Mirakel. De lofzang werd gezongen in de dienst waarbij een wereldlijk heerser hulde bracht aan het H. Sacrament. De dienst in de kerk krijgt op die manier ook een plaats buiten de kerk in het publieke domein, net zoals het Sacrament van Mirakel zich ook buiten de 'vertrouwelijke' omgeving van de kerk begeeft. Hoewel de triomf ditmaal voor God is,

is de ruimte waarin de triomftocht plaatsvindt, immers dezelfde als die in triomftochten en inkomsten voor wereldlijke heersers.

Het contrast tussen geloof en ongeloof brengen niet enkel de schilderijen tot uitdrukking, maar ook de beelden. De deugdelijke figuren *Geloof*, uiterst rechts met kruis, en *H. Kerk*, uiterst links met pauselijke tiara op het hoofd, stonden beiden op een wereldbol. Ze verwezen dus beiden naar de wereldlijke vermaardheid van het christelijke geloof, een element dat meermaals aan bod komt in de eerste processie. Naast die deugden die opnieuw expliciet religieus waren, wordt opnieuw het moreel verderfelijke aspect van de joden aangehaald. Ditmaal zijn het de Lastering, op de rechterkrul, en de *Haat*, op de linkerkrul, opnieuw gekenmerkt door slangen (Stroobant 1670, 99). Verder verkondigen ook de vaandels met het opschrift 'Liefde en droefheydt' die tegenstelling. Dat het geloof echter die tegenstelling overtreft, maakt het bovenste gedeelte duidelijk. Daar heerst *Concordia*, gekroond door drie engelen met palmtakken in de hand. Het aantal engelen is drie, wat erop wijst dat de kroning van de *Eendracht* tot stand komt door de drie hosties, en bijgevolg door de Drievuldigheid, God zelf (vgl. KB Brussel Ms. 20.323, fol. 107v-108r). De palmtakken tonen dat de kroning bovendien tot stand kwam door de vrede, die elders in de processie ook persoonlijk vertegenwoordigd wordt.

Daarnaast was er op het Cantersteen een galerij met aan elke kant 28 bogen. Daarop waren de beroemdste figuren uit het Oude Testament te zien, voorzien van een onderschrift (Stroobant 1670, 99-100). De eerste figuren waren Adam en Eva, afgebeeld met een appel waarbij de woorden uit Gen. 2,17 stonden die waarschuwden niet te eten van de appel. Daarnaast stond een engel met een hostie in de hand geschilderd. Die vertoning uit het Oude Testament kan bovendien weer typologisch verbonden worden met het Sacrament van Mirakel. Het eten van de appel door Adam, mens ten dode, maakt de verlossing door Jezus, mens ten leven, via de Heilige Hosties mogelijk (Goosen 1999, 29). Of bij de andere figuren er een gelijksoortige link kan worden gelegd met het Sacrament van Mirakel, is niet geweten, aangezien Stroobant niets vermeldt over de andere figuren. Dat die link echter mogelijk is, zal hoofdstuk drie duidelijk maken. Op de basis stond bovendien 'Vince in bono malum' (overwin met het goede het kwade), wat het hele jubileum samenvat. Het geheel was afgewerkt met groene guirlandes die met klatergoud waren afgewerkt, wat blijkbaar met grote verwondering werd aanschouwd (Stroobant 1670, 100).

De processie ging vervolgens voorbij aan de centrale as van de Steenweg om door te gaan naar het jezuïetencollege en de Steenpoort. Vooraleer deze plaatsen te bereiken, passeerde ze de derde boog in de Keizerstraat (*Afb. 1.4*). Dat bouwwerk was veel soberder en kleiner. Een schilderij, vergezeld van een bijpassend jaaropschrift dat verwees naar het jaar 1670 en een vers

uit de Bijbel, toont de moord op Jonathas (Stroobant 1670, 101). Bovenaan besloot een kruis met de drie hosties en twee knielende engelen het bouwwerk om opnieuw aan te tonen dat heel de geschiedenis plaatsvindt in de context van de verering en overwinning van het Sacrament van Mirakel. Verder was het monument versierd met vaandels, festoenen en kandelabers met brandende kaarsen.

Bij de Steenpoort sloeg de processie af naar rechts. Het is opmerkelijk dat de processie niet tot aan de Kapellekerk ging. Daar leverde Catharina immers de hosties in en bovendien bevond zich er een sacramentskapel (Des Marez 1979, 139). De kans is groot dat het dispuut tussen de Sint-Goedelekathedraal en de Kapellekerk (vgl. hoofdstuk 1, 'De legende en haar oorsprong') daar parten in speelde. De vierde triomfboog, tussen de Steenpoort en het Korenhuis, was ook kleiner en eenvoudiger (*Afb. 1.5*). Het schilderij laat zien hoe de vrouw en de zoon van Jonathas de hosties naar Brussel brengen (Stroobant 1670, 102). Ditmaal gaat het werk niet gepaard met Bijbelcitataten, maar met korte gedichten. Toch bestaat er ook hier een samenhang met de Bijbelse geschiedenis, namelijk de passage waarin de Filistijnen en de Ark des Verbonds de hoofdrol spelen, wat onderstaande alinea duidelijk maakt.

De beelden van de zonen van Eli, met name Chofni en Pinechas, onderaan de triomfboog benadrukken het foute handelen van de joden als zonde. 1 Sam. 2,12 verhaalt dat ze echte belialskinderen waren. Door zonden te begaan, haalden ze zich de wraak van Jahweh op de hals, waardoor Jahweh het huis van Eli verdoemde. 1 Sam. 4,11 vertelt dat de zonen sneuvelden terwijl de Ark van het Verbond werd buitgemaakt door de Filistijnen. Deze vergelijking met de historie van het Sacrament van Mirakel maakt de voorspelling duidelijk dat ook de joden door het plegen van veelvuldige zonden een nederlaag op zich zullen halen. De plaats van de triomfboog nabij de Steenpoort versterkt bovendien de herinnering aan de straf van de joden. Daar werden de joden immers lange tijd vastgehouden voor hun terechtstelling. De Steenpoort, een oude stadspoort van de eerste stadsomwalling, deed gedurende de vroegmoderne tijd immers dienst als hertogelijke gevangenis (Vannieuwenhuyze 2008, bijlage 1, 1.1.598). De Steenpoort was overigens extra versierd met een fontein met daarop een kruis en drie hosties (Stroobant 1670, 117). Verder wordt er ook hier op het geschilderde tafereel een soort Ark des Verbonds, namelijk de hosties, weggedragen en vervolgens afgeleverd. Stroobant vermeldt dat de vrouw van Jonathas de hosties wegdroeg, omdat ze vreesde dat er nog meer plagen haar huis zouden treffen onder de aanwezigheid van de hosties. Toen de Ark zich bij de ongelovige Filistijnen bevond, werden zij immers ook getroffen door plagen.

De link met de Ark des Verbonds en de Filistijnen wordt daarenboven nog tot uitdrukking gebracht op de hoeken van de boog, ter hoogte van het schilderij. Daar bevonden zich beelden

van de Ark (links) en van de afgod Dagon (rechts), een Filistijnse afgod (Stroobant 1670, 102). Die beelden vormen een vervolg op het verhaal van de zonen. In 1 Sam. 5 staat geschreven hoe de Filistijnen de Ark in de tempel van de afgod Dagon plaatsen, waarna het beeld van Dagon steeds omvalt. Deze triomfboog is bijgevolg erg expliciet tegenover de ongelovigen in het algemeen. De Ark is sterker dan de zondaars en de afgoden van de ongelovigen (niet-christenen). De Ark is daarbij een voorafspiegeling van de Heilige Hosties. Die vergelijking zal in de viering van 1735 nog verder uitgewerkt worden (De Griek 1735). Ook in de *affixio* van 1670 komt de Ark des Verbonds al enkele keren voor (vgl. KB Brussel Ms. 20.323, 15v-16r en 61v-62r). De top van het werk was gedecoreerd met groene festoenen met fruit en afwaaiende vaandels die zorgden voor een nog groter vermaak bij de toeschouwers (Stroobant 1670, 102).

De vijfde boog bevond zich beneden het Korenhuis, in de afgaande straat naar Manneken Pis (Stroobant 1670, 103; *Afb. 1.6*). In het midden op het schilderij beschimpen en doorsteken de joden de hosties. Sommigen vallen in zwijm wanneer de hosties beginnen te bloeden. De rest van de boog ondersteunt die scène met de uitbeelding van personages uit het verhaal zelf. Naast het schilderij zitten joodse slaven. Onderaan wordt via beelden getoond wat voorafging en wat volgt op de scène van het schilderij, een van de centrale elementen uit de legende van het Sacrament van Mirakel. Aan de linkerzijde geeft een van de joden de ciborie aan Catharina, aan de rechterzijde staan Jonathas met de ciborie en Jan van Loven met het geld. Zij maken samen met het Bijbelcitaat (Mt. 27,6: 'Pretium sanguinis est', Het is de prijs van het bloed) duidelijk dat de prijs centraal staat. Daarbij wordt niet enkel de letterlijke geldsom bedoeld waarmee zij de afgebeelde Catharina en Jan van Loven omkochten, maar ook de prijs die de joden zullen moeten betalen voor hun daden, namelijk de straf van God. De context van het citaat gaat bovendien over het einde van Judas.

Zoals het voorgaande aantoonde, is er hier geen sprake van allegorische of religieuze figuren, maar van figuren uit het verhaal zelf. Bovendien zijn er geen gedichten en nauwelijks Bijbelcitaten aanwezig, maar een jaaropschrift dat het jaar 1670 tot uitdrukking brengt en dat handelt over de hosties die slecht worden behandeld door de barbaarse joden in de stad. Wel bevindt er zich – in tegenstelling tot de vorige boog – op de top weer een overwinningselement, namelijk een vergulde zon met een driehoek en daarin de drie hosties, gekroond met een *triregnum*. Het getal drie is dus weer veelvuldig aanwezig. De bogen zijn duidelijk niet volgens eenzelfde stramien opgebouwd. Ze zijn immers door verschillende ontwerpers (vgl. Soenen 1985, 78-79) ontwikkeld. Toch is er meer samenhang tussen de bogen dan alleen maar de geschiedenis van het Sacrament van Mirakel afgebeeld op de schilderijen. Het contrast tussen goed en kwaad, de straf van de ongelovigen, de overwinning en de eer aan het Sacrament van Mirakel zijn steeds terugkerende elementen.

De achterzijde van de vijfde boog biedt nog een vergelijking met een Bijbelse passage. De doodslag van de joden wordt vergeleken met de doodslag van Abel door Kaïn (Stroobant 1670, 103). Er stonden drie chronogrammen voor het jaar 1670 op vermeld. Twee van de drie jaaropschriften vermelden Kaïn, Abel en de joden, waarbij diegene die handelen over Kaïn en Abel een parallel leggen met de hosties die het slachtoffer zijn zoals Abel en de joden die zo verderfelijk zijn als Kaïn. Dit kondigt opnieuw de straf en vervloeking door God aan, want net als Kaïn zullen de joden niet ongestraft blijven. Het andere jaaropschrift legt er sterk de nadruk op dat God de wonderen verricht, een nadruk die ook te zien is in de titelgravure (vgl. boven).

Bogen zes en zeven, die zich beide achter het stadhuis bevonden, vormden het hoogtepunt van de processieweg (*Afb. 1.7 en 1.8*). Ze waren een climax, niet alleen doordat er op dat moment een keerpunt van kwaad naar goed in de historie plaatsvindt, maar vooral omdat op deze plaats het politieke karakter van het Sacrament van Mirakel sterk tot uiting kon komen. De bogen werden opgericht door de wethouders van de stad Brussel en ontworpen door P.-P. Merckx, ingenieur en architect van de koning (vgl. *Afb. 1.7 en 1.8*). Ze waren het grootst en het rijkelijkst versierd en gewijd aan de patronen van de stad. Vooral voor boog zes betoont Stroobant veel bewondering: 'zijnde soo om de verheven wercken als konst van de vindinghe en schilderinghe een, die de andere als de eerste en meeste te-boven-gonck' (Stroobant 1670, 106). Speciaal voor deze enorme boog werden er zelfs huisjes afgebroken (Stroobant 1670, 104).

De zesde triomfboog stond aan de ene hoek achter het stadhuis. Door zijn enorme omvang omvatte de boog met driedubbele doorgang de hele straatbreedte. Het bouwwerk, de Ark der Engelen genaamd, was opgericht ter ere van de stadspatroon en aartsengel Michaël (Stroobant 1670, 106). De scène uit het verhaal toont hoe de joden Catharina overhalen om naar Keulen te gaan (Stroobant 1670, 105). Onderaan vertolken allegorische figuren de ondeugden van de joden, namelijk rechts de *Ongoddelijkheid* die op de ciborie trapt en links de *Hardnekkigheid*, de laatste uitgebeeld met klimop, vaak gezien als een hardnekkig onkruid. Beiden gaan gepaard met een Bijbelvers. Catharina werd door goddelozen op een dwaalspoor gebracht en de ondeugd *Hardnekkigheid* dreigt haar daar vast te houden. De joden, zelf goddeloos, blijven haar immers aansporen om een goddeloze daad uit te voeren. In fel contrast met de slechte ondeugden staan erboven de goede deugden, links de *Lankmoedigheid* met op haar hand een schildpad en rechts het *Geduld*, te herkennen aan het lam in haar arm. Zij en de bijpassende citaten voorspellen een betere toekomst voor Catharina. God is lankmoedig, genadig. Wees dus geduldig, want de redding is nabij.

Verder wordt er ditmaal een sterke nadruk gelegd op de rol die Brussel speelt in het verhaal, wat samenhangt met de plaats waar de triomfboog zich bevond, het stadhuis. Onder het schilderij

zitten de *Rechtvaardigheid*, links met degen, en de *Vrede*, rechts met olijftak, als twee centrale figuren op de triomfbogen, als samenwerkende krachten die het welzijn in stand houden. Zij dragen het wapenschild van Brussel. Brussel wordt ook expliciet vernoemd in de woorden SPQB (Stroobant 1670, 106). Deze manier van vermelden, naar analogie van het klassieke SPQR, is niet zo bijzonder, aangezien triomfbogen zelf een klassieke oorsprong hebben. Verder staat de aartsengel Michaël, patroon van de stad Brussel, centraal. Hij verslaat op de top van de boog het kwade. Naast hem staan onder andere de engelen Gabriël en Raphaël, die ook hun rol speelden in de strijd tegen Lucifer (zie bijvoorbeeld Vondels *Lucifer*). Zoals zij het kwade in de hemel versloegen, zo verslaat het Sacrament van Mirakel het verderfelijke op aarde. Daarboven roept *Faam* de lof op het Sacrament van Mirakel uit, dat hier duidelijk naar voren wordt gebracht als de eer van Brussel. Ook deze boog vertoont een gelaagdheid van slecht (beneden) naar goed (boven). Overwinning en eer besluiten dus ook hier weer de triomfboog en voorspellen de goede afloop. Het geheel is versierd met vaandels waarop de H. Hosties nogmaals in een triangel worden afgebeeld.

Boog zeven die op de andere hoek achter het stadhuis was geplaatst, hangt zowel inhoudelijk als wat betreft opbouw sterk samen met boog zes. Waar er nu sprake is van de Ark der Maagden in plaats van de Ark der Engelen, is ze geconstrueerd ter ere van de stadspatrones St. Goedele in plaats van de patroon Michaël (Stroobant 1670, 107). Het schilderij dat een engel toont die een slapende Catharina tot inzicht brengt, vormt samen met het schilderij op boog zes het keerpunt in het verhaal. De engel heeft de duivel verslagen, zoals de afbeelding van Sint-Michiel al voorspelde. Aangezien Catharina terug op het juiste pad is, is de rest van de boog zeer positief getint. *Consciëntie* en *Waarheid*, vertegenwoordigd door de borststukken,<sup>8</sup> benadrukken dat haar geweten haar tot inzicht heeft gebracht. Zij gaan gepaard met toepasselijke Bijbelcitatens waarvan dat van de *Consciëntie* bovendien doet terugdenken aan het doorsteken van de hosties (Spr. 12,18: 'Est qui promittit, et gladio pungitur conscientiae', Hij is er die belooft en wordt gestoken door het zwaard van de consciëntie). Op die manier wordt er opnieuw een verbinding gemaakt met het H. Sacrament en de verderfelijke joden. Vier deugden vergezelden deze specifieke deugden. Volgens Stroobant gaat het hier om de vier hoofddeugden (Stroobant 1670, 108). De afbeelding toont dat de deugden waarschijnlijk de *Vrede* of de *Overvloed* met hoorn des overvloeds voorstellen, de *Voorzichtigheid* met spiegel, de *Rechtvaardigheid* met zwaard en weegschaal en de *Matigheid* met kruik.

---

<sup>8</sup> Het is niet duidelijk welk van de borststukken de *Consciëntie* is en welk de *Waarheid*. Volgens Stroobant zou de *Consciëntie* een degen in de hand hebben en omringd zijn door een slang die in haar hart bijt, en de *Waarheid* een vrouw met witte klederdracht en een zon op haar borst en naast haar twee spiegels. Dit is echter niet zichtbaar op de gravure (Stroobant 1670, 107; *afb. 1.8*).

De top was soortgelijk opgebouwd als die van boog zes. Boven de letters SPQB stond de patroonheilige Sint-Goedele in een koepel met lantaarn in de hand (Stroobant 1670, 108). Sint-Goedele past hier niet enkel als patroonheilige, maar ook als voorbeeld van volharding tijdens de regelmatige tegenstand van het kwade, die ze zou hebben ondervonden. De duivel zou immers vaak de lantaarn uitgeblazen hebben die ze gebruikte om naar de kerk te gaan (Greene 1926, 123-124). Daarboven schitterden de drie hosties in een vergulde zon. Op die manier geeft deze boog aan dat de eer die toekomt aan het Sacrament van Mirakel, ook overvloedt op de stad Brussel, die het Sacrament immers zo lang in bewaring heeft genomen. Het bouwwerk wekte een ware vreugde op bij de toeschouwer (Stroobant 1670, 107).

Buiten de aanwezigheid van de stad Brussel, heeft deze boog een uitgesproken religieus karakter. Dit geldt zowel voor de scène uit het verhaal waarin een engel een goddelijke boodschap verkondigt, als voor de christelijke deugden die het fragment uit het verhaal ondersteunen. Ook boog zes straalt een erg godsdienstige sfeer uit. Toch was dit hoogtepunt van de processie niet enkel religieus getint. De omgeving van het stadhuis was dan ook ideaal om het politieke karakter van het miraculeuze sacrament tot uiting te brengen. Op dit punt is de vervaging van de grens tussen civiele en religieuze aangelegenheden het grootst.

Zoals Dequeker al uitvoerig heeft uiteengezet, had de verering van het Sacrament van Mirakel immers ook een politieke betekenis (Dequeker 1985, 52). Hertog Wenceslaus I van Luxemburg speelt een niet onbelangrijke rol in de legende. Door zijn aanwezigheid in het verhaal, konden de hertogen van Brabant hun betrokkenheid bij de landsbelangen verbinden met het Sacrament van Mirakel. De Habsburgse dynastie liet dat verband niet vallen, aangezien de verering van het Sacrament van Mirakel paste bij hun traditionele *pietas eucharistica* (Dequeker 1985, 60). Deze *Pietas Austriaca* ontstond samen met de stichter van het Huis van Oostenrijk, Rudolf van Habsburg.<sup>9</sup> Sinds de oprichting van het Huis geloven de Habsburgers dat de hostie hen de geloofskracht en het voedsel schenkt om in staat te zijn te heersen. God zelf, die hen de macht om te regeren had geschonken, stond hen in alles bij. In ruil was het de plicht van elke opvolger hun vroomheid te onderhouden. Hun *pietas* kwam vooral in de zeventiende eeuw in de context van de contrareformatie tot uiting (Mertens 2003, 57). Op die manier was de jaarlijkse sacramentsprocessie meer dan een godsdienstige zaak; het was een heuse staatsceremonie waarbij de hertogen hun macht en betrokkenheid tot uiting konden brengen (Dequeker 1985, 60). De contrareformatische jezuïeten die een nauwe band hadden met het

---

<sup>9</sup> Rudolf van Habsburg schonk tijdens een jachtpartij zijn paard aan een priester die het H. Sacrament met zich meedroeg en volgde verder te voet. Die priester voorspelde de Habsburgse monarchie (Mertens 2003, 57).



Huis van Oostenrijk, hielpen daarbij een brug te bouwen tussen de dynastie en het volk (Mertens 2003, 57).

Ten eerste plaatsten de wethouders in de nissen van het stadhuis, tussen elk geopend venster, alle hertogen van Brabant vanaf hertog Wenceslaus en zijn vrouw Johanna van Brabant tot de toenmalige hertog Karel II (Stroobant 1670, 104). Dat gebruik om de hertogen af te beelden, kwam al voor in de Brusselse Ommegangen (Soenen 1985, 73). Ten tweede hing er boven het balkon, dat geplaatst werd boven de achterpoort van het stadhuis, onder een rode zijden en fluwelen hemel met rode damasten gordijnen een afbeelding van koning en hertog van Brabant, Karel II. Dit alles was royaal versierd met tapijten en achttien houtgesneden vergulde en verzilverde armen die elk een toorts vasthielden.

Daarnaast was er onder het balkon een schilderij te zien dat de vrede in Brussel benadrukt (Stroobant 1670, 108). Op het kunstwerk geeft de *Vrede* een olijftak aan de personificatie van Brussel. De *Vrede* schenkt het jubileum aan Brussel dankzij het zo lang bewaarde Sacrament van Mirakel. Het schilderij toont verder boven in de wolken drie hosties in een kruis en beneden een vastgebonden Mars en de verjaagde *Ketterij*. Zij verklaren waarom er de vorige twee eeuwen geen jubileumviering was (vgl. hoofdstuk 1, onderdeel over de Brusselse jubileumvieringen). Zij maken bovendien duidelijk dat het niet zo evident was om het Sacrament te bewaren. De schenking van de *Vrede* is dus iets bijzonders en dat mag prachtig gevierd worden. Tot slot sluit dit schilderij ook aan bij de politieke sfeer van het stadhuis. Het was immers opgedragen aan de nieuwe gouverneur, de in hoofdstuk 1 vermelde Johannes Dominicus van Zuniga en Fonseca.

Vervolgens ging de processie rechtdoor om daarna rechts af te slaan richting de Sint-Niklaaskerk. De achtste triomfboog stond op de Melkmarkt, achter de Sint-Niklaaskerk dichtbij de fontein der Drie Maagden (Sommerhausen 1828, 158; Stroobant 1670, 109; zie *afb. 1.9 en afb. 1.15*). Ook deze ark straalde een positieve boodschap uit wegens de optimistische scène waarin Catharina de ciborie geeft aan de pastoor van de Kapellekerk. Nogmaals zijn er vier deugden aanwezig (Stroobant 1670, 110), waaronder uiterst links het *Berouw*, in berouwvolle houding, aangezien zij centraal staat in de scène. Ook de andere deugden, achtereenvolgens de *Liefde*, met kind in de armen, de *Waarheid*, met spiegel en weegschaal, en de *Hoop* worden verbonden met dit fragment uit de historie. Het Bijbelcitaat bij de *Liefde* spoort het publiek expliciet aan om Hem te beminnen. Dat van de *Hoop* haalt in zijn context de zonde van de joden terug aan en stelt weer een contrast tussen de ijdele ongelovige en de gelovige die gered zal worden. Zelfs in een positieve passage zijn ze dus niet ver weg.

Helemaal bovenaan triomfeert de *Goddelijke gratie* (Stroobant 1670, 110). Zij houdt, naast de olijftak als teken van vrede, net als Catharina de ciborie vast. Dankzij de goddelijke gratie is Catharina gered. Op de vaandels werd de overwinning van het geloof tot uitdrukking gebracht door middel van een kelk met daarin de drie hosties, omringd door een laurierkrans. Het geloof komt echter niet enkel tot uitdrukking op de boog zelf, maar wordt versterkt door de omgeving. De nabijheid van de Sint-Niklaaskerk versterkt immers het godsdienstige karakter, evenals de omgeving van het stadhuis uitermate geschikt was om de politieke sfeer kracht bij te zetten. De fontein die achter de kerk stond, was bijvoorbeeld herschilderd, wat een 'soet vermaeck' was om te zien (Stroobant 1670, 110).

Boog negen bevond zich in de nabijheid van de Munt, op de andere hoek van de Oudkleerverkopersstraat, ook wel Korte Ridderstraat genoemd (Vannieuwenhuyze 2008, bijlage 1, 1.1.289; *Afb. 1.10*). Het schilderij toont hertog Wenceslaus die gebiedt om de joden gevangen te nemen (Stroobant 1670, 111). Het bijbehorende vers uit de Bijbel legt de nadruk op de ongelovigen, zij die niet geloven in de wonderbaarlijkheid, in dit geval van het Sacrament van Mirakel. De rest van de triomfboog probeert de straf van de hertog dan ook te rechtvaardigen door het wonder, veroorzaakt door de aanwezigheid van Christus in de Hosties, te rechtvaardigen. Op de top werd dan nog eens figuurlijk uitdrukking gegeven aan de rechtvaardigheid van de straf. Boven een afbeelding van de monstrans met het Sacrament van Mirakel was de *Rechtvaardige straf van God* te zien als een vliegende engel met een vlammend zwaard.

Verder staan op de triomfboog vier heiligen: de Heilige Athanasius, Sint Johannes Chrysostomus, Sint Gregorius van Nazianze en de Heilige Cyrillus (Stroobant 1670, 111-112). Wat zij met elkaar gemeen hebben, is dat ze tegenstanders zijn van het arianisme. De woorden van die gezaghebbende mannen sporen het volk aan om niet te twijfelen aan en bijgevolg niet af te wijken van de leer en van het geloof in de aanwezigheid van het lichaam van Christus die God is. Op de bogen werden de ongelovigen tot nu toe gepersonifieerd met de joden, aangezien ze sterk vasthielden aan de legende van het Sacrament van Mirakel en in mindere mate aan haar recentere geschiedenis. De oorspronkelijke vijanden van het H. Sacrament zijn volgens de legende immers de joden. Hier valt echter niet te ontkennen dat de ongelovigen ook elders te vinden zijn. De voorstanders van de transsubstantiatieleer zetten zich hier duidelijk af tegen hun opponenten. Caspers biedt een heldere uitleg over de polemiek van de transsubstantiatieleer. Thomas van Aquino, die al kort aan bod is gekomen in hoofdstuk 1, gelooft niet dat het lichaam van Christus werkelijk aanwezig is in de hosties, aangezien Hij enkel lichamelijk aanwezig is in de hemel. Hij gelooft wel in de wonderen 'als tekenen van God om duidelijk te maken dat Christus werkelijk in de Eucharistie aanwezig is' (Caspers 1992, 240), maar niet dat het dan gaat

om Zijn lichaam of bloed (Caspers 1992, 240). Scotus daarentegen gelooft wel dat Christus lichamenlijk aanwezig is in de hosties en zo dacht ook het volk (Caspers 1992, 240). In 1670 en voorgaande jaren bestaan de tegenstanders waarschijnlijk grotendeels uit protestanten, die helemaal niet geloofden in de bloedwonderen en die zich bovendien afzetten tegen reliekenverering (Caspers 1992, 26; Dequeker 1985, 62, 64). Deze tactiek om aan geloofwaardigheid te winnen tegenover de gereformeerden door de woorden van autoriteiten aan te halen, komt later nog terug. In de viering van het jaar 1720 zijn de woorden van de vier evangelisten toonaangevend (*Het Heyligh Sacrament des Autaers* 1720, 5). In de beschrijving van het vierhonderdjarige jubileum haalt De Boeck zelfs dezelfde woorden van St. Chrysostomus aan (De Boeck 1770, 267).

Na deze boog sloeg de processie af naar rechts. Daar waren tegen de huizen portretten te zien die het politieke karakter van de tocht versterken. Aan de ene kant waren alle keizers en prinses van Oostenrijk afgebeeld, aan de andere kant waren alle hertogen van Brabant en de ridders van de Orde van het Gulden Vlies te zien (Stroobant 1670, 112). Die laatsten werden ook bij de afsluitende processie op 3 augustus getoond in de naburige Lange Ridderstraat (*Bruxellensium Jubilus* 1670, 46).

De laatste triomfboog, al kort besproken door Porteman, bevond zich onderaan de Sint-Goedelekathedraal in de Stormstraat en bood een mooie doorkijk (Stroobant 1670, 113; Porteman 1996, 155; *Afb. 1.11*). Aan de ene kant leidde ze naar de Warmoesberg, aan de andere kant naar de kathedraal. Deze driedelige boog maakt nogmaals duidelijk dat het Sacrament van Mirakel meer was dan slechts religieuze verering. Zoals eerder vermeld, werd het ook als landsrelikwie beschouwd. De hertogen, die steeds eer hebben toegekend aan het Sacrament van Mirakel, komen daarbij op hun beurt eer toe aangezien zij het Sacrament in bewaring hebben genomen en er steeds belang aan hebben gehecht.

Op de twee buitenste doorgangen staan de vermaardheid van het Christendom en de deugden van de hertogen, waaronder vooral de rechtvaardigheid, als thematiek centraal. Het schilderij op het linkse buitenste deel toont op een schilderij Wenceslaus met zijn vrouw die opdracht geeft om de joden terecht te stellen (Stroobant 1670, 113-114). Eronder houden een gevleugelde os, die staat voor de evangelist Lukas, en een gevleugelde leeuw, die Marcus symboliseert, een Bijbelcitaat vast dat expliciteert dat de boog de poorten der rechtvaardigheid voorstelt, waar het volk doorheen wil om de Heer te bedanken. Dat de evangelisten hier verschijnen, is niet verwonderlijk, aangezien het evangelie een belangrijke rol speelde in de verspreiding van het geloof en de roem van dat geloof. Naast het schilderij straalt aan de ene zijde hertog Wenceslaus, aan de andere zijde hertog Karel de Stoute. Onder hen beiden bevinden zich twee joodse

geknielde en geboeide slaven en een jaaropschrift van respectievelijk 1370 (de hostie wordt gewroken door het vuur) en 1470 (de wet van de rechtvaardigheid herkent de vrienden niet). De allegorische figuren *Iustitia* (rechtvaardigheid, links met zwaard en weegschaal) en *Fortitudo* (moed, rechts) onderaan op de boog vertolken de deugden van de hertogen. Helemaal bovenaan aanbidden de personificaties van Afrika en Amerika, of liever Azië,<sup>10</sup> die staan voor de wereldwijde verering, de drie heilige Hosties.

Het andere buitenste gedeelte, dat een aanvulling was op de hierboven besproken doorgang, bevatte een schilderij waarop de joden met tangen worden genepen en door de vlammen worden verteerd, een straf die volgens het ene buitenste gedeelte zeer rechtvaardig was (Stroobant 1670, 115). Eronder staat opnieuw een opschrift, gedragen door een arend, Johannes en een engel, Mattheus. Ernaast worden op soortgelijke wijze de hertogen uit 1570 en het toenmalige jaar 1670 geëerd, namelijk Philippus II en Karel II. De jaaropschriften handelen opnieuw over de *Iustitia*. De deugdelijkheid bestaat hier volgens Stroobant uit *Constantia* (vastberadenheid) en *Integritas* (rechtschapenheid). Helemaal bovenaan zijn Europa en Azië, of liever Amerika,<sup>11</sup> te zien, die Afrika en Amerika aanvullen. Heel de wereld betoont dus zijn eer aan het Sacrament van Mirakel.

Het midden was volledig gewijd aan het miraculeuze Sacrament. Er stond een rijkelijk versierd altaar met daarboven een schilderij waarop het offer van Abraham te zien was (Stroobant 1670, 113). Daarboven, op de top van de gehele triomfboog, stond Christus met een kruis in de hand. De passage uit het Oude Testament is een voorafspiegeling van Jezus die zichzelf opoffert. Die opoffering gebeurde in 1370 opnieuw in het Sacrament van Mirakel. Op die manier krijgt het mirakel zelf haar plaats in de heilsgeschiedenis. Bovendien, waar de zijden van de boog de ruimtelijke verspreiding benadrukten, komt hier de tijdelijke uitgebreidheid van het christelijke geloof aan bod. In het Oude en het Nieuwe Testament en tevens daarna is God aanwezig. De aanwezigheid van Bijbelse taferelen heeft volgens Caspers bovendien nog een andere belangrijke functie, namelijk het bijspijkeren en verlevendigen van de catechetische kennis van de bevolking (Caspers 1992, 112), wat dan op haar beurt een moreel-religieus doel had.

Vervolgens beschrijft Stroobant nog enkele prestaties van geestelijke ordes en particulieren, zoals het altaar voor de Sint-Goedelekathedraal, waar de schrijver echter niet zo

---

<sup>10</sup> Volgens Stroobant gaat het hier om Afrika en Amerika. Op de boog staat rechts een olifant, wat inderdaad wijst op Afrika. Links staat er een kameel, wat doet vermoeden dat het om Azië en niet om Amerika gaat (vgl. titelpagina de la Croix e.a. 1705 op <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.174537>).

<sup>11</sup> Volgens Stroobant gaat het hier om Azië en Europa. Europa wordt inderdaad vaak afgebeeld met een paard. De gewassen zijn echter meer typisch voor Amerika (vgl. titelpagina de la Croix e.a. 1705 op <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.174537>).

diep op ingaat (Stroobant 1670, 116-117). Enkel over het werk van de Jezuïeten licht hij nog wat meer toe, maar dat zal aan bod komen in het volgende hoofdstuk.

### De uitvoering: de processie van 20 juli

Op de dag van de openingsprocessie (20 juli 1670, waarschijnlijk de zondag na het feest van de H. Margaretha, waarop gewoonlijk het Brusselse Sacrament werd gevierd) waren de burgers al naarstig aan het werk nog voor de zon opkwam (Stroobant 1670, 188). Het weer was schitterend, in tegenstelling tot bijvoorbeeld op de dag van de inkomst van keizer Maximiliaan van Oostenrijk, waarover Stroobant verhaalt: 'Maer den regen bedierf veel dingen' (Stroobant 1670, 4). De zon, het warme weer en 'een soet windeken' gaven dus volgens Stroobant extra luister aan het feest (Stroobant 1670, 188).

Om negen uur begon de misviering. Daarbij wordt nogmaals de betekenis van het Sacrament van Mirakel als landsrelikwie duidelijk. De gouverneur-generaal, de graaf van Monterey (waarvoor een schilderij was gemaakt, vgl. boog 7), schonk een kostbaar diamanten juweel aan het H. Sacrament (Stroobant 1670, 119). Muzikanten maakten er een zeer aangename gebeurtenis van, waardoor 'de herten tot vreughdt en tot godts-dienstigheydt bewoghen warden: jae self de tranen uy de ooghen haelde' (Stroobant 1670, 119). Ten slotte somt de auteur de geestelijke aanwezigen op, maar verder wijdt hij niet uit over de dienst zelf. Zijn aandacht wordt dan ook bijna volledig getrokken naar het spectaculaire van de jubileumviering.

Vervolgens gaat Stroobant dieper in op de processie zelf. Dat gebeurt op eenzelfde wijze als de triomfbogen, met uitzondering van de letterlijke citaten die hij hier niet aanhaalt. Die citaten staan echter wel vermeld in het *Kort begryp ende verklaeringhe*. De volgende paragrafen die handelen over de visualisering in de triomftocht van het Sacrament, baseren zich dan ook in grote mate op beide werken (Stroobant 1670, 119-127; *Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 3-15).

Voor de opbouw en de uitvoering van de processie waren de jezuiten verantwoordelijk (*Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 1). Hun leerlingen figureerden in de optocht (Stroobant 1670, 119). Dit is niet verwonderlijk:

Behalve het gewone schooltoneel verzorgden de paters ook stoeten, processies en een heel scala aan gelegenheden. In vele gevallen werden de paters door de stadsmagistraat of een andere wereldlijke overheid opgedragen om bepaalde feestelijke gelegenheden op te luisteren (Proot e.a. 2002, 67).

*Kort begryp ende verklaeringhe* vertelt dat de processie uit drie delen met telkens drie ruitergroepen en drie triomfwagens bestond, net zoals de drie hosties drie eeuwen overleefd hebben. Die indeling weerspiegelt de gehele Brusselse bevolking: de clerus, de burgerij en tot slot de magistraten en wethouders (*Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 3). Zoals Porteman zei, is het gebruikelijk dat de sociale hiërarchie van de stad in de processie aanwezig is (Porteman 2002, 104). Stroobant benadrukte bovendien dat alle burgers hun steentje hadden bijgedragen aan de processie (Stroobant 1670, 94-95). De indeling, maar ook die van de processie in 1735, toont aan dat de jubileumprocessies in Brussel zeker niet altijd de strikte vijfdelige structuur volgden zoals Rager beschrijft en zoals te zien is in de beschrijving van 1720 (*De lof-rycke gedachtenisse* 1735; Rager 1992, 109; *Het Heyligh Sacrament des Autaers* 1720). Wel zijn er in de verschillende jubilea terugkerende elementen: Bijbelse personages, steden die een Sacrament van Mirakel bezaten, de vier werelddelen, St. Michiel en St. Goedele en gezaghebbers (hertogen en het Huis van Oostenrijk). Een opvallend verschil is echter dat er na 1670 in de processie zelf meer afstand zal genomen worden van het gebruik van allegorische personages die abstracte deugden en ondeugden vertegenwoordigen. Er is dus wel ergens een evolutie waar te nemen, maar dat valt buiten het bestek van dit werk.

### *Deel 1 van de processie: eer en triomf*

Het eerste deel van de processie behandelt dezelfde thema's als de triomfbogen: de vrede, het Sacrament van Mirakel dat al driehonderd jaar heeft 'overleefd', de wereldwijde faam en de overwinning van de Heilige Kerk met behulp van de clerus.

De stoet wordt geopend door een jongeman die een vaandel met een opschrift droeg (Stroobant 1670, 119-120). De woorden vermelden dat de vrede het jubileum heeft gegund. De vorige twee eeuwen kon Brussel het jubileum immers niet vieren wegens troebelen. De *Vrede* is dan ook de aanvoerster van de eerste ruiterbende. Verder staat bij deze eerste ruiterbende en triomfwagen de overwinning op de tijd centraal. De volgende titel verkondigt immers dat het Sacrament van Mirakel triomfeert over de tijd. Ondanks de soms moeilijke situatie in Brussel, is het Sacrament er al gedurende drie eeuwen bewaard gebleven. Daarnaast worden de woorden van Martialis in verband met de verterende tijd geïntegreerd (*Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 4; Martialis boek IX, epigram 49, vers 9, pagina 14-16 in editie Henriksén 1999). Het aanhalen van een klassiek auteur geeft blijk van de invloed van de jezuiten in de optocht. Op deze woordelijke uitbeelding volgt de figuurlijke weergave van de tijd. Vier jongemannen vertegenwoordigen de vier delen van een volledige dag, de *Ochtend*, de *Middag*, de *Avond* en de *Nacht*. Zij waren 'soo aerdigh gekleedt, dat een-ieghelijck hem over de gesteltenisse niet genoegh en kost verwonderen' (Stroobant 1670, 120). De kans is groot dat de ouders van de gegoede leerlingen

die kostelijke kledij financierden (Brouwers 1979, 49). De almogendheid Gods bestuurt de eerste triomfwagen. Als aanvulling op de vier tijdstippen van de dag, symboliseerden de studenten de vier delen van het jaar, de vier seizoenen, op de vier hoeken van de wagen.

De leider van de tweede ruiterbende is de *Faam* (Stroobant 1670, 120). Dit onderdeel complementeert de vorige bende en wagen, in die zin dat waar daarnet de overwinning op de tijd centraal stond, hier de ruimtelijke overwinning aan bod komt. Ook hier wordt er weer, net zoals bij de triomfbogen, zeer veel aandacht geschonken aan de overwinning en triomf van het Sacrament van Mirakel. Het is ondertussen merkbaar dat deze viering meer was dan een religieuze processie. Het was een heuse triomftocht. De titel van deze passage proclameert dan ook dat het H. Sacrament beroemd werd in de hele wereld door de ijver en verkondiging van de geestelijkheid. Hier wordt voor het eerst duidelijk dat het eerste deel van de processie in het teken van de clerus staat. Bijbelcitataten (Jes. 12,5: 'Annunciate hoc in universa terra', Verkondig dit over de hele aarde; Ps. 46,2: 'Omnes gentes plaudite manibus, jubilate Deo in voce exultationis', Alle volkeren, klap in je handen, bejubel God met een uitgelaten stem) ondersteunen de titel en het jubileum (*Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 4-5). Ze sporen aan om de grootse daden van God, in dit geval het miraculeuze Sacrament, te bezingen over heel de aarde. De volkeren uit de toenmalige vier werelddelen, vertegenwoordigd door jongeren getooid met vreemde klederdracht, volgen dan ook de *Faam*. Wat de Bijbelcitataten verwoorden, brengt de tweede triomfwagen verder tot uitdrukking. Op deze wagen, bestuurd door de *Verkondiging van het H. Evangelie*, staat de *Glorie* centraal te midden van de vier werelddelen.

De derde ruiterbende toont aan dat ook in de processie de legende van het Sacrament van Mirakel nog aan bod komt, hoewel in mindere mate. Het draait hier immers om de triomf van de H. Kerk op het onrecht van de joden die de hosties beschimpten. De Kerk wordt vertegenwoordigd door de uitbeelding van de geestelijke ordes met hun kentekens, aangevoerd door de *Ijver*. De *Godsdienstigheid* bestuurt de derde triomfwagen (Stroobant 1670, 120-121). In het midden staat de triomferende *Kerk* met het Sacrament. Daarrond zitten de personificaties van de vijf deugden die de kracht van de *Kerk* uitstralen. Daarnaast wordt de historie van het miraculeuze Sacrament ook expliciet weergegeven op de vier rode vaandels die op de hoeken van de wagen wapperen.

Ten slotte volgde de clerus, de geestelijke ordes met hun vaandel, terwijl elke geestelijke een kaars droeg, geschonken door de graaf (Stroobant 1670, 121-122). Vervolgens kregen de toeschouwers de nieuwe geborduurde standaard van het broederschap van het Sacrament van Mirakel te zien, geschonken door de heren en burgers van de stad. Op de ene zijde stond het H. Sacrament, op de andere zijde de patroon en aartsengel Michaël met de duivel verslagen aan zijn

voeten. Dit benadrukt dat het Sacrament van Mirakel de kettters overwon. Tweehonderd vrijwilligers met licht en muzikanten sloten het eerste deel van de processie in blijdschap af.

### *Deel 2 van de processie: wederzijdse liefde en bescherming*

Het tweede deel brengt de sterke band tussen God en de mens aan, een nieuw element ten opzichte van de triomfbogen. Bovendien toont het naast een rechtvaardige God, die al aan bod kwam in de beschrijving van de triomfbogen en die in het derde deel nog aan bod zal komen, ook een liefdevolle God (vgl. de derde ruiterbende). Verder vestigt het tweede deel de aandacht op de burgerij. Daarbij ligt in de eerste ruiterbende en triomfwagen de nadruk op de gilden, in de tweede ruiterbende en triomfwagen op de ambachten.

Het thema van de eerste ruiterbende, aangekondigd door de titel en versterkt door Bijbelcitataten, is de wederzijdse dienst (Stroobant 1670, 122; *Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 6-7). Het gaat hier niet meer zoals in het eerste deel over het feit dat het Sacrament de tijd overwon, maar hoe het dat deed. Het Sacrament van Mirakel dat beschermd wordt door de burgers, beschermt op haar beurt de stad. Dit doet de toeschouwer impliciet terugdenken aan 1585 waarin burgers het Sacrament van Mirakel beschermden en aan 1529 waarin het H. Sacrament naar verluid de burgers gespaard zou hebben van de Engelse zweetziekte (Dequeker 2000, 55; vgl. inleiding). De aanvoerder is de beschermheer van de stad, de aartsengel Michaël (Stroobant 1670, 122). Na hem volgt zijn leger dat uit twee componenten bestaat en dat de wederzijdse bescherming in beeld brengt. Aan de ene zijde stapt het hemels leger met het vlammeende zwaard der rechtvaardigheid en het schild waarop de drie hosties zijn afgebeeld, aan de andere zijde het burgerlijke leger met op hun schild het wapenschild van Brussel. De *Christelijke sterkte* bedient de eerste triomfwagen (Stroobant 1670, 122). Ook hier staat de wederzijdse bescherming centraal. In het midden stond een versterkte toren. Het Bijbelcitaat, 'Turris fortissima Nomen Domini' (Spr. 18,10: De naam van God is een zeer sterke burcht), geeft aan dat het hier gaat om de verdere visualisering van die Christelijke sterkte (*Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 7). De goddelijke toren wordt beschermd door de omliggende burgerlijke beschermers, de vertegenwoordigers van de vijf gilden van de stad. De toren echter beschermt op haar beurt de omliggende versterking met haar eigen kracht.

Het onderwerp van de tweede ruiterbende zijn de vrije kunsten en ambachten die hebben bijgedragen en die nog steeds bijdragen tot de pracht van het Sacrament van Mirakel. De aanvoerster is de klassieke godin van de vrije kunsten, Pallas Athena (Stroobant 1670, 122-123; *Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 7-8). Na haar volgen er verscheidene Griekse goden en personificaties met elk hun devies die de afzonderlijke kunsten en ambachten uitbeelden. De sterk klassieke invloed, weerspiegeld door de antieke goden en citaten van klassieke auteurs, is,



zoals eerder vermeld, niet verwonderlijk. In tegenstelling tot de ruiterbende die op fysieke arbeid was gericht, brengt de tweede triomfwagen vooral de geestelijke inspanning aan het licht. De bestuurster is bijgevolg het *Verstand*. De triomfwagen is gebouwd naar het model van het huis van de *Wijsheid*, volgens het vermelde vers uit de Heilige Schrift een huis met zeven zuilen (Spr. 9,1). Rondom het *Verstand*, tussen de pilaren, bevinden zich enkele andere deugden die verbonden kunnen worden met de *Wijsheid* en het *Verstand*.

De derde ruiterbende is niet meer zozeer gericht op wederzijdse bescherming, maar op *Onderlinge vriendschap*. De leider is dan ook een personificatie van die deugd (Stroobant 1670, 123). Aan zijn rechterzijde volgt een gezelschap met als devies een geschilderde pelikaan die zijn jongen voedt met bloed. Zoals de schenking en opoffering van Christus aan de mens op boog tien werd afgebeeld via de heilsgeschiedenis, meer bepaald via het offer van Abraham en de gekruisigde Jezus, zo wordt hetzelfde hier voorgesteld via dit christelijke symbool dat gebruikelijk is sinds de twaalfde eeuw (Künstle 1928, 123). Aangezien de pelikaan de krop waarin hij voedsel bewaard, tegen zijn borst duwt wanneer hij zijn jongen wil voeden, dacht men immers dat de pelikaan op dat moment zijn borst openscheurde (Réau 1988, 94). Daarachter gaan tien personen met brandend hart. Die groep vertegenwoordigt de *Goddelijke liefde*. Aan de linkerzijde stapt een gezelschap die het symbool van de verbonden handen draagt. Achter hem marcheren tien personen met pijl en boog in de hand. Zij staan voor de *Menselijke liefde*. Ook hier is er dus sprake van een onderscheid tussen het wereldlijke en het hemelse/goddelijke. Dat onderscheid wordt verder doorgetrokken in het voorbeeld van de menselijke liefde. Ter illustratie volgden twee paar vrienden, namelijk Pylades en Orestes, die als wereldlijk voorbeeld beschouwd kunnen worden, en Jonathas met David als religieuze tegenhanger. Hoewel het voorgaande ging over de vriendschap tussen God en de mens, gaat het hier over de vriendschap tussen de mensen onderling, impliciet verwijzend naar de vrede waarin Brussel zich op dat moment bevond. De derde triomfwagen illustreert het verbond en de liefde tussen God en de mens, ondertekend met bloed (Stroobant 1670, 123). Dat laatste wordt uitgebeeld met behulp van een schildering van de doorstoken hosties en opnieuw een pelikaan. Dat dit offer van Christus uit de grootste liefde gebeurde, licht het Bijbelcitaat toe (Joh. 15,13; *Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 10). Dat iedereen hier dankbaar voor moet zijn, was duidelijk. *Dankbaarheid* is immers de aanvoerster van de derde triomfwagen. Verder hangen op de hoeken van de wagen vaandels die het vervolg van de historie vertellen, namelijk hoe uit de H. Hosties bloed vloeide. Het meermaals verschijnen van de pelikaan in dit deel past uitstekend bij die passage, wat erop wijst dat de uitbeeldingen toch niet zo ver verwijderd zijn van de legende. Daarop volgt de burgerij, bestaande uit de ambachten en de gilden.

### *Deel 3 van de processie: rechtvaardigheid*

Het derde deel richt de aandacht op de rechtvaardigheid, bewerkstelligd door de ijveraars van Gods wet, waaronder de politieke leiders. Ook hier gaat de processie verder dan het religieuze en wordt het Sacrament van Mirakel verbonden met het politieke belang. Hoewel het Sacrament nooit ver weg is, is het niet verwonderlijk wat Caspers beweert, namelijk dat het vereren van het Sacrament vaak inferieur werd aan een ander, bijvoorbeeld politiek doel (Caspers 1992, 124). Verder handelt dit deel niet zozeer over de eer aan het H. Sacrament, maar aan de eer die Brussel toekomt wegens het Sacrament van Mirakel en hoe gelukkig Brussel daardoor wel niet is. Het ronddragen van het Sacrament van Mirakel zelf blijft echter het hoogtepunt van de optocht.

De eerste ruiterbende en triomfwagen zijn volledig gewijd aan de rechtvaardigheid en de triomf die daarop volgt. Het einde van de legende bestaat dan ook uit de rechtvaardige straf van de joden. De ruiterbende beeldt uit hoe het Sacrament door rechtvaardige wraak triomfeerde over haar vijanden (Stroobant 1670, 124). De leider is de *Rechtvaardige wraak* zelf, gevolgd door metgezellen gewapend met bliksem en gepaard gaande met Bijbelse verzen die handelen over het Laatste Oordeel, om de vertoning kracht bij te zetten. Tussen de metgezellen rijden de beroemdste ijveraars van de wet van God. Ten eerste zijn er enkele Bijbelse figuren te zien, waaronder Mozes. Ten tweede volgen enkele ijveraars uit de meer recente geschiedenis zoals Karel de Stoute om zo te komen tot hertog Wenceslaus uit de historie. Door op deze wijze continuïteit in de heerschappij uit te drukken, tracht men het handelen en de macht van de recente en toenmalige heersers, die nog zullen volgen in de tweede ruiterbende, te rechtvaardigen. *Matigheid* voert de eerste triomfwagen, de wagen van de rechtvaardigheid, aan (Stroobant 1670, 124-125). Hier vindt dus opnieuw het allegoriseren van enkele deugden plaats.

De tweede ruiterbende schenkt nog meer aandacht aan recente bestuurders. Het tonen van heersers na 1370 vormt als het ware een vervolg op de vorige ruiterbende, waar leiders voor en tijdens 1370 werden uitgebeeld (Stroobant 1670, 125). De continuïteit wordt hier dus nog steeds voortgezet. De ruiterbende stelt het Huis van Oostenrijk voor. Leerlingen verbeelden ervan de belangrijkste leden. Daarmee wou men de rol van de Habsburgse dynastie, meer bepaald hun godsdienstigheid, in de triomf van het Sacrament van Mirakel duidelijk maken. Die band benadrukt het chronogram van 1670 dat verklaart dat de oorsprong van het Oostenrijkse huis in het H. Sacrament ligt door hun vroomheid. Hun godsdienstigheid moet, zoals het Bijbelopschrift vermeldt (Joh. 13,15), tot voorbeeld zijn voor anderen. Politiek en godsdienst gaan hier dus hand in hand, zoals al bij de bespreking van het stadhuis is gezegd. De tweede triomfwagen handelt dan weer over het algemene gezag. De personificatie Belgica was de

aanvoerster (Stroobant 1670, 126). Onder een troon zitten Oostenrijk en Spanje die het H. Sacrament kronen. Onder deze twee polen bracht het Sacrament van Mirakel immers vreugde. Ook hier wordt er dus weer impliciet verwezen naar de vrede en wordt het Sacrament van Mirakel duidelijk geëtaleerd als landsjuweel.

De derde ruitbende en wagen leggen de nadruk op de stad Brussel. Brussel heeft zijn roem vergaard door het Sacrament van Mirakel en acht zich daardoor gelukkiger dan de andere steden. Zeer toepasselijk bij deze jubileumviering is het Bijbelcitaat 'Beatus populus qui scit Iubilationem' (Ps. 88,16; Gelukkig is het volk dat het gejuich kent; *Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 14). Het zet de bevolking aan om te feesten. De leider van de bende is Europa, gevolgd door de steden die allen een Sacrament van Mirakel bezitten en die door de roem die het Sacrament hen verleend heeft, vermeldenswaardig zijn (Stroobant 1670, 126). De bestuurster van de triomfwagen van Brussel is de *Blijdschap*, nogmaals een aansporing tot feestelijkheid. Op de troon zit de verpersoonlijking van de stad Brussel tussen zeven jongemannen die met hun wapenschilden de zeven edele geslachten van de stad uitbeelden. De nadruk ligt hier dus duidelijk bij de eer van de stad Brussel en de feeststemming waarin de stad verkeert en veel minder bij het aanbidden van het Sacrament.

Vervolgens stapten de magistraten van de stad, de wethouders voorbij, gevolgd door het kapittel van de collegiale kerk, de graaf van Monterey en de heren van het hof. Te midden van hen bevond zich ten slotte het miraculeuze Sacrament. Stroobant beweert echter dat dit plaatsvond na het tweede deel van de processie en dat het volk bijgevolg aangenaam verrast was toen ze merkten dat de processie nog niet afgelopen was (Stroobant 1670, 123-124). Aangezien het derde deel van de processie de bevolkingsgroep van de bestuurders indachtig is, is het logischer dat dit onderdeel het derde deel afsloot, zoals de *Kort begryp ende verklaeringhe* betuigt (*Kort begryp ende verklaeringhe* 1670, 15).

Dat het zien van het Sacrament van Mirakel het hoogtepunt is van de optocht, staat volgens Stroobant buiten kijf. Dat maakt hij duidelijk door bij de beschrijving in hogere mate dan elders in zijn werk in te zoomen op de ontroerende reacties van het publiek.

Jae de herten, wirden door het aensien van dien kostelijcken pant, soo inghenomen van vreught en blijdschap, dat veel menschen als buyten hun selven waren, en de traentjens die de sommighe lieten van de kaecken af-rollen, gaven oprechte ken-teeckenen van de binneschuylende liefde, en de herten der sondaren zijn vermorwt, door het aensien vanden mensch-lievenden Godt Jesus-Christus (Stroobant 1670, 124).

Hoewel de processie allerhande spectaculaire en politieke aspecten bevatte, scheen ze toch ook de moreel-religieuze doelstelling te bereiken.

### De uitvoering: de processie van 3 augustus

Exact twee weken later vond er een tweede processie plaats een andere weg nam dan de processie op 20 juli (Guilielmus 1670, 44; vgl. *afb. 1.13* in bijlage 1). Op die manier kon de stoet nog langs andere belangrijke gebouwen en straten passeren, onder andere het voormalige paleis van de Coudenberg, de Salazarkapel, de centrale Steenweg en de huidige Sint-Katelijnekerk. Misschien werd deze tweede stoet ingericht om te voorkomen dat de processieweg te groot werd of te veel bochten bevatte of om het grote aantal pelgrims te kunnen opvangen. In bijvoorbeeld het jubileumjaar van 1720 werden deze twee processiegangen overgenomen. Ook daar werden er triomfbogen geplaatst naast de weg en vond de tweede processie twee weken na de eerste processie die rondging op het feest van het Brusselse Sacrament, plaats (De Cafmeyer 1735). De gang van de processie is al aangehaald door Rager (Rager 1992, 109). Om toch een idee te geven van de visualisering in deze processie, worden de meest uit het oog springende versieringen uit de beknopte beschrijving van Guilielmus aangehaald.

De processie vertrok vanuit de kathedraal langs de Kanselarij waar de Raad van Brabant, een rechtscollege, was gevestigd. Langs het paleis op de Coudenberg zette ze haar tocht voort tot aan de Salazarkapel (Guilielmus 1670, 44). Die bevond zich vlakbij de Jodentrappen, genoemd naar de joden die er woonden in de 13<sup>e</sup> en 14<sup>e</sup> eeuw (Des Marez 1979, 79). De Salazarkapel, opgericht in 1436, stond op de plaats van de voormalige synagoge waar de hosties werden doorstoken (Dequeker 2000, 68; Somerhausen 1828, 145). Daarom hield de processie daar halt om een gezang aan te heffen ter verering van het H. Sacrament. Vervolgens ging de processie langs het Cantersteen naar de Steenweg. Daar stond een triomfboog nabij de Magdalenakerk. De boog illustreerde hoe God de Israëlieten voedde met graan, zoals hij ons nu voedt met hosties. Wat verderop stond nog een triomfboog over hoe God hen verzadigde met honing (Ps. 80,17; Guilielmus 1670, 44).

Tussen de Grasmarkt en de Oude Vismarkt stond een dubbele triomfboog (Guilielmus 1670, 45). Deze was ten eerste versierd met een passage uit het Oude Testament over het leger van Gideon. Dit kon op twee manieren gebeuren: de droom van een ronde gerstekoek die de redding van het leger van Gideon door God voorspelt, kon aangehaald worden (Re. 7,13-14). Deze scène kwam meermaals voor in de visualisering in de jubileumviering (vgl. KB Brussel Ms. 20.323, 33v-34r; Kimps 1670, 15). Maar het kon hier ook gaan om de drievoudige legerbende met de driehonderd uitverkorenen die de overwinning gaf aan Gideon (Re. 7,4-8 en Re. 7,15-16; vgl. KB Brussel Ms.

20.323, 115v-116r). Ten tweede herinnerde de boog aan een jongen die terug tot leven was gebracht door het Sacrament van Mirakel (Guilielmus 1670, 45; Rager 1992, 109). Op die manier kon tot uitdrukking gebracht worden dat het H. Sacrament wel degelijk miraculeus was. Op de toenmalige Pensmarkt was een piramide opgericht, versierd met Latijnse inscripties. Op de top ervan schitterden de drie hosties. Uit de wonden van de Hosties spotten drie hoge waterstralen (Guilielmus 1670, 45). Dit doet denken aan de al aangehaalde fontein bij de Steenpoort (Stroobant 1670, 117). Zulke bouwwerken vergrootten de spektakelwaarde van de processie, die in die periode vaak groot was (o.a. Soenen 1985; Caspers 1992, 124). Op de nieuwe vismarkt verwees een triomfboog naar een fragment uit het Nieuwe Testament waar Christus brood en vis vermenigvuldigde (Mc. 6,30-44).

Daarna bereikte de processie de versierde kerk van Sint-Katharina, de huidige Sint-Katelijnekerk. Dit was oorspronkelijk de oude kapelkerk van Sint-Katharina te Sint-Jans-Molenbeek, waaruit de hosties werden gestolen (Dequeker 2000, 21). Wat verderop kwam onder andere een triomfboog aan bod met als voornaamste onderwerp de ondergang van de afgod Dagon, wat al in de eerste processie aan bod kwam (Guilielmus 1670, 45).

Daarnaast waren er ook algemene versieringen, zoals aan de vaart, waarvan de oevers versierd waren met groene takken (Guilielmus 1670, 46). Ten slotte was er ook hier ruimte voor het politieke aspect van het Sacrament van Mirakel. De Lange Ridderstraat was volledig versierd met afbeeldingen van de ridders van de Orde van het Gulden Vlies (Guilielmus 1670, 46). Dit illustreert weer de grote band die er bestond tussen de Habsburgse dynastie en het Sacrament van Mirakel om zo hun belangen te verdedigen. Verder passeerde de optocht de kerk van de Dominicanen waarvan de ingang opgesmukt was met chronogrammen. Ten slotte ging de processie langs de triomfboog van de goddelijke rechtvaardigheid in de Stormstraat, misschien dezelfde boog als de tiende boog uit de eerste processie die ook handelde over de rechtvaardigheid en die tevens opgesteld was in de Stormstraat. Van de andere bogen die te zien waren tijdens de eerste processie wordt echter geen vermelding gemaakt.

Ook hier is er veel aandacht voor het H. Sacrament en de verbinding met de heilsgeschiedenis. Daarbij staat het wonderbaarlijke centraal, namelijk de mirakels die het geloof en het Sacrament van Mirakel kunnen veroorzaken. Opnieuw wordt er veel belangstelling getoond voor de vijand (bijvoorbeeld aan de Salazarkapel) en voor de overwinning op die vijand (bijvoorbeeld Gideon en de overwinning op de afgod Dagon). Het is opvallend hoe de triomfbogen hier veel Bijbelsers van inslag zijn dan de triomfbogen die opgesteld waren voor de eerste processie. Er is echter niet enkel aandacht voor het religieuze op zich, maar het wordt opnieuw gekoppeld aan de politiek. Verder kan er vastgesteld worden dat Stroobant geen aandacht besteedt aan deze

processie en dat ook en dat het dus waarschijnlijk is dat de eerste processie als grootser en belangrijker ervaren werd. Zij ging dan ook langs het jezuïetencollege, dat, zoals al duidelijk werd en zoals verder zal blijken, een niet te onderschatten invloed uitoefende op het hele gebeuren.

## Slotbeschouwing

In het eerste deel over de triomfbogen vertrekt de visualisering duidelijk van de legende over het Sacrament van Mirakel. Die voorstelling wordt verder uitgediept via allegorische en Bijbelse personages, ondersteund door Bijbelcitaten, regeldichten en jaarschriften. De thematiek die aan bod komt, is voornamelijk de triomf van en de eer aan het Sacrament van Mirakel – het gaat hier dan ook om triomfbogen –, haar plaats in de heilsgeschiedenis, straf en rechtvaardigheid, voornamelijk verbonden met de joden, en de tegenstelling tussen goed en kwaad, met de overwinning van het goede. Naast deze moreel-religieuze thema's, is er ook veel ruimte vrijgemaakt voor politiek. Dit hoofdstuk illustreerde meermaals de vervaging tussen de grenzen van civiele en religieuze festiviteiten. Zoals het onderscheid tussen civiele en religieuze ceremonies vervaagt wanneer de wereldlijke heerser bij zijn inauguratie een bezoek brengt aan de Sint-Goedelekathedraal voor het Te Deum en de viering van het H. Sacrament (Soenen 1985, 64), zo vervaagt ook hier de grens door het Sacrament in de hele stad te vereren en daarbij de profane bestuurders te betrekken.

Ook in het tweede deel over de triomftocht is het verhaal over het miraculeuze Sacrament nog aanwezig, zij het in mindere mate. De faam en de verering van het H. Sacrament en de rechtvaardigheid uitgaande van God vormen ook hier de belangrijkste thema's. Daarnaast brengt het tweede deel van de triomftocht een nieuw element aan, namelijk de band tussen God en mens en daarbij de immense liefde van God. Ook hier zijn er veel allegorische figuren aanwezig. Naast Bijbelcitaten en Bijbelse figuren zijn er ook citaten van klassieke auteurs en antieke goden terug te vinden. De rol die de jezuïeten speelden in deze processie is dan ook niet gering. In de afsluitende processie wordt er nog veel meer gebruik gemaakt passages uit het Oude en het Nieuwe Testament, iets wat ook te zien is de embleemtentoonstelling van het jezuïetencollege (vgl. hoofdstuk 3). Net zoals ze in de Ommegang van 1688 zullen doen, vermengen de jezuïeten hier de nationale geschiedenis, namelijk de heersers die een rol spelen in de geschiedenis van het Sacrament van Mirakel, met religieuze opvoeding, met name de morele waarden van het christelijke geloof, en politieke propaganda, onder andere eer aan de heersende gezaghebbers (Soenen 1985, 76).

## Hoofdstuk 3: versieringen in het jezuïetencollege: *affixio* uit 1670

### Inleiding

Sinds de inhuldiging op 14 juli 1604 had het jezuïetencollege in Brussel een groot succes. Al van bij de stichting telde het college meer dan 400 leerlingen (Brouwers 1979, 24-25). Dat aantal bleef stijgen gedurende de zeventiende eeuw (Brouwers 1979, 44). Daardoor behoorde het Brusselse jezuïetencollege al gauw tot een van de beroemdste jezuïetencolleges in Vlaanderen (Porteman 1996, 9).

Zoals eerder vermeld in hoofdstuk 2, speelden de jezuïeten een vaak niet onbelangrijke rol in de festiviteiten van de stad. Het vorige hoofdstuk gaf al aan hoe 300 leerlingen figureerden in de processie op 20 juli. Daarnaast droegen zij bij tot de extra luister van de viering door de gevel van hun kerk te versieren met zeven arcades (Stroobant 1670, 116). Bovenaan hingen vijf schilderijen die de triomf van het H. Sacrament tot uitdrukking brachten. Zij vatten nog eens samen wat er tijdens de processie te zien was: de algemene triomf; Christus, gewond in de hosties, die tot beschaamdheid van de andersgezinden een grotere vermaardheid geeft aan het Roomse geloof; de triomf over de Natuur en de Tijd en hoe oorlog en ketterij de vorige twee jubilea hebben verhinderd. Het schilderij op het stadhuis waarop te zien was hoe de *Vrede* het jubileum schenkt aan Brussel, sluit de top van het werk zeer feestelijk af. Op de bogen zelf stonden vier van de vijf zintuigen vastgebonden. Enkel het *Gehoor* begreep het mysterie van het H. Sacrament. Onderaan stonden de allegorische personages *Mildheid*, *Arbeid*, *Ijver*, *Retorica*, *Poesis*, *Societeit* en *College*. Daaronder hingen de emblemen of 'Sinne-beelden' (Stroobant 1670, 116), gemaakt door de leerlingen van de hoogste klassen, namelijk *Rhetorica* en *Poesis*.

### Affixio

De gedenkhandschriften die de jezuïeten sinds de jaren 30 van de zeventiende eeuw ontwierpen, tonen hoe de *affixio* uit 1670 eruit moeten hebben gezien (Porteman 1996, 9; KB Brussel Ms. 20.323). Het is interessant om te zien hoe de jezuïeten via de *affixio* uitdrukking gaven aan de verbeelding van het Sacrament van Mirakel. Op welke manier gebeurde deze verbeelding? Op welke wijze was hun manier van uitdrukken anders dan deze in de processie, doordat emblemen op een andere manier verbeelden dan de processies? Toch is er over de *affixio* uit 1670 weinig geschreven. Enkel Porteman haalt ze, eerder beknopt, aan (Porteman 1996, 154-156). Dit hoofdstuk gaat, na een algemene uiteenzetting over het fenomeen van de *affixio*, dan ook dieper in op enkele van de uitgehangen *affixio*.

## Algemeen

Om de inzet van de leerlingen te vergroten, werden onder andere *affixiones* aangewend (Brouwers 1979, 47). Dit betekende dat het college het werk van de leerlingen tentoonstelde op een feestdag, in Brussel bijvoorbeeld de jaarlijkse viering van het Sacrament van Mirakel (Porteman 1996, 29). Meestal ging het, zoals in dit geval, om emblemen (Porteman 1996, 9). Het grote aantal leerlingen zorgde ervoor dat niet alle leerlingen hun werk konden exposeren; enkel de beste leerlingen krijgen die kans. Gemiddeld gezien gaat het volgens de gedenkschriften om dertig leerlingen per klas waarvan het embleem wordt tentoongesteld (Porteman 1996, 35).

Het doel van deze *affixiones* is om de kwaliteit van het onderricht in het jezuïetencollege aan het publiek te tonen (Porteman 1996, 10). De leerlingen illustreerden hoe zij op een vernuftige wijze de theorieën van de *ars rhetorica* en de *ars poetica* tot uitdrukking konden brengen (Porteman 1996, 11). Anderzijds dienden ze in het geval van de tentoonstelling in 1670 ook, zoals tevens de festiviteiten in het algemeen, tot het aanwakkeren van de geloofsijver en tot (het populariseren van) de devotie tot de eucharistie (Brouwers 1979, 59). Het is echter de vraag in hoeverre de gewone bevolking de Latijnse emblemata begreep. Aangezien de *affixio* niet slechts een activiteit van de school waren, maar de emblemen werden uitgehangen op een feestdag en dus deel uitmaakten van het Brusselse spektakel, is het logisch dat er een balans werd gezocht tussen de noden van het college en die van het volk (Porteman 1996, 29 & 45). Het is dan ook niet verwonderlijk dat de jezuïeten de tentoonstelling van hun emblemen ingebed hadden in een rijkelijk versierde façade.

Zoals al opgemerkt, bestaat de *affixio* uit 1670 uit emblemen. De emblemen tonen eerst de wijdingsformule *V(otum) S(olvit) M(erito)*, dit betekent 'Hij/zij vervulde de gelofte aan de God die het verdiende'. Die formule is afkomstig uit wijopschriften uit de klassieke oudheid. Vervolgens geven de emblemen van de retoricaklas een jaaropschrift, wat de vindingrijkheid vergroot. De poësisklas verzorgt telkens een gewoon opschrift verbonden met de drie hosties. Op die manier worden de emblemen nog sterker verbonden met het jubileumjaar 1670. Daarna volgt de *pictura* of de geschilderde afbeelding met daaronder het *motto* of *lemma*, zeer vaak een citaat van een klassiek auteur. Aan de linkerzijde staat telkens een bijpassende *subscriptio*. Vormelijk werd er coherentie nagestreefd. De *subscriptions* bestaan, buiten een aantal uitzonderingen<sup>12</sup> uit twee elegische disticha. Bovendien zijn de *picturae*, althans in de bewaard gebleven bundel die naar deze *affixio* was ontworpen, steeds achthoekig en de *subscriptions* bestaan meestal uit vier regels. Inhoudelijk is er echter zeer veel variatie. De leerlingen van de

---

<sup>12</sup> De *subscriptions* op 24r en 76r bestaan telkens uit 3 elegische disticha, de *subscriptions* op 94r, 112r, en 114r bestaan telkens uit 1 elegisch distichon. De vierregelige *subscriptio* op 52r is geen elegisch distichon.



retoricaklas zochten nu eens verbanden tussen het H. Sacrament en fragmenten uit het Oude Testament, dan weer tussen het H. Sacrament en mythologische en klassieke scènes. Toch brengt het embleem op 23v eenheid in de verscheidenheid (*Afb. 2.1* in bijlage 2). Op dit embleem worden enkele wonderen samengebracht, waaronder de Ark van Noah (Gen. 6-9), Mozes die water gaf door met zijn staf op een rots te slaan (Ex. 17,1-6), de brandende toorts van Isaak (Jes. 62,1), de schijf van Gideon die het leger op de vlucht doet slaan (Re. 7,13-14), de bronzen slang op de tak die tot redding is voor de stervenden (Num. 21,8-9) en de schenking van de overwinning aan Oostenrijk. Al de wonderen die afzonderlijk te zien waren op enkele van de andere emblemen, werden immers door één God verwezenlijkt (vgl motto 24r: 'Omnia in uno'). De emblemen van de poësisklas vertonen ook op inhoudelijk vlak een zekere samenhang die de scherpzinnigheid doet toenemen: de emblemen verbeelden telkens iets drievoudigs, naar het driehonderdjarige jubileum ter ere van de drie H. Hosties. Zulke coherentie-elementen vergroten de overtuigingskracht (Porteman 1996, 42).

Dat deze emblemen een zo rijke bron aan verbeelding zijn, is niet verwonderlijk. Ze bestaan immers niet enkel uit tekst, maar ook uit afbeeldingen. Zoals Porteman reeds heeft uiteengezet, hechtten de jezuïeten wegens hun spiritualiteit veel belang aan die afbeeldingen. Zij hadden een groter effect dan woorden (Porteman 1996, 18-20). Daarbij maakt de *pictura* deel uit van de verklaring. Door het Sacrament van Mirakel te verbinden met de wereldlijke en Bijbelse geschiedenis wou het college tonen hoe alles in verbinding stond met God en op die wijze God in het Sacrament van Mirakel eren (Porteman 1996, 20). Dat laatste was dan ook deels het doel van de festiviteiten in hun geheel.

### *Rhetorica*

Volgende paragrafen zullen enkele interessante emblemen belichten die een idee geven hoe de retoricaklas (de viering van) het H. Sacrament in beeld bracht. De eerste twee schilderijen zijn echter nog geen volledige emblemen. Ze illustreren dat dit werk past in de algemene viering ter ere van het Sacrament van Mirakel. Het zijn kopieën van twee van de schilderijen die op de façade van de kerk te zien waren (Porteman 1996, 156). Ze waren hoogstwaarschijnlijk het werk van de meest voorname leerlingen, de *perillustres adolescentes*. Het was gebruikelijk dat ze hun werk tentoonstelden op grote allegorische schilderijen, die ook vaak aan het begin van het gedenkschrift werden afgebeeld (Porteman 1996, 32 & 70). De eerste afbeelding (1v, *afb. 2.2*) toont Christus op aarde, omgeven door drie engeltjes. Christus verjaagt de ondeugden, waarin duidelijk de *Nijd* met slangen en de *Dieverij* met hazenoren te herkennen is. Hij herstelt de eer aan het Roomse geloof, waarvan de kelk is neergevallen op de grond. Daarboven in de hemel worden de drie miraculeuze Hosties opnieuw zichtbaar nadat de slangen in de donkere wolk

worden gevat. De slangen symboliseren de joden. Dat tafereel was ook op de eerste triomfboog te zien. De tweede schildering (3v, *afb. 2.3*) is gewijd aan de triomf. Een vrouw in een triomfwagen, misschien de *Waarheid* of de *Godsdienstigheid* voorstellend, houdt de kelk met de drie hosties vast en een engel kroont de H. Hosties. Een man wordt vertrappeld. Een gevleugelde persoon, een engel, met een sikkel in de hand en twee andere sikkels op de grond, loopt voor de triomfwagen uit. Hij doet denken aan de engel uit de Openbaring die aan het Laatste Oordeel, de uiteindelijke triomf van de gelovigen, voorafgaat (Apoc. 14,17-20).

In het embleem op 7v-8r (*Afb. 2.4*) gaan zowel het jaaropschrift, het motto als de *subscriptio* over het bewaken. Het jaaropschrift en de *subscriptio* maken duidelijk dat het daarbij gaat om de stad Brussel die haar kostbare geschenk moet bewaren. Het motto is hier een citaat uit de *Aeneis*. Een belangrijke opmerking daarbij is dat de context van het citaat niet zomaar toegepast mag worden op de *picturae*. De jezuïeten verzamelden en ordenden de citaten immers volgens de inhoud van het citaat zelf en niet volgens de context waarin het verscheen. Zo kon iemand, als hij over een bepaald onderwerp schreef, gemakkelijk een bijpassend citaat opzoeken (Porteman 1996, 45-46).

De *pictura* toont een schip dat land nadert. Op het land staat een boom dat het Gulden Vlies draagt met daaronder twee vuurspuwende ossen en een draak (die een slang genoemd wordt in de *Argonautica*). De tekst verduidelijkt waar het om gaat door de verwijzingen naar Colchis en de ram van Phrixus in het eerste distichon. Phrixus reed naar Colchis op een ram die Hermes in goud had omgetoverd. De ram offerde hij aan Zeus (*Argonautica* II, vv. 1141-1147, pagina's 202-203 in de editie Race 2008). Toen Jason naar de Colchis ging om het Gulden Vlies te vragen aan koning Aietes, gaf deze koning hem de opdracht om het land van Ares te ploegen met zijn twee vuurspuwende ossen (*Argonautica* III, vv. 401-421, pagina's 248-249 in de editie Race 2008). Nadat hij deze en nog ander beproevingen had doorstaan, bereikten Jason en Medea de grote eik waarop het Gulden Vlies gedrapeerd was, bewaakt door een slang (*Argonautica* IV, vv. 123-130, pagina's 338-339 in de editie Race 2008). In het laatste distichon maakt de *subscriptio* de relatie tussen deze klassieke scène en het Sacrament van Mirakel duidelijk: dit moet een richtsnoer (*norma*) zijn voor Brussel. Brussel moet eveneens zo goed mogelijk haar geschenk van God bewaren. Het verhaal past bovendien goed bij de orde van het Gulden Vlies, die zoals eerder vermeld ook een rol speelden in de viering, hoewel die link niet rechtstreeks in de *subscriptio* naar voren komt.

De *pictura* van het embleem op 13v-14r (*Afb. 2.5*) laat een koning zien die knielt voor een ronde schijf in de lucht. Op de achtergrond is een stad afgebeeld. Het gaat hier hoogstwaarschijnlijk om de stad Brussel. Op andere emblemen uit de bundel waarop een stad te

zien is, kunnen immers duidelijk elementen uit de stad Brussel afgeleid worden. Zo zijn bijvoorbeeld de Sint-Goedelekathedraal te zien (103v-104r), de spitse toren van het stadhuis (31v-32r) en de omwalling van de stad, gekenmerkt door zijn driehoekige vorm (121v, vgl. *afb.* 2.6-2.9). Er is dus zowel in de *subscriptions* als ook in de *picturae* niet enkel veel aandacht voor het Sacrament van Mirakel, maar ook voor de stad waar alles zich afspeelt, Brussel. Het jaaropschrift en het motto maken duidelijk dat het hier gaat om voorspoedige voortekens en dat God in de hosties voorspoed brengt voor de gelovigen. Opnieuw geeft de *scriptio* een meer nauwkeurige verklaring van wat de *pictura* voorstelt. De heilige schilden die uit de hemel vielen, *ancilia* genaamd, waren een gunstig voorteken voor Rome. Deze schilden werden in processies rondgedragen en golden als *pignora imperii* (onderpanden van het rijk). Ze werden veilig bewaard in het heiligdom van Mars, dat zich bevond in het koninklijk paleis (Dumézil 1970, 173 en 214; Latte 1960, 114-115). De laatste twee regels verduidelijken opnieuw de relatie tussen dit antieke en het christelijke geloof. Ook Brussel heeft drie heilige ‘schilden’, meer specifiek hosties, die voorspoed beloven aan de beschermer ervan. Zoals het vorige embleem over Brussel als beschermer duidelijk maakte, is die beschermer Brussel zelf. Verder verwijst dit embleem impliciet naar de joden. Het verkondigt immers dat de trouweloze razernij waarin de joden de hosties doorstaken, ‘perfida rabies’ (14r), zorgde voor deze drie schilden.

In *Het Oprecht ende Origineel Portraict* wordt er eenzelfde vergelijking gemaakt (Kimps 1670, 161). Ook in dit werk beschermen de hosties ons als drie schilden tegen de vijand, in dit geval de slechtheid van onze wil (die onder andere in de joden aanwezig was). In dit boek komen ook andere beelden die in de *affixio* van 1670 te zien waren, terug, zoals Mozes die op de rots slaat (Ex. 17,1-6; KB Brussel Ms. 20.323, 9v-10r; Kimps 1670, 115), de koperen slang van Mozes (Num. 21,8-9; KB Brussel Ms. 20.323, 29v-30r; Kimps 1670, 126), het bloed dat de hostie spaart zoals het bloed van het Paaslam op de deuren de gelovigen in Egypte bewaarde (Ex. 12,21-22; KB Brussel Ms. 20.323, 53v-54r; Kimps 1670, 86), de regenboog (Gen. 9,13; KB Brussel Ms. 20.323, 103v-104r; Kimps 1670, 14) en het reeds in hoofdstuk 2 besproken brood van Gideon (Re. 7,13-14; KB Brussel Ms. 20.323, 33v-34r; Kimps 1670, 15).

Het jaaropschrift van het embleem op 31v-32r (*Afb.* 2.9) looft de wonderbaarlijke God als de beschermer van de stad. De *pictura* toont een leger dat een ommuurde stad, waarschijnlijk opnieuw Brussel, nadert. Het motto maakt duidelijk dat dit leger tevergeefs in een hinderlaag ligt, klaar voor de aanval (‘frustra insidiantur’, 31v). Het eerste distichon van de *scriptio* handelt zoals gewoonlijk over het historische voorbeeld waarmee er een vergelijking wordt gemaakt. De burcht van Troje blijft veilig door zijn Palladium. Ook het *Bruxellensium jubilus* legt de link met het Trojaans Palladium (Guilielmus 1670, 17). Guilielmus legt uit dat hij zijn inspiratie voor die vergelijking haalde uit de dedicatie van Ydens’ *Historie van het H. Sacrament*

van *Mirakelen* (Ydens 1608, a2r-a4v). Ydens expliciteert daarbij ook wat het Palladium was, namelijk een beeld van een gewapende Minerva dat uit de hemel was gevallen. Daarbij doet hij een beroep op de klassieke auteurs Ovidius en Vergilius. De vergelijking met Troje is echter reeds vroeger terug te vinden (vgl. De Ridder 1993, 25). Het tweede distichon maakt duidelijk hoe dit gezien moet worden in de context van het Sacrament van Mirakel. De heiligschenners loeren tevergeefs op de heilige voorwerpen van de stad Brussel, want Brussel heeft een godheid die groter is dan Pallas (Troje is immers wel ten onder gegaan, dus de Trojaanse godheid moet minderwaardig geweest zijn). Dit is een verwijzing naar de bezetting van de stad door de protestanten (vgl. hoofdstuk 1, onderdeel over de Brusselse jubileumvieringen).

Naast emblemen over het Sacrament van Mirakel dat bescherming biedt aan haar vereerders, waren er ook emblemen uit de retoricaklas waarin Brussel het Sacrament beschermt. Zo zijn er het al besproken embleem op 7v-8r, het embleem op 45v-46r waarin Brussel wordt vergeleken met de Ark van Noah en dat op 49v-50r waarbij Brussel een uitstekend schild vormt voor de gekwetste hosties, net zoals het schild van Perseus, waarop het hoofd van Medusa was afgebeeld, zeer effectief was. Daarnaast bevat de verzameling emblemen ook een embleem dat handelt over die wederzijdse bescherming, een thematiek die ook naar voren kwam in de processie van 20 juli die ook door de jezuïeten was georganiseerd. Op dat embleem wordt het begunstigde Brussel dat in ruil zijn bevolking dient, vergeleken met de Vestaalse maagden die het vuur in stand houden, een daad waarvoor het vuur eeuwige bescherming biedt aan Rome.

Het jaarschrift maakt meteen duidelijk dat het embleem op 37v-38r (*Afb. 2.10*) over het Huis van Oostenrijk gaat, meer bepaald over de overwinning van Oostenrijk. In hoofdstuk 2 kwam al aan bod dat zij hun macht te danken hadden aan God. Dat zij in hun contrareformatorische strijd tegen de protestanten de overhand hadden bereikt, heeft dan ook geen andere oorzaak dan dat God hen steeds bijstaat, zolang zij zich vroom gedroegen (vgl. hoofdstuk 2, waar de omgeving van het stadhuis wordt besproken). De Habsburgers ontvingen hemelse steun via de Eucharistie (Mertens 2003, 57). Ook hier is er sprake van meer dan alleen het tot uitdrukking brengen van de vroomheid en de gehoorzaamheid aan de Kerk. Het college betoont dat het ook trouw moet zijn aan het wettelijke gezag. Ieder jaar kwam er in de emblemataboeken van de Brusselse jezuïeten op zijn minst een embleem over het Huis van Oostenrijk voor (Brouwers 1979, 52). Zoals al eerder is vermeld, bestond er immers een nauwe band tussen hen, die sterk tot uiting kwam in de contrareformatie (vgl. opnieuw hoofdstuk 2).

Op de *pictura* vangt een ridder een zonnestraal op zijn schild. Die zonnestraal weerspiegelt op de vijanden. Op die manier kan hij de vijanden teruggedrijven. Het citaat uit de *Aeneis* en de *subscriptio* verhalen dat God zelf als soldaat in het legerkamp van de Oostenrijkers dient. Dit

maakt duidelijk dat de zonnestraal voor God staat, immers, God is het Licht (vgl. hoofdstuk 2). Hij schenkt op drievoudige wijze de overwinning, namelijk via de zonnestraal die naar beneden wordt gezonden ter hulp van het gelovige leger, via het schild en via de straal die weerspiegeld op het schild naar de vijand wordt gezonden. Dat dit alles deel uitmaakt van één drievoudige handeling, wordt op ingenieuze wijze benadrukt door het woord ‘Clypeum’, wat zowel schild als zonnescijf kan betekenen (38r). De derde versregel van de *subscriptio* verduidelijkt vervolgens de vergelijking met ditmaal een Bijbelse passage. Hier blijkt dat de persoon met het schild Jozua is. Hij was veilig door zijn schild, een ronde schijf zoals een hostie, God. Doordat God hem de overwinningszegen gaf en God zelf voor Israël vocht, heeft hij zoveel vijanden kunnen overwinnen (Joz. 10,42). De *subscriptio* sluit af door de vergelijking te maken met de toenmalige situatie: jij, Oostenrijker, bent nog veiliger dan hem, want God zelf dient als soldaat in jouw legerkamp.

Het jaaropschrift en het motto op 55v-56r (*Afb. 2.11*) verkondigen dat het bloed dat vloeit uit de hosties een teken is van de aanwezigheid van God. Dat wordt uitgewerkt in de *pictura* en de bijbehorende *subscriptio*. De *pictura* toont drie mannen. De ene man heeft een kromzwaard getrokken en daarmee een boom geraakt. Daarom vloeit er uit de boom bloed. De twee andere mannen lijken in dispuut met elkaar. Een van de mannen deinst terug. De verhelderende *subscriptio* vermeldt dat Aeneas door het bloed wist dat de nimf aanwezig was. Hierdoor wordt het duidelijk dat er een verwijzing gemaakt wordt naar boek drie van de Aeneis van Vergilius. Nadat Aeneas aan land was gegaan in het gebied van de Thraciërs, wou hij daar een stad stichten. Toen hij echter een struik uit de grond trok, vloeide er bloed langs de wortels. Op dat moment bad hij onder andere tot de nimfen van het veld. Uiteindelijk blijkt het bloed te zijn van Polydorus, de zoon van de Trojaanse koning Priamus. Hij werd naar de Thraciërs gestuurd, die immers bondgenoten waren van de Trojanen. In de Trojaanse oorlog kozen zij echter de zijde van de Grieken en vermoordden Polydorus. De gestorven Polydorus waarschuwt hem dus alsnog voor deze wrede grond en dit hebzuchtige land (Aeneis III, vv. 13-46, pagina's 65-66 in de editie Conte 2009).

Er wordt benadrukt dat hier het bloed een bewijs is voor de aanwezigheid van God. In die tijd geloofden immers velen niet in de aanwezigheid van Christus in de hosties. In de legende zijn het de joden, maar in deze tijd richt het zich vooral tot de protestanten (vgl. hoofdstuk 2, bespreking boog 9). Ook het embleem over de brandende braamstruik (47v-48r) stelt de vraag wie er nog aan kan twijfelen dat God aanwezig is, aangezien God zich laat kennen via zijn tekens.

De tekst vertoont ook nog andere interessante zaken. Het eerste vers verwijst naar de blinden waarvoor de aanwezigheid van God nog niet zeker is. Dit aanhalen van de blinden past

uitstekend in het belang dat de jezuiten hechtten aan afbeeldingen en verbeelding (vgl. algemene informatie over de *affixio*). Deze aandacht voor het visuele komt ook op andere plaatsen tot uiting, bijvoorbeeld ‘haec [...] vides miracula’ (jij ziet deze mirakels, 60r). Het laatste vers ‘Nec fera gens tantum crudelitatis habes?’ (En jij, woest volk, hebt niet zoveel wreedheid?), lijkt op het eerste gezicht naar het getrokken zwaard op de tekening te verwijzen. Wanneer we echter de passage over Aeneas eraan relateren, lijkt het te verwijzen naar het wrede volk van Thracië. Echter, met betrekking tot het heden, het Sacrament van Mirakel, wordt het duidelijk dat het verwijst naar de wreedheid van de joden. De scène doet immers sterk denken aan hun verminking van de hosties, waarbij er ook bloed begon te stromen.

Het voorgaande heeft aangetoond dat het deel van de embleemtentoonstelling dat de retoricaklas vervaardigde, een verscheidenheid aan thema's tentoonstelde. Toch zijn er heel wat terugkerende elementen en moet bijgevolg de inhoudelijke heterogeniteit wat genuanceerd worden. Thema's die meermaals voorkomen, maar hierboven nog niet aan bod zijn gekomen, zijn de volgende. Ten eerste het Sacrament van Mirakel tot genezing op 29v-30r, waar de hosties de pest genezen zoals de bronzen slang van Mozes de zieken genas (een verwijzing naar de hosties die volgens de overlevering Brussel spaarde van de zweetziekte, cf. hoofdstuk 1), op 43v-44r, waar een andere man een zieke man draagt naar een openbaar bassin in de stad, en op 53v-54r, waar de hosties het onheil voorkomen zoals het bloed van het lam de eerstgeborenen van de gelovigen in Egypte spaarde (Ex. 12,21-22). Ten tweede het Sacrament als versterking voor de gelovigen op 9v-10r, waar het wonder van de hosties vergeleken wordt met het wonder van God die via Mozes en zijn staf water gaf aan de vermoeiden (Ex. 17,1-6), en op 21v-22r, waar de staf van Aäron die in een slang verandert voor de ogen van de farao, heil voorspelt voor de gelovigen en onheil voorspelt voor het ongelovige Egypte, net zoals de bloedende hosties dat deden (Ex. 4,1-5). Ten derde, als tegenstelling ten opzichte van het vorige thema, het Sacrament als afschrikking voor de vijand in het hierboven besproken embleem (21v-22r) en op 33v-34r, waar het brood van Gideon, net zoals ook de hosties tot verschrikking is van de vijanden (Re. 7,13-14). Sommige thema's sloten bovendien zeer goed aan bij de viering: de aansporing tot triomf (37v-38r, 45v-46r en 57-58) en de herinnering aan het lijden, aangezien een jubileum net een in herinnering brengen is (29v-30r). Net zoals in de processie is het beeld van God zowel barmhartig, God die geschenken geeft in ruil voor wonden (11v-12r, 63v-64r), als rechtvaardige God die wrekend straft, de misdaad die onheil voorspelt (17v-18r, 51v-52r).

### *Poesis*

De emblemen van de poësisklas bevatten minder verwijzingen naar het Oude Testament, maar maken nog wel veel gebruik van klassieke elementen. Zo baseerden de leerlingen hun

vergelijkingen onder andere op Neptunus (111v-112r), op de driepoot van Delphi (93v-94r), op de giganten (131-132) en op de passage over de gouden appels van Hippomenes (105v-106r). Voor het eerst wordt de gedachte dat God zich openbaart in de natuur hier tot uitdrukking gebracht (vgl. inleiding). Hij kan herkend worden in bijvoorbeeld een aardbeiplant en in een oester met drie parels (cf. infra), in de rivier (133v-134r), de regenboog (103v-104r) en in een genezende plant met drie bladeren (87v-88r).

Het boek opent zeer feestelijk. De openingsafbeelding toont vijf engelen (*Afb. 2.12*). De middelste draagt een triangel waaraan drie ringen hangen. Een triangel is een gelijkzijdige driehoek en is dus een ideaal instrument om de Drie-eenheid uit te beelden. Sinds de Reformatie is de gelijkzijdige driehoek immers het symbool bij uitstek om de Triniteit uit te beelden (Timmers 1978, 26). De drie ringen versterken het idee van de Drievuldigheid, aangezien ze ook voorgesteld kon worden met behulp van drie gelijkwaardige cirkels. Via de drie ringen kunnen de drie hosties worden verbonden met de triangel en bijgevolg met God. De andere vier bazuinen de lof op dat Sacrament uit in alle uithoeken. De eerste twee emblemen (75v-76r, 77v-78r) zetten de vreugdevolle toon verder. Ze tonen de zingende Muzen en de dansende herder Mopsus – met eenzelfde soort triangel – die het wonder van de drie hosties vieren.

In de titel van het embleem op 79v-80r (*Afb. 2.13*) staat het jubileum nog steeds centraal. De *pictura* beeldt een man af die aan een andere man een afbeelding toont met daarop drie in elkaar gevlochten halve manen. Zij stellen de Drie-eenheid van de wassende, de volle en de afnemende maan voor. In *Devises heroïques* van Claude Paradin vinden we een embleem terug die dezelfde halve manen afbeeldt met daarboven een kroon. Uit het motto, ‘Donec totum impleat orbem’ (Paradin 1557, 20; Totdat hij de hele cirkel vult), en uit de verklaring bij de tekst valt af te leiden dat dit het symbool van Hendrik II van Frankrijk was. De maan, die hij ook in eerdere symbolen gebruikte, drukte op subtiele wijze de relatie met zijn minnares uit (Cloulas 1985, 110). Dit was Diane de Poitiers, vaak afgebeeld als Diana, de godin van de jacht die ook wel eens wordt gepersonifieerd met Cynthia, de godin van de maan.<sup>13</sup> Het nieuwe symbool drukte de gelijkheid van de drie personen – Diane, Henrik en zijn vrouw Catherine – in hun onderlinge relaties uit.

De *subscriptio* opent met de term Cynthia. Deze kan op ingenieuze wijze zowel eenvoudigweg naar maan verwijzen, als naar de afkomst van het embleem, wanneer de link wordt gelegd met Diana. Deze link wordt versterkt door ‘Impleat’ op de tweede regel, een rechtstreekse verwijzing naar het hierboven vermelde devies van Hendrik II. Dat het symbool ook in religieuze context

---

<sup>13</sup> Het artikel ‘Cynthia and the Moon’ van E. N. O’Neil biedt meer informatie over de relatie tussen Cynthia, Diana en Luna (O’Neil 1958).

gebruikt kan worden, legt Paradin uit (Paradin 1557, 20-21). De drie manen kunnen bijvoorbeeld ook staan voor de Kerk in al haar overgangen gedurende haar geschiedenis. In het symbool kan er ook de Heilige Drievuldigheid gezien worden. Het symbool wordt hier gebruikt om aan te tonen dat de hosties reeds drie eeuwen waarnamen, maar dat men hoopt dat ze eeuwige dagen zullen vervullen. De dichter vermoedt dat dat zal gebeuren, aangezien Christus onsterfelijk is. Via enige wonden ontkent hij dat hij kan sterven. Christus is immers volgens de transsubstantiatieleer aanwezig in de hosties, met andere woorden hij toont met de wonden aan dat hij er nog is, dat hij onsterfelijk verborgen is in de hosties ('latet immortalis in illis', 80r). Op die manier wilden de jezuïeten zich afzetten tegen mensen die daar anders over dachten, wat reeds eerder is aangehaald.

Het embleem op 107v-108r (*Afb. 2.14*) beeldt een man uit die knielt voor drie engelen. Het motto verhaalt dat de man er drie zag en er één aanbad. De *subscriptio* expliciteert dat het hier gaat om Abraham. Het is een verwijzing naar Genesis 18, waarin Abraham wordt bezocht door drie mannen, waarvan er een aangeeft dat Abraham binnen een jaar met Sarah een zoon zal krijgen. In de Bijbel worden ze als mannen geprofileerd. Hier wordt het echter via vleugels duidelijk gemaakt dat het om engelen gaat. Zij vertegenwoordigen God en verbeelden de Heilige Drie-eenheid (Klip 2008). Het laatste distichon legt de link naar het heden. Het embleem is bedoeld als aansporing om je evenals Abraham als smekeling te onderwerpen aan deze drie. Dezelfde ene God is immers aanwezig in het drievoudige, in de drie hosties.

Het thema van de Drievuldigheid komt ook in andere emblemen in het deel van de poësisklas voor (81v-82r en 129v-130r). Het eerste embleem vertelt immers dat, net zoals de zon die weerspiegeld wordt, drie zonnen lijken te zijn, er drie hosties gezien worden, maar het slechts om één God gaat. Het tweede embleem toont één cirkel die echter drie cirkels bevat. Het thema past dan ook uitstekend bij het motief rond het getal drie. Daarnaast vertoont het embleem op 107v-108r de thematiek van het vereren, wat ook aanwezig was in het embleem over de loopwedstrijd (101v-102r). Het embleem is een aansporing tot het vereren van de hosties, want zij die de hosties meer vereren, zij die sneller rennen, krijgen grotere beloningen.

Het embleem op 119v-120r (*Afb. 2.15*) werd reeds kort aangehaald door Porteman (Porteman 1996, 156). Op de *pictura* is een man te zien die in een voetangel is getrapt en het uitschreeuwt. Ook het beeld van de voetangel is gebaseerd op het werk van Paradin (Paradin 1557, 152). Het motto 'Calcasse nocebit' (119v) is op doordachte wijze dubbelzinnig: het kan zowel letterlijk 'erin getrapt zijn, zal schaden' als figuurlijk 'het hebben bespot, zal schaden' betekenen. Dat de tweede betekenis ook mogelijk is, benadrukt de *subscriptio*, dat expliciet verwijst naar de joden. In fel contrast met deze val staat de oproep om Christus tot staan te



brengen en je te verwijderen van de voetangel, omdat ze de onvoorzichtigen en de verachters, de joden, afmat. Er is hier opnieuw sprake van een overwinning op de heidenen.

De titel van het embleem op 123v-124r (*Afb. 2.16*) is een typisch opschrift in de jubileumviering. Het verkondigt dat de drie miraculeuze hosties gedurende driehonderd jaar zorgvuldig werden bewaard. De *pictura* toont twee mannen aan zee. De ene man houdt iets vast, de andere man kijkt geïnteresseerd toe over de schouder van de eerste man. De *subscriptio* maakt duidelijk dat ze verbaasd zijn over de drie parels die veilig bewaard worden door één schelp, hoewel de zee woest tekeer gaat. Ook dit tafereel handelt dus impliciet over de Drie-eenheid. Het tweede elegische distichon expliciteert zoals gewoonlijk de link met de toenmalige toestand. De drievoudige hostie is veilig te Brussel, ook al gaat Mars tekeer en houdt de ketterij stand. Hier komt dus letterlijk dezelfde thematiek aan bod als op de façade van de jezuïetenkerk. Zo wordt ook hier de link met de algemene versieringen duidelijk.

Dit embleem handelt over Brussel die de hosties beschermt. Net zoals de retoricaklas, drukt de poësisklas niet enkel de bescherming door Brussel uit (vgl. dit embleem en het embleem op 83v-84r waarbij de nadruk ligt op de veilige plaats, de Sint-Goedelekathedraal, waar de hosties worden bewaard), maar ook de bescherming door de hosties (121v-122r). Het embleem op 121v-122r toont immers hoe de hosties de stad Brussel beschermen, net zoals ook de driehoekige eilanden voor de ommuurde stad (vgl. *Afb. 2.7*). Op die manier is de driehoek een teken van grote hoop.

De titel op 127v-128r (*Afb. 2.17*) verwijst letterlijk naar de drie hosties die bespuwd en vertrapt werden door de joden. De *pictura* laat een perk zien met rode aardbeien en slangen. Daarnaast staat een persoon met een schop die een plantje met drie bladeren en 3 wit-rode aardbeien heeft uitgegraven. Ook het beeld van de slang en de aardbeiplant komt voor in de *Devises heroïques* (Paradin 1557, 70). Het is niet verwonderlijk dat zoveel verbeeldingen ook terug te vinden zijn in dat werk. Porteman merkte immers reeds op dat de jezuïetenleerlingen een goede kennis van het genre moesten hebben en dat ze zich vooral baseerden op bestaande embleemboeken (Porteman 1996, 23).

Paradin waarschuwt voor het addertje onder het gras, de slang bij het plukken van de vruchten. De slang staat bij hem voor slechte opinies die ons kunnen bederven. Zoals de titel al doet vermoeden, staat de slang hier voor de joden en dus ook voor hun verderfelijke opinies en invloeden. Omdat het bij de jezuïeten ook draait om het getal drie, wordt er hier ook ingespeeld op het feit dat de aardbeiplant drieledige bladeren heeft. De planten staan bijgevolg voor de hosties. Het eerste distichon verklaart dat de aardbeiplanten rode en witte vruchten geven, ook al worden de drieledige bladeren van de aardbeien gebroken door de slang. Het tweede

distichon legt de vergelijking uit en verklaart waarom de kleuren van de aardbei aangehaald worden. Na de wonden aangebracht door de joden, zijn de hosties zowel rood (het bloed) als wit (de oorspronkelijke kleur van de hosties). Hier is dus heel duidelijk te zien hoe de leerlingen zich baseren op een bestaand embleem, maar dat op voortreffelijke wijze uitwerken en aanpassen aan de opgelegde context van het Sacrament van Mirakel. Daarnaast waren er nog andere emblemen uit de poësisreeks die de thematiek van de onbeschadigde hosties behandelden (129v-130r, 133v-134r).

Het werd reeds duidelijk dat de thema's feest en overwinning op de vijand vaak aan bod komen, aangezien de emblemen geplaatst moeten worden in de context van het jubileum. Andere terugkerende thema's die ook in het deel van de retoricaklas voorkwamen (niet allen besproken in deze thesis), zijn de hosties als geneesmiddel (87v-88r), zoals het drieledige blad dat helpt tegen een slangenbeet, als kalmeringsmiddel (111v-112r), zoals Neptunus de wateren bedwingt met zijn drietand, als drievoudig toevluchtsoord (95v-96r), en als versterking van de gelovigen (89v-90r), zoals drie in elkaar geweven draden een draad sterker maken. Opnieuw is er veel aandacht voor de wederzijdse bescherming (cf. supra). Daarnaast zien we ook hier weer het onderscheid tussen een barmhartige God die beloningen geeft (1010v-102r, 109v-110r) en een rechtvaardige God die straft, zoals de bliksem van Zeus (131v-132r). Nieuwe terugkerende thema's zijn het thema van de Drievuldigheid, omdat dat past in het motief van het getal drie; de thema's van de onbeschadigde hosties en de hosties die aansporen tot verering (cf. supra) en het zeer vaak voorkomen van de hosties die in de juiste richting sturen (91v-92r, 97v-98r, 113v-114r, 125v-126r), zoals een boog een pijl in de juiste richting stuurt, zoals een standbeeld dat op een kruispunt de juiste weg aanwijst (naar Brussel) en zoals lichtbakens op elke hoek van een driehoekig eiland verhinderen dat de schepen afdwalen.

### **De *affixio* van 1670 in de grotere context van de processies**

Wanneer de emblemen vergeleken worden met de processie van de jezuiten en de triomfbogen die ook met behulp van anderen waren opgericht, vallen enkele verschillen en gelijkenissen op. Waar de allegorische figuren in de processie van de jezuiten al minder aanwezig waren dan op de triomfbogen, zijn ze nu helemaal verdwenen. Er zijn echter nog steeds passages en personages uit de Bijbel aanwezig en nog meer klassieke passages en personages en citaten van antieke auteurs. Net zoals in de processies zelf is er meer afstand genomen van de historie over het Sacrament van Mirakel in tegenstelling tot de triomfbogen, hoewel enkele elementen uit de legende zelf (het doorsteken van de hosties) en uit de geschiedenis (de zweetziekte) nog aanwezig zijn. De joden, hoewel nog steeds soms expliciet aanwezig, komen in mindere mate aan bod, althans in vergelijking met de eerste processie en de triomfbogen. Waar het in de processie

en de versieringen bij de processie zelden alleen gaat om de triomf van het Sacrament van Mirakel, maar ook om die van de Kerk, lijkt het hier meer specifiek te draaien om de triomf van het Sacrament van Mirakel, hoewel dat natuurlijk ook een triomf van de Kerk impliceert. Het Sacrament van Mirakel krijgt bovendien meer functies toebedeeld dan enkel het element van triomf. Zo zorgt de Heilige Hosties ook voor genezing, sturing, bescherming, enzovoort.

Wat betreft de thematiek zijn volgende elementen nog steeds aanwezig: triomf en overwinning en de daaropvolgende straf, een aansporing tot de jubileumviering, het feit dat de hosties driehonderd jaar ongedeerd zijn bewaard, de wederzijdse bescherming en de barmhartige en rechtvaardige God. Wat niet meer zo fel aanwezig is, is het element van de wereldwijde faam. Daarnaast zijn er ook nieuwe thema's aanwezig wegens het nieuwe standpunt. Er werd hier immers, althans het deel van de embleemtentoonstelling dat de poësisklas verzorgde, vertrokken vanuit het getal drie als bindend beeldelement en als *symbolum*, iets wat voortkomt uit het genre. Bovendien leent het genre er zich uitstekend toe om een grote verscheidenheid aan thema's aan te halen, waardoor, zoals eerder gezegd, het Sacrament van Mirakel meerdere functies krijgt. De inhoud mocht immers zeer heterogeen zijn (Porteman 1996, 42). Vindingrijkheid was ten slotte een hoofddoel bij deze oefening; leerlingen moesten tonen wat ze in huis hadden. Daarnaast had het genre zelf ook een iets andere doelstelling, namelijk het tonen van de aanwezigheid van God (in de hosties) in de heilsgeschiedenis, de profane geschiedenis en de natuur, wat bijvoorbeeld leidt tot meer natuurbeelden (Porteman 1996, 20).

### Slotbeschouwing

De emblemen kunnen duidelijk gesitueerd worden in de context van het Brusselse jubileum voor het Sacrament van Mirakel. Er heerst immers in een redelijk aantal emblemen een feestelijke en overwinnings sfeer. Meermaals wordt er duidelijk gemaakt dat het hele gebeuren zich in Brussel afspeelt, dat Brussel voornaam is wegens het H. Sacrament. Het Sacrament van Mirakel staat centraal. De emblemen vertonen immers verschillende thema's die elk een kracht toeschrijven aan het H. Sacrament, bijvoorbeeld bescherming en genezing. Daarnaast is er ook ruimte voor geloofsthema's zoals de Drievuldigheid en het Sacrament dat in de juiste richting stuurt, namelijk in de richting van geloofsijver. Door het Sacrament van Mirakel te verbinden met wereldlijke, natuurlijke en Bijbelse taferelen, willen de jezuiten tonen dat alles in relatie staat tot God en dat Hem bijgevolg een grote eer toekomt. Dat deze thema's op jezuïetische wijze zijn ingekleurd, komt sterk naar voren. Zo is het niet verwonderlijk dat er zoveel klassieke scènes en citaten komen opduiken, als er rekening wordt gehouden met het onderwijs in hun college. En hoewel de geloofsvijand in dit werk nog vaak de jood is, hoewel hij minder aan bod komt dan op de bogen, worden er impliciet ook steken gegeven aan de protestanten, wat past bij

de sterk contrareformatorische ingesteldheid van de jezuïeten. Ook de politieke link die er gelegd wordt met religie, is typisch voor de jezuïeten, aangezien zij een nauwe relatie onderhielden met het Huis van Oostenrijk.

## Hoofdstuk 4: toneel tijdens de festiviteiten: Danoot en de Grieck

Het lofdicht van Van Winge, maar ook dat van Bremer voor Danoots toneelstuk *Aller wonderheden, wonderen schat oft Mirakel der Mirakelen* (1720) maken duidelijk dat hoe divers de festiviteiten ook zijn, ze elk op hun eigen manier de geschiedenis van het H. Sacrament willen tonen tot eer 'aen het mishandelt Lam' (Danoot 1720, fol. A3r en A4r). De ene met beeldhouwkunst, de andere met schilderwerken, triomfbogen of versierde kerken, maar hier via de boekdrukkunst en de opvoering daarvan.

Terwyl de Borgery, brengt alles aen den dagh  
 Wat dat den geest verciert, en wat de const vermagh  
 Om tot Godts meerder eer door yver aengedreven,  
 Dit Heylige Jubulé, den vollen eysch te geven,  
 Van beldt en Schilder werck, met Arcken Hemel hoogh,  
 Op 't costelyckst verciert, met ieder syn vertoogh.  
 Terwyl de Geest'lyckheyt, noch cost oft moyt en spaeren,  
 Tot ciersel van de Kerck, en pronck van Godts Autaeren,  
 Tot soen van't schendigh stuck, aen het mishandelt Lam,  
 Daer t'woedigh Jodtsche volck wel eer vermaeck in nam.  
 (Danoot 1720, fol. A3r)

Net zoals bijvoorbeeld bij de triomfbogen is het ook hier interessant om te zien hoe die geschiedenis dan wordt getoond of vertoond. Dequeker zag dit al in. Hij suggereert dat toneelwerk de receptiegeschiedenis van het Sacrament van Mirakel zou kunnen illustreren (Dequeker 2000, 50). Het zal uit het onderstaande duidelijk worden dat, terwijl Danoot nog sterk vasthoudt aan de legende, De Grieck hier meer afstand van neemt, zonder dat de band met het Sacrament van Mirakel verloren gaat.

### Daniel Danoot

Daniel Danoot was een toneeldichter van Brusselse afkomst (Vander Meersch 1873, 670). Hij vormde een centrale figuur in *De Materbloem* (Coigneau 2003, 230). Die Brusselse compagnie<sup>14</sup> bracht in de tweede helft van de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende eeuw regelmatig werken van deze auteur tot uitvoering. Van het merendeel van zijn werken zijn

---

<sup>14</sup> In de tweede helft van de zeventiende eeuw en het begin van de achttiende eeuw ontstonden er in Brussel verschillende nieuwe kamers die zichzelf *Compagnies* noemden. Het grootste verschil met de vroegere officiële *Kamers van Rhetoryke* lag erin dat ze niet genoten van geprivilegieerde relaties met de stad (Coigneau 2003, 229; De Baere 1945, 99).

echter slechts de titels overgeleverd via archieven (vgl. De Baere 1945, 105-113). Het gaat daarbij om kluchten, historische treurspelen en religieuze werken.

### *Aller wonderheden, wonderen schat oft Mirakel der Mirakelen*

*Aller wonderheden, wonderen schat oft Mirakel der Mirakelen* was niet het eerste spel over de legende van het Sacrament van Mirakel dat in Brussel werd opgevoerd. Zo werd bijvoorbeeld *Tspel vanden heylighen sacramente van miraculen* vertoond in 1524 op het kerkhof van de Sint-Goedelekathedraal en in 1548 op de markt (Van Eeghem 1937, IV). Het archiefonderzoek van C. De Baere vermeldt niets over een opvoering van het toneelstuk van Danoot in 1670 (De Baere 1945). De kans is echter groot dat het stuk net zoals de werken van De Grieck zijn opgevoerd in de schouwburg te Brussel.<sup>15</sup> De lovende woorden van I. Bremer, geschreven ongeveer 300 jaar na de gebeurtenissen rond het Sacrament, sporen de lezer immers aan om zich naar het 'Brussels Schouw-Toneel' te begeven waar het Mirakel zal herleven (Danoot 1720, fol. A4r). Het werk werd volgens de archieven van de Compagnies en de editie uit 1720 ook nog opgevoerd in 1676 door de Materbloem 'op den Spieghel',<sup>16</sup> in 1712 en in 1720 (Danoot 1720, fol. A3r; De Baere 1945, 107 en 113).

Bij de bespreking van dit toneelstuk wordt er gebruik gemaakt van de tweede druk uit 1720, gedrukt bij de weduwe Stryckwant: *Aller wonderheden, wonderen schat oft Mirakel der Mirakelen Historie Des selfs geschiet in het Jaer 1370. binnen de Princelycke Stadt Brussel. Op reym gestelt door D. Danoot. In het Jaer 1670. ende als nu door den selven in den tweeden Druck verbeterd*. Dit is de oudste druk die voorhanden was. In die druk heeft Danoot zelf de versie die hij geschreven had in 1670, verbeterd, zoals vermeld wordt in de titel (Danoot 1720, fol. A2r). Dit werk van Danoot is een toneelbewerking van de legende van het Sacrament van Mirakel, vanaf Jonathas die het plan opvat om iemand de hosties te laten stelen voor hem, tot de terechtstelling van de joden. Rager merkte in haar summiere bespreking van dit toneelstuk al op dat de toneelschrijver zijn versie van de legende voornamelijk heeft gebaseerd op de versie uit het in hoofdstuk 3 vermelde werk van Ydens (Rager 1992, 113; Ydens 1908). In wat volgt wordt het toneelstuk grondiger besproken om zo de eigenheid van het toneel te kunnen bepalen. Bij de bespreking van het verloop van het toneelstuk ligt de klemtoon op hoe het Sacrament van

---

<sup>15</sup> Het is echter onduidelijk over welke specifieke schouwburg het hier gaat. Er waren meerdere mogelijkheden. Er werd nog steeds op de markt opgetreden, maar er konden ook zalen gehuurd worden. Op de Kaatsbaan aan de Wolfsgracht werd er nog tot ongeveer 1730 gespeeld, voornamelijk door rondreizende gezelschappen. Eerder werd er al gebruik gemaakt van het lokaal van het schermersgilde op het stadhuis. In 1652 werd het *Comediehuys* opgericht, volgens De Cooman de eerste vaste zaal voor toneelvoorstellingen in Brussel, in de huidige Komediante straat. Daarnaast stonden ook zalen in herbergen tijdelijk ter beschikking (De Baere 1948-1949, 77-78; De Cooman 2003, 131).

<sup>16</sup> Hier is het wel duidelijk over welke zaal het gaat, namelijk de zaal in herberg De Spiegel, aan de Grasmarkt, waar tussen 1674 en 1682 herhaaldelijk gespeeld werd (De Baere 1948-1949, 78).

Mirakel, haar legende en de viering errond in beeld wordt gebracht, aangezien dat de insteek van dit onderzoek is.

Het werk telt 2175 verzen en bestaat uit vijf bedrijven met daarin een wisselend aantal scènes en tussenspelen. Er zijn 43 personages, waarvan sommige personages echter een kleine tot zeer kleine rol hebben. Het merendeel van de personages komt overeen met de figuren die ook in de legende een rol spelen. Zoals Rager al schreef, worden de moordenaars die Jonathas vermoorden, gepersonifieerd (Rager 1992, 114). Verder doet ook de joodse priester uit Edingen, Abiathar zijn intrede in het toneelstuk. Daarenboven krijgen ook twee specifieke burgers, die de kinderen redden bij de terechtstelling, hun eigen naam; hen werd een bescheiden rol toebedeeld. Daarnaast ondersteunen de allegorische figuren *Liefde*, *Barmhartigheid* en *Rechtvaardigheid van God* de morele boodschap van het verhaal.

### Eerste bedrijf: de diefstal

Bij de opening van het toneelstuk toont het toneel de twee steden waar het verhaal zich afspeelt, namelijk Edingen en Brussel (Danoot 1720, fol. A4v). In het eerste bedrijf staat de handeling van de diefstal van de hosties centraal. De eerste scène opent met Jonathas uit Edingen die in zijn studiekamer zit. De toneelacteur verplaatst zich daarbij in het standpunt van de joden. Al in het tweede vers spreekt de jood zelf de woorden 'Joodts gedrocht (vol boosheydt)' uit, in de context van de joden die Christus verraden hadden voor geld (Danoot 1720, 1). De geldzucht en de verderfelijkheden van de joden in het algemeen staan dus meteen centraal. De geldzucht en de slechte natuur van de joden zullen in het hele toneelstuk veel aandacht krijgen. Ook de steeds herhaalde woorden 'Tot wraeck van Christus bloet, een wel verdinde straf' (Danoot 1720, 1) wordt de lezer/toehoorder het verdere verloop van het verhaal, namelijk de straf van de joden, scherp ingeprent. In een vrij statische en redenerende monoloog die echter kracht wordt bijgezet door de bewegingen van Jonathas en door tal van retorische vragen, uitroepen en herhalingen, vraagt Jonathas zich af hoe lang de joden nog gebukt zullen moeten gaan onder de afgoderij. Daarbij vat hij het plan op om die afgod, en daarmee bedoeld hij Christus, te verpletteren door het vernietigen van de hosties. Om deze hosties te verwerven, schrijft hij een brief naar de bekeerde jood Jan van Loven.

Terwijl hij de brief schrijft, verschijnt *Liefde van God* in de wolken. Zij heeft een duidende functie: in een lied maakt zij aan de toehoorder/lezer duidelijk dat het betoog van Jonathas verkeerd is (Danoot 1720, 3-4). Zulke liederen, gezongen door *Liefde van God*, een keer door *Barmhartigheid* en een keer door *Rechtvaardigheid*, duiken later in het toneelstuk regelmatig op. Ze vertonen enkele gelijkenissen. Zo hebben ze alle een sturende functie, een functie die ook bij de *affixio* sterk tot uiting kwam. Ze hebben tot doel alle mensen, dus niet enkel de protagonist, op het

goede pad te brengen door te wijzen op het slechte en vervolgens op het goede. Ze spreken de mens in het algemeen dan ook aan via een imperatief, bijvoorbeeld met 'Siet ô mensch' (Danoot 1720, 3). Daarnaast bevatten de eerste twee liederen allebei een verwijzing naar Judas, om de aard van het slechte aan te duiden. Bovendien verwijst het merendeel van de liederen impliciet of expliciet naar het Sacrament van Mirakel, bijvoorbeeld 'Thoont de liefde uw's gemoet, // Soo deelt gy in Christus bloet' (Danoot 1720, 4) en 'De bermhertigheyt geeft Bloet // (Door Mirakel) over-vloet' (Danoot 1720, 40).

Vervolgens komt de geldzucht van de joden weer naar boven. Jonathas twijfelt, omdat hij bang is dat de brief wordt onderschept en dat hij dan al zijn rijkdom kwijt is (Danoot 1720, 4). Uiteindelijk verstuurt hij de brief toch via zijn zoon Abraham. Een eerste intermezzo vult de leemte op tussen de zending van de brief en de komst van Jan van Loven (Danoot 1720, 5-6). In de intermezzo's komen steeds de dieven naar voren die Jonathas zullen vermoorden. Het intermezzo is veel wereldser van toon en luchtiger en vormt dan ook een aangename afwisseling ten opzichte van de monoloog van Jonathas. Hans Waaghals zegt bijvoorbeeld, in tegenstelling tot wat zijn naam suggereerde: 'Die my ach! Soo schrickelyck verveerden: // Iae, dat het wynigh loogh, oft 'k had de broeck al vol' (Danoot 1720, 5). In dit tussenspel vatten de dieven Hans Waaghals en Joos Strop het plan op om Jonathas, een rijke jood, te vermoorden. Het intermezzo is dus meer dan alleen maar luchtiger van aard, maar draagt ook bij tot het verhaal over het Sacrament van Mirakel.

Wanneer Jan van Loven is gearriveerd, lijkt hij eerst tot alles bereid, maar nadat hij zijn opdracht verneemt (het stelen van de hosties), geeft hij toe dat dit te moeilijk is. Wanneer Jonathas echter zegt dat er gemakkelijk veel geld mee te verdienen valt, is Jan meteen verkocht (Danoot 1720, 6-9). Hoewel Jan bekeerd is, blijkt zijn karakter gezien zijn geldzucht nog steeds joods te zijn.

Een intermezzo vangt de suggestie van de tijdsduur op die Jan van Loven nodig heeft om naar Brussel terug te keren (Danoot 1720, 9-11). In dit intermezzo ontmoeten Joos en Hans de Waalse boef Jean Pier Kapoen en ze besluiten met hem samen te werken voor hun plan om Jonathas te vermoorden: 'Hy sal ons dienen om de Vensters in te cruypen' (Danoot 1720, 10). Dat laatste is een vooruitwijzing naar de daad die Jan van Loven in de volgende scène zal uitvoeren. Het taalgebruik is opnieuw volks en sluit eerder aan bij dat van de komedie en de klucht.

In de volgende scène ziet de toeschouwer hoe Jan eerst nog twijfelt. Hij vreest voor zijn ziel, maar hij geeft zelf toe dat hij niet aan de begeerte voor het geld kan weerstaan (Danoot 1720, 12). Vervolgens grijpt hij naar de ladder. Terwijl hij de ciborie steelt – het hoogtepunt van het eerste bedrijf – en in een zak wegsteekt, zingt *Liefde van God* opnieuw een lied om de stilte op het theater op te vangen en de toeschouwer opnieuw te sturen en te tonen dat deze handeling



fout is (Danoot 1720, 12-13). Het eerste bedrijf sluit af met nog meer uitroepen van Jan die de aantrekkelijkheid van het goud en de gierigheid in de verf zetten (Danoot 1720, 13-14).

### **Tweede bedrijf: smaad en moord**

Het tweede bedrijf bevat als handelingen uit de legende de eerste beschimping van de hosties en de moord op Jonathas. Het bedrijf opent met een debat tussen Jonathas en de joodse priester Abiathar (Danoot 1720, 14-18). Daarin wordt duidelijk dat de rol van Abiathar is ingelast opdat geëxpliciteerd kan worden wat de redenering is achter de misdaad van de joden. In het debat hebben ze het er immers over dat er volgens de wet van Mozes maar één God vereerd mag worden en dat de joden ervan overtuigd zijn dat die wet overtreden wordt in de verering van Jezus met zijn valse leer. Ze komen tot het besluit dat de wonderen van Christus niet meer dan 'tooverij' waren (Danoot 1720, 17). Vervolgens legt Jonathas zijn plan uit aan de priester, met name om de hosties te besmeuren en zo de afgoderij voor Christus belachelijk te maken.

Deze vrij statische dialoog wordt verlevendigd aan de hand van retorische vragen en uitroepen en wordt afgebroken door Abraham die meldt dat Jan van Loven is gearriveerd (Danoot 1720, 18-19). Hij heeft 16 hosties bij zich. Na de gelukwensen van Jonathas en diens vrouw keert Jan meteen terug naar Brussel om aan elke verdenking te ontkomen (Danoot 1720, 19-20). Wanneer Jan is vertrokken, beschimpt Jonathas samen met Abiathar en vier andere naamloze joden de hosties terwijl Jonathas de ciborie uit de zak neemt en de hosties over een tafel strooit (Danoot 1720, 20-22). Ze besluiten dat ze Christus met het zwaard zullen treffen op de grote Sabbatdag in een volle synagoge (Danoot 1720, 22) en vertrekken.

Een zeer kort tussenspel waarschuwt de toeschouwer dat de moordaanslag op Jonathas weldra zal gepleegd worden, en de spanning neemt dus toe (Danoot 1720, 23). Het vult opnieuw een sprong op, namelijk van de beschimping naar het moment waarop Jonathas in zijn tuin vertoeft. Dit spel staat in fel contrast met de positieve aanvang van de volgende scène, waarin Jonathas een klassieke natuurbeschrijving geeft van de pracht in de tuin (Danoot 1720, 23-24). Hij heeft duidelijk zelf nog geen vermoeden van wat er hem te wachten staat. Abraham loopt snel naar binnen. Wanneer de boeven vertrokken zijn, komen Abraham en de vrouw van Jonathas terug naar buiten. Op dat moment vindt er een heus treurspel plaats: de echtgenote uit vele jammerklachten terwijl haar zoon haar probeert te troosten (Danoot 1720, 25-27). Vervolgens verhoogt de schrijver nogmaals de dramatiek door een geheimzinnig onverklaarbaar gehuil uit het huis te laten klinken (Danoot 1720, 26-27). Zo verklaart hij bovendien waarom de vrouw van Jonathas de hosties vreest en ervan af wil. Zij stelt de gestolen hosties immers verantwoordelijk voor de onverwachte dood van haar man en voor het mysterieuze onverklaarbare gehuil.

Abraham stelt daardoor voor de hosties naar de joden in Brussel te brengen (Danoot 1720, 27). Ook het tweede bedrijf eindigt dus met een heftige en centrale gebeurtenis in het verhaal.

### Derde bedrijf: het hoogtepunt van de misdaad

Het derde en langste bedrijf brengt de tweede beschimping, het doorsteken van de hosties en het overhalen van Katharina, een joodse die tot het christendom is bekeerd, in beeld. Het derde bedrijf opent meteen met het thema van de geldzucht door middel van de scherpe uitroep van Jan van Loven: 'O! Gout! vervloecte waer!' (Danoot 1720, 28). Jan beseft dat hij heeft gezondigd en dat uit hij in een zeer expressieve monoloog met opnieuw uitroepen en retorische vragen. Ook de inhoud is zeer levendig, aangezien ze gaat over de hel, Lucifer en de helse straffen (Danoot 1720, 28-30). Daarbij haalt Jan de ondeugden aan, hij ziet ze voor zich, terwijl hun straffen in de hel toegespitst zijn op hun kenmerken (Danoot 1720, 29-30). De ondeugden zijn hier dus niet aanwezig als personages, zoals bij De Grieck, maar ze nemen op deze manier toch in de legende van het H. Sacrament hun plaats in, zoals dat ook op de triomfbogen gebeurde (vgl. onder bij de bespreking van De Grieck). Ook Judas wordt hier aangehaald, zoals hij tevens op de triomfbogen meermaals aanwezig was.

Vervolgens verschijnt *Barmhartigheid* in de wolken – het theater moest dus toch wat speelmogelijkheden hebben – en zingt een lied (Danoot 1720, 30). In dat lied spoort ze de mens aan om op te houden het kwade te volgen en in plaats daarvan boetvaardig de weg van de hemel te verkrijgen. Na haar verschijning ontwaakt Jan. Hij beseft dat *Barmhartigheid* zong dat zijn zonden zouden vergeven worden, maar hij gelooft dit niet. Hij denkt dat zijn zonde te groot is en geeft zich nog steeds over aan de hel, in tegenstelling tot Katharina die wel de raad van de engel zal volgen.

De tweede scène speelt zich ook in Brussel af. Abraham en de echtgenote van Jonathas zijn aangekomen in Brussel (Danoot 1720, 31). Zij overhandigen de hosties aan het hoofd van de joden te Brussel, Jedon. Zijn uiteenzetting brengt nogmaals de joodse leer, die een rechtvaardiging vormt voor het schenden van de hosties, naar voren. Het discours is dus opnieuw zeer redenerend en laat hier opnieuw het standpunt van de joden zien. Het kan niet dat de broden de dood hebben veroorzaakt, want er is maar één God. Bovendien, als Christus Davids zoon is, dan is hij sterfelijk; hij is dan ook gestorven aan het kruis. Verder zou God zich nooit verlagen tot het aanwezig zijn in broden. Ten slotte, het sterfelijke kan zich toch niet verenigen met het onsterfelijke (Danoot 1720, 33-34)? Soortgelijke vragen worden gesteld in *Den boom des levens* (vgl. onder). Het was het noodlot dat Jonathas ombracht (Danoot 1720, 34). Jedon stort vervolgens de hosties uit op een tafel; de andere joden die aanwezig zijn, beschimpen samen met hem en Abraham de hosties. Intussen verschijnt opnieuw *Liefde van God* in de wolken en zingt ze

een lied waarin ze de mens aanspoort zijn liefde te vermeederen door Christus, die voordien onterecht is behandeld, in het brood te eren (Danoot 1720, 35).

Na het lied verkondigt Jedon het plan voor Goede Vrijdag. Door Christus te vereren wordt Gods Wet verbroken, en daarom moet Christus bespot worden. Jedon zal daarbij zijn voorvaders navolgen (Danoot 1720, 35-36). Dit aspect van erfelijkheid, namelijk dat de joden de slechtheid hebben overgeërfd, zal ook in het toneel van De Grieck herhaaldelijk voorkomen (vgl. onder). Om de sprong in de tijd naar Goede Vrijdag te overbruggen, is er opnieuw een tussenspel nodig (Danoot 1720, 36-37). Hans Waaghals, zijn naam waardig, zal proberen om de Waalse dief Jean Pier Kapoen van zijn beurs te beroven.

Vervolgens vindt de scène plaats waarin getoond wordt hoe de joden de hosties beschimpen. De joden zijn kwaad omdat ze sinds de dood van Jezus, 'dien dommen Jesus' (Danoot 1720, 37), de gunst van alle koningen, monarchen en vorsten hebben verloren. Daarbij verwijst Jedon naar Bijbelse en historische gebeurtenissen. Jedon maakt nogmaals een verwijzing naar zijn voorouders: net zoals hen moeten wij Hem eerst beschimpen en bespugen, voordat we overgaan tot de moordwraak (Danoot 1720, 38). Er is dus een redelijk lange aanloop voordat de daad wordt gepleegd, dit om de nodige spanning op te bouwen. Dan verschijnt plots het bloed uit de hosties (Danoot 1720, 39). Terwijl sommigen na nog wat uitroepen van verbazing in onmacht zijn gevallen, zingt *Liefde van God* nogmaals een lied (Danoot 1720, 39-40). Zij maakt het publiek duidelijk dat deze daad een dubbel effect heeft: enerzijds barmhartigheid en anderzijds rechtvaardigheid. Deze twee eigenschappen worden tegenover elkaar gezet, zoals dat ook in *Den boom des levens* gebeurt (vgl. onder). *Barmhartigheid* heeft aan de zondaars een lange tijd gegeven om zich te bekeren, maar *Rechtvaardigheid* wil nu wraak. Er vindt dus een keerpunt plaats in de plot: er wordt hier voorspeld dat *Rechtvaardigheid* nu eindelijk zal afrekenen met de joden.

Jedon vindt als eerste zijn spraak terug. In zijn woorden zit de metafoor van de zon zoals die ook op de triomfbogen en de emblemen te zien was: de zon wordt overdekt door een duistere wolk (Danoot 1720, 40-41). Hij spoort de joden meerdere malen aan om op te staan. Hij zegt opnieuw dat het niet Jezus is, maar spokerij. Hij en zijn kompanen zullen de hosties naar hun broeders in Keulen zenden via Katharina (Danoot 1720, 42). Wanneer Katharina is ontboden en ze heel de historie heeft vernomen, wil ze niet doen wat de anderen van haar verlangen, omdat God toch alles ziet. Zij zal naar huis vertrekken. Nogmaals zijn er voor de toehoorders, waarvan het merendeel de legende waarschijnlijk al kent, duidelijke vooruitwijzingen: 'Indiënt den Heer behaeght, hy keert licht mynen sin' en 'ô Iedon! ick verwonder // Dat gy soo swaer, een saeck, betrouwt, en sekert, onder // De swackheyt van een Vrouw, die noot, oft selden blyck // Geven

van iets geheym te houwen' (Danoot 1720, 45). De jood die dit uit, heeft echter een noodoplossing: hij zal veinzen dat hij zich bekeert en al even geveinsd berouw tonen.

Het tussenspel vangt de sprong op tussen het moment waarop Katharina naar huis gaat en het moment waarop ze terugkeert naar het huis van Jedon. Ze werd immers opnieuw ontboden door de joden, niet om haar aan te sporen om hun plan tot uitvoering te brengen, maar om te voorkomen dat ze het verderfelijke plan van de joden bekend zou maken aan het geestelijke gezag (Danoot 1720, 47). Met het gevaar van het verklikken eindigde dan ook de vorige scène met de joden, waardoor dit dus een logisch gevolg is van het verhaal. In het tussenspel verslaat Hans de Waal in een slapstickachtige scène, hoewel het gevecht iets brutaler verloopt dan dat (Danoot 1720, 45-47). Wanneer Katharina opnieuw bij de joden is, proberen zij Katharina toch te overhalen tot hun al aangehaalde plan met spijs en drank. Dit lukt niet, maar wanneer ze er geld bijhalen en haar zeggen dat zij slechts het gebod van een ander zal uitvoeren, draait Katharina bij en stemt ze uiteindelijk in met het voorstel om de hosties weg te dragen naar Keulen (Danoot 1720, 47-51). Ook zij zwicht dus gedeeltelijk door geldzucht. Ze heeft dan ook een joodse natuur.

Vervolgens laat men het middelste gordijn op het toneel neer, zodat Katharina en de joden niet meer zichtbaar zijn. De tweede jood blijft alleen staan. Hij heet nu Joannes, aangezien hij zich heeft laten dopen en daarbij een christelijke naam heeft ontvangen. Hij vertelt dat hij zich heeft laten dopen en dat hij nu met zorg wordt bediend aan het hof van de hertog. De heer Morelle, de kapelaan van de hertog, komt hem tegemoet. Samen gaan ze naar het hof. Dat dit ingevoegde stuk in de legende niet zo bizar is, maakt het vervolg duidelijk. De gezaghebbers aan het hof zullen Joannes nog willen spreken, zoals later in het toneelstuk nog duidelijk wordt, en dit fragment verklaart waarom hij daar al op het hof aanwezig is.

#### **Vierde bedrijf: de bekering**

In het vierde bedrijf staat de bekering en het opbiechten van Katharina centraal. Aan het begin van het vierde bedrijf spreekt een engel Katharina toe in haar slaap. De engel spoort haar in een lied aan om berouw te tonen en haar zonde op te biechten (Danoot 1720, 52). Katharina bidt tot Christus. Ze bekent dat ze een zondares is, maar dat ze hoopt op vergiffenis. Haar smeekbede wordt gekenmerkt door de woorden genade, barmhartigheid en wraak (Danoot 1720, 52-56). Na het gebed voelt ze –sterker dan Jan van Loven – de genade en vat ze het plan op om alles op te biechten. Zij overwint via het geloof haar joodse natuur, dit in tegenstelling tot Jan van Loven en de andere bekeerde jood Joannes. Ze knielt en zingt een gebed dat op droevige wijze door een viool wordt begeleid. Net als in de processie is er dus ook hier muziek aanwezig. Via de metafoor van de fontein, die ook in de liederen wordt gehanteerd, drukt ze haar verlangen naar Gods

genade uit ('Gelyck een dorstigh hert snaeckt naer de laef Fontyn, // Soo dorst myn ziel om nu van u gelaeft te zyn,'; Danoot 1720, 55).

In de volgende scène besluiten Peeter vanden Eeden (pastoor van de Kapellekerk), Joannes van Yssche (kanunnik), Michael van Baeckeren (vice-plebaan), en Joannes van Wolluwe (pastoor van de Sint-Niklaaskerk) dat ze voor zo'n zaak, die Katharina al heeft opgebiecht aan de pastoor van de Kapellekerk, Katharina zelf nog eens zullen moeten horen. Dat gebeurt in de volgende scène, waarin Katharina haar verhaal doet aan de heren van het kapittel (Danoot 1720, 57-59). Ondertussen gaat de heer Morelle de hertog op de hoogte brengen. Tijdens het verhoor van Katharina door de Brusselse clerus wordt er een vooruitwijzing gemaakt die zeer toepasselijk is bij de jubileumviering: het Mirakel (net als de straf van de joden) zal zeer bekend worden en zal vrede en troost met zich meebrengen, thema's die ook in de andere besproken werken aan bod kwamen. Op die manier wordt er hier een lof aan het Sacrament van Mirakel in het toneelstuk ingevoegd (Danoot 1720, 58-59).

Op het einde van de scène komt de heer Morelle terug om te melden dat de hertog alle joden wil straffen, maar dat hij eerst Katharina wil verhoren. Op deze manier wordt de plaats van handeling verschoven naar het hof van de hertog. Daar ontmoeten de Drossaard van Brabant en vier edellieden elkaar. Zij praten vol Bijbelse verwijzingen, hyperbolen en vergelijkingen over 'het droefste voorval, dat oyt sagh een sterflyck mensch' (Danoot 1720, 61). Vervolgens arriveert hertog Wenceslaus zelf en even later ook zijn vrouw Joanna (Danoot 1720, 62-63). De overige mannen verdwijnen dan naar de achtergrond. Joanna vraagt aan haar man of er weer een oorlog met Vlaanderen dreigt (cf. Rager 1992). De hertog antwoordt dat het nu niet om een oorlog tussen mensen gaat, maar om God zelf die bestreden wordt, een veel grotere zaak, zoals ook Stroobant wou benadrukken (Danoot 1720, 63; zie ook de inleiding in hoofdstuk 2). Joanna vraagt zich af of Katharina als vrouw wel bekwaam is om de waarheid te zeggen; net zoals Joannes heeft ze twijfels bij de bekwaamheid van een vrouw. Wenceslaus zegt echter dat ze niet liegt; de priesters hebben immers het bloed met hun eigen ogen gezien (Danoot 1720, 63-64).

Wanneer Katharina haar verhaal heeft gedaan, is Wenceslaus woedend op de Joden (Danoot 1720, 64-65). Zoals de geestelijken hadden voorspeld, zal de hertog niet mild zijn in zijn straffen (Danoot 1720, 65). Ook in de woorden van de edellieden waarmee Wenceslaus in gesprek is, wordt er benadrukt dat de haat van de joden aangeboren is (Danoot 1720, 66). In het volgende tussenspel met de dieven zijn Hans en Joos met elkaar aan het vechten. Nu de Waal is verslagen, strijden ze onderling om de buit (Danoot 1720, 66-68). Zoals Rager reeds heeft opgemerkt (Rager 1992, 114) worden de intermezzo's steeds grimmiger. Toch is er ook hier nog plaats voor

wat taalspel wat de scène luchtiger maakt (bv. 'Joos strop, gy sult in't kort een dobbel-strop ontfangen'; Danoot 1720, 68).

### Vijfde bedrijf: de terechtstelling

Het vijfde en laatste bedrijf handelt over de veroordeling en de terechtstelling van de joden. In het vijfde bedrijf is slechts het Warandepark van Brussel te zien. Opnieuw wordt er een klassieke natuurbeschrijving geboden, ditmaal door hertog Wenceslaus, die opnieuw in fel contrast staat met het droeve nieuws. Net zoals in een van de liederen, wordt het contrast tussen de barmhartigheid en de rechtvaardigheid aangehaald. Wenceslaus wil de joden geen genade verlenen, terwijl Joanna hem aanspoort niet zo wreed te zijn, omdat het ook maar mensen zijn zoals zijzelf (Danoot 1720, 68-70). Wenceslaus weet de straf echter te rechtvaardigen: in wezen zijn ze gelijk aan ons, maar niet in daden. Hij benadrukt dat het niet om een moord op een mens gaat, maar meer nog, om de moord op God. Tijdens hun gesprek komt de heer Morelle melden dat de onlangs bekeerde jood Joannes zijn mond heeft voorbijgepraat (Danoot 1720, 70-71). Twee dienaars van het Hof brengen de jood vervolgens tot bij de hertog (Danoot 1720, 72). Joannes probeert eerst nog vol te houden dat hij van niets weet. Vervolgens wijzen ze hem er expliciet op dat hij zichzelf onlangs tijdens de maaltijd heeft verraden – een scène die niet werd uitgebeeld op het toneel –, door te laten horen dat hij zelf bij de misdaad aanwezig was. Joannes gedraagt zich na deze woorden plots heel vleiend en meegaand, alsof hij zijn straf nog probeert te ontkomen (Danoot 1720, 73-74). Wenceslaus is echter nog steeds woedend. Hij vaardigt zelfs een gebod uit voor heel het land en waarin wordt aangegeven dat de joden uit het land moeten worden verdreven (Danoot 1720, 74-75).

Daarop volgt het laatste intermezzo (Danoot 1720, 75-77). Het intermezzo vangt nogmaals een tijdsprong op, namelijk de sprong van het moment van de bevestiging van de schuld van de joden en de uiteindelijke terechtstelling van die joden. Joos spoort na het geschil Hans aan tot vrede en vraagt of Hans bij hem wil blijven. In de woorden van Hans, die inziet dat het leven van een rover geen goed einde kent, wordt het duidelijk wat het uiteindelijke doel van de intermezzo's is, namelijk het nogmaals aantonen dat de rechtvaardigheid de kwaadheid overwint: 'O Moorders! hoe straf comt u 't quaet doen te beloonen: // Het quaet doen wel gestraft comt aen elck een te thoonen // Hoe dat een ieder is aen weldoen heel verplicht, // Het weldoen loont den mensch met t'Eeuwigh Hemels-// licht' (Danoot 1720, 77).

In de laatste scène nemen twee Brusselse burgers het woord. Zij verbeelden het element uit de legende waarin de Brusselse burgers, die zeer christelijk en goed zijn in tegenstelling tot de joden, voorstellen om de kinderen van de gestrafte joden op te voeden (Danoot 1720, 77-78). Het gruwelijke van de straf wordt daarbij sterk in de verf gezet door de jammerklacht tussen de

zoon Abraham en zijn moeder (Danoot 1720, 79). Ten slotte spreekt de rechtvaardigheid uit de wolken als laatste boodschap tot het publiek opdat ze met een laatste, duidelijke morele boodschap, leef christelijk, het toneel kunnen verlaten (Danoot 1720, 80-81).

### Claude de Grieck

Claude de Grieck was een boekdrukker en een toneelauteur in de tweede helft van de zeventiende eeuw te Brussel. Hij ontving zijn opleiding bij de jezuïeten en was lid van de compagnie *De Wijngaerd*. Hij schreef verscheidene werken, voornamelijk vertalingen van Franse en Spaanse drama's, en oogste daarmee veel succes. Enkele van zijn toneelstukken werden zelfs in Amsterdam opgevoerd. Naast dramatiek schreef hij komedies, maar zoals hier blijkt ook religieuze werken. Een van zijn belangrijkste werken was het treurspel *Samson*, een vertaling van het werk van Juan Perez de Montalván dat tevens in het jaar 1670 werd uitgegeven en opgevoerd (Coigneau 2003, 230; Porteman e.a. 2008, 448 & 551 & 553).

De drie toneelstukken die in dit hoofdstuk aan bod komen, werden alle geschreven voor de jubileumviering van 1670 en werden volgens de titels 'verthoont op desselfs [Brussel] Schouwburgh door de vrye Liefhebbers'. Archiefonderzoek bevestigt dat de werken inderdaad zijn opgevoerd in 1670 door *De vrije liefhebbers van de Rijmerskonste*, een compagnie ontstaan rond 1647 (De Baere 1945, 107; Langvik-Johannessen e.a. 1996, 285). De al vermelde Brusselse drukker Eugène-Henri Fricx bracht de werken in dat jaar ook in een gedrukte versie uit. Deze edities worden gehanteerd bij de beschrijving en bespreking van de toneelstukken.

In tegenstelling tot Danoot neemt De Grieck meer afstand van de legende. Wegens het hoge aantal allegorische personages in de drie werken en het grote aantal vertogen, doen ze sterk denken aan de *spelen van sinnen*. Zowel Danoot als De Grieck vertonen dus een zeer redenerend toneel. Bij De Grieck zijn er daarbij nog minder handelingen en meer betogen terug te vinden dan bij Danoot, zoals de volgende uiteenzetting zal duidelijk maken.

### *Den betooverden mensch*

In *Den betooverden mensch*. door G. de Grieck. In het Iubel-jaer van het H. Sacrament van Mirakel, van het Iaer 1670. gheviert binnen Brussel, verthoont op desselfs Schouw-burgh door de vrye Liefhebbers (1670), verwoordt de auteur in zijn aanspreking tot de aartsbisschop van Mechelen de opzet van zijn werk. Het toneelstuk is een gift die alles wat naar verderf neigt, bestraft. Die gift is de betoverde mens, die onttoverd en hersteld is door de genade van Christus (De Grieck 1670a, fol. 2r-v van de ongesigneerde eerste katern). Dat het hier steeds rond de genade draait, is niet verwonderlijk als men kijkt in welke periode het toneel is geschreven. Vooral in de jaren

'60 en '70 van de zeventiende eeuw vond er een twist plaats rond de kwestie van genade bij de biecht (Ceijssens 1979, 422 & 427-428). Die strijd speelde zich voornamelijk af tussen de jezuiten en de jansenisten. Deze laatsten waren van mening dat onder andere de jezuiten te snel vergiffenis toekenden bij de biecht. De strijd zal pas echt losbreken in 1674 wanneer Alphonse de Berghes, aartsbisschop van Mechelen, aan wie dit toneelstuk is opgedragen en die mee instond voor het onderzoek naar de toenmalige toestand van het Sacrament van Mirakel, beschuldigd wordt van jansenistische sympathieën (Ceijssens 1968, 19; vgl. 'De context van het jubileum van 1670' in hoofdstuk 1). De schrijver vermeldt bovendien dat het toneelstuk gericht is aan de katholieken; het toneelstuk heeft dan ook een heldere morele, religieuze boodschap: genade is wel degelijk te verwerven via het H. Brood. De bekering van de grootste zondaar is bovendien zo wonderbaarlijk dat zelfs God en de Engelen, maar ook de lezer zich erover zullen verheugen. De aanspreking schuift echter ook de jubileumviering duidelijk naar voren als doel. Het moet de pracht van het feest vergroten, net zoals de altaren en de zegebogen doen.

Het toneel telt 1130 verzen en 3 bedrijven. Wat betreft de personages is er eerst en vooral de *Mens*. Hij staat voor elke mens en vormt een moreel voorbeeld voor het gehele publiek. Daarnaast zijn er allegorische personages zoals *Onwetendheid*, *Verstand*, *Bedrog*, *Wereld*, en ten slotte *Wellust*, vaak vergezeld van Cupido. Ten slotte zijn er Bijbelse personages zoals Lucifer, Christus en Johannes de Doper, naast de allegorische figuur *Evangelie*. In wat volgt wordt er dieper ingegaan op dit toneelstuk dat bestaat uit drie bedrijven.

### **Eerste bedrijf: het verlies van *Verstand* en de verlokking van *Bedrog***

Het eerste bedrijf situeert zich in een wildernis. De *Mens* daalt een ladder af terwijl *Onwetendheid* hem vergezelt als lakei. *Verstand* is op dat moment niet waakzaam door de toverdrank die het vlees hem heeft geschonken. *Onwetendheid* ziet zijn kans in en probeert de *Mens* te overhalen om op ontdekkingsstocht te vertrekken. De *Mens* twijfelt echter, terecht, want *Onwetendheid* heeft een zeer wisselvallig karakter (De Grieck 1670a, 1-3). Even later wordt immers duidelijk dat hij niet zo onschuldig is, wanneer hij verkondigt dat de *Mens* als ellendige blinde een blinde leidsman zal volgen (De Grieck 1670a, 2). Toch blijft *Onwetendheid* de *Mens* aansporen tot de ontdekkingsstocht. *Onwetendheid* houdt de *Mens* voor dat God toch zijn Vader blijft en toch steeds naar de *Mens* zal blijven omkijken? Hij spoort hem aan de nieuwsgierigheid van Eva te erven en te kijken naar de wereld, meer bepaald naar hoe zij elk verleidt. *Onwetendheid* verkondigt daarbij het volgende: 'Gy sult haer daetelyck een toover-huys<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Een terminologie die duidelijk naar de titel refereert en die in heel het toneelstuk veelvuldig aanwezig is.



bevinden', een vooruitwijzing naar het kasteel dat later in het verhaal opduikt (De Grieck 1670a, 2-3). Vervolgens vertelt *Onwetendheid* hoe zowel Bijbelse figuren (Eva, David, Ninive, Balthasar) als historische figuren (Cleopatra en Marcus Antonius) genade verkregen of het onheil ontkwamen (De Grieck 1670a, 3). De *Mens* vreest echter nog steeds dat de Heer het hem niet zal vergeven, maar *Onwetendheid* verzekert hem dat tranen veel bij God kunnen teweegbrengen (De Grieck 1670a, 3).

In deze redenerende dialoog wordt het beeld van een Barmhartige God opgeroepen. Dat beeld overtuigt uiteindelijk de *Mens*, hoewel deze eerst het beeld van een rechtvaardige God in gedachten heeft. Ook hier vindt er dus duidelijk een soort strijd plaats tussen barmhartigheid en rechtvaardigheid, net zoals in de andere toneelstukken.

Te midden van de wolken die opzijschuiven, verschijnt *Verstand* in de hemel. *Verstand* waarschuwt hem voor *Onwetendheid*: *Onwetendheid* is een zielsverrader, dat is een aangeboren eigenschap van hem, net zoals het kwaad ook aangeboren was bij de joden (De Grieck 1670a, 3-4; Danoot 1720). *Verstand* waarschuwt de *Mens* bovendien voor de wereld dat een 'toover-huys' is waar *Geilheid* de kol is en waar *Wellust* heerst (De Grieck 1670a, 4). Net zoals Danoot beschrijft De Grieck zeer zinnelijk en expressief het uiterlijk en de daden van de ondeugden, zodat ze, hoewel ze hier niet als personages optreden, toch duidelijk in het toneelstuk aanwezig zijn (vergelijk Danoot 1720, 29-30). Door gebruik te maken van het uiterlijk bij het beschrijven van de ondeugden, wijst De Grieck op de schijn, een element dat ook verder in het toneelstuk overheerst in de wereld en dat ons probeert te verleiden. Zo spreekt De Grieck over de lippen van *Geilheid* als volgt: 'Haer lippen, die vol gal, en bitt'ren alssem zyn, // Zyn over-smeert met soo wat soetigheidt, en schyn' (De Grieck 1670a, 4).

Het *Verstand* geeft vervolgens een omschrijving van de wereld en van de 'Prins der wereltd', zonder dat zijn naam wordt vermeld (De Grieck 1670a, 5). In tegenstelling tot de 'Prince' in *Den boom des levens* gaat het hier niet om Christus, maar om de gevallen engel Lucifer. Na deze lange uiteenzetting door *Verstand* over het verderf op aarde, verdedigt *Onwetendheid* zijn standpunt in een dialoog met *Verstand*. God is barmhartig, de dood moet niet vroeg gevreesd worden en op het einde zal Hij nog steeds ter hulp komen (De Grieck 1670a, 5-6). *Onwetendheid* weet echter dat het slecht met de *Mens* zal aflopen (De Grieck 1670a, 6: '*Mensch*. Ick hebb' de reys dan naer de wereltd aen-ghenomen. // *Onw*. En ick de stricken om u daer in te beslaen, // Ghy sult met Samson haest blindt, in den meulen gaen'). Dit maakt aan het publiek duidelijk dat de redenering van *Onwetendheid* niet correct is, en dat zij, zoals *Verstand* reeds heeft proberen duidelijk te maken, een valse figuur is. Ook dit toneelstuk is dus sterk sturend via redenerende monologen en dialogen. Het verdedigt en richt zich op het katholieke geloof. De *Mens* verdwijnt in deze

nieuwe discussie naar de achtergrond. Pas op het einde sluit hijzelf de discussie af door te stellen dat hij de reis naar de wereld al heeft aangevat, waarmee hij bedoelt dat hij zijn weg ook zal verderzetten (De Grieck 1670a, 6).

De hemel verliest *Verstand*, omdat de *Mens* nu definitief zijn niet zo verstandige reis heeft aangevat. *Verstand* verdwijnt dan ook van het toneel. In haar plaats komt *Bedrog* de *Mens* en *Onwetendheid* tegemoet, vermomd als heremiet, met een gezicht aan de voorzijde en één aan de achterzijde (dit vanwege haar dubbele, valse natuur). Zij draagt een rozenhoed aan haar riem en een kerkboek in de hand. Ze erkent zelf haar dubbele natuur via de metafoor van de geveinsde wolf die het witte schaap probeert te vangen en de vermelding van de slang, het vergif dat verborgen ligt onder de rozen (De Grieck 1670a, 6). Het beeld van de slang blijkt dus zeer populair te zijn in de periode waarin de werken verschenen, wat deels ook te maken heeft met de joodse vijand (vgl. hoofdstuk 3, voornamelijk 1v en 127v-128r). Ook hier vindt een lange uiteenzetting plaats, ditmaal uitgevoerd door *Bedrog*, waarin ze haar uiterlijk en haar kunsten beschrijft aan de hand van zowel Bijbelse als wereldse zaken (De Grieck 1670a, 6-7). Pas tegen het einde van haar betoog maakt ze haar naam bekend.

*Bedrog* vertelt dit alles in een monoloog waarbij ze alleen op het toneel staat. Vervolgens verschijnen de *Mens* en *Onwetendheid* (De Grieck 1670a, 7). *Onwetendheid* beschrijft, nadat hij *Bedrog* heeft geobserveerd, de schone schijn van de wereld in een klassieke natuurbeschrijving van een schijnbare *locus amoenus* (De Grieck 1670a, 8; vgl. Danoot, waar de natuurbeschrijving ook in contrast stond tot de negatieve gebeurtenissen).

Daarna spreekt het *Bedrog* de *Mens* aan en verleidt hem tot het betreden van de tuin met het kasteel, dit via woorden als schoonheid, rijkdom, vreugde, geneugte en gulzigheid (De Grieck 1670a, 8). Deze woorden laten duidelijk weten (aan het publiek) dat er in de wereld veel ondeugden schuilen, wat later in het toneelstuk nog veel duidelijker zal worden gemaakt. Dat benadrukt de schijn.

Via *Bedrog* ontmoeten de *Mens* en *Onwetendheid* de *Wereld*, met een stok in de ene en een boek in de andere hand en Cupido als heraut (De Grieck 1670a, 9-11). Het toneelstuk wordt opgevrolijkt door schunnige grappen en taalgrappen van *Onwetendheid* (zie ook *Den boom des levens*), waarschijnlijk om de moreel zware thematiek wat verteerbaarder te maken voor het publiek. Het toneelstuk vindt bovendien in een religieuze, maar feestelijke context plaats. Tijdens een gesprek dat voornamelijk gevoerd wordt door *Wereld* en *Onwetendheid*, verdwijnt de *Mens* weer op de achtergrond. Ze hebben het immers over hem. *Wereld* bekent dat hij de *Mens* wil doden. *Onwetendheid* antwoordt dat de *Mens* al dood is, nu hij zich al in de zondige wereld bevindt (De Grieck 1670a, 10-11). Het publiek weet nu zeer duidelijk dat *Onwetendheid*

en *Wereld* een slecht karakter hebben. De *Mens* is hier echter niet van op de hoogte en vraagt plots daarna of *Onwetendheid* hem wil begeleiden naar de tuin der minne. Samen gaan ze naar binnen en op die manier sluit het eerste bedrijf af.

### **Tweede bedrijf: de kunsten van *Wellust***

In het tweede bedrijf wordt de lusthof getoond. Muziek weerklinkt, maar als morele boodschap luidt ook dat de zondaar zijn lente versnoept in de tuin van de liefde, een duidelijke boodschap voor het publiek (De Grieck 1670a, 11). *Onwetendheid* vergelijkt de vrouw die in de tuin aanwezig is, *Wellust*, met ondeugdelijke Bijbelse vrouwen (De Grieck 1670a, 11-12). De mens valt echter meteen voor haar (De Grieck 1670a, 12). *Wellust* verleidt hem en de *Mens* roept euforisch uit 'Ah Jhesus!'. Dit wekt echter reacties op van *Wellust*, *Bedrog* en *Onwetendheid*: als je onze minne wilt, moet je God, die toch zo ver van hier verwijderd is, uit je gedachten bannen. Zij gaan vervolgens verder met hem te lokken: wij schenken jou alles wat je wilt. De *Mens* vertelt dat hij graag eens het slot, haar inwoners en haar bestuurders zou zien.

*Wellust* vermeldt dat zij en haar kompanen geen vreugde zullen aanbrenge, tenzij de *Mens* zich ertoe verbindt niet meer op te kijken naar God en Diens gebod niet meer te volgen (De Grieck 1670a, 13-14). Op die manier wordt erop gewezen dat de *Mens* zich afkeert van God. Daarbij komt weer het element van de erfelijkheid van het kwade tevoorschijn: *Wellust* heeft haar kunsten geleerd van haar 'voorsaeten', 'wel vermaerde Tooveressen,' (De Grieck 1670a, 13). *Wellust* zet in een lange uiteenzetting uiteen welke toverkunsten zij allemaal op aarde tot uitvoering kan brengen, waaronder ook Bijbelse voorbeelden worden gegeven (De Grieck 1670a, 14-15). Meteen wordt de titel van het toneelstuk ook duidelijk (*Den betooverden mensch*) en wordt de aard van de betovering verduidelijkt. Daarnaast zal later blijken dat *Wellust*, hoewel zij reeds veel via betovering kan teweegbrengen, God uiteindelijk toch veel machtiger is, aangezien Gods wonderen meer inhouden dan toverkunsten (vgl. het einde van het toneelstuk).

De *Mens* vraagt zich echter af waarom hij dat alles nu niet krijgt van *Wellust*. *Wellust* stelt dat ze eerst Lucifer moet bezweren. Zij roept deze laatste aan terwijl ze ook zijn geschiedenis en zijn krachten verduidelijkt (De Grieck 1670a, 15-17). Opnieuw worden toverkunsten dus uitgebreid opgesomd. Wanneer Lucifer verschijnt, vraagt deze naar welke zaken de *Mens* dan verlangt? Daarbij geeft Lucifer vele voorbeelden, zowel Bijbelse als wereldse, van zijn kunsten, waardoor opnieuw een verscheidenheid aan toverkunsten wordt opgesomd (De Grieck 1670a, 17-18).

*Onwetendheid* brengt vervolgens de beeldspraak van het schaap als slachtoffer aan om aan te geven dat de *Mens* een slachtoffer is van de ondeugden (De Grieck 1670a, 18). Hier wordt echter ook duidelijk gemaakt dat *Onwetendheid* niet enkel de *Mens* in verwarring brengt. *Onwetendheid*

vraagt immers tegelijk aan Lucifer of hij niet beter eens aan zijn verleden en aan zijn val zou denken, vooraleer hij weer iemand in het verderf stort. *Onwetendheid* probeert dan ook iedereen te jennen, zoals ook al duidelijk werd bij de ontmoeting met de *Wereld*. *Wellust* en de *Wereld* onderbreken het gekibbel en roepen op de *Mens* van vreugde en vrolijkheden te voorzien. De *Mens* verkondigt dat zijn heil enkel door hun drieën kan worden gerealiseerd (De Grieck 1670a, 19). Het getal doet denken aan de drie hosties, ook al staan deze tegenover de drie ondeugdelijke figuren. Het getal drie komt daarenboven iets verder opnieuw aan bod in het beeld van Cerberus als voorbeeld van een toverkunst die de *Mens* zal te zien krijgen (De Grieck 1670a, 19).

De *Mens* vraagt zich onbezorgd af wat er nu nog met hem zou kunnen misgaan nu hij de vreugde zal ontvangen. *Onwetendheid* voorspelt dat wat de *Mens* niet verwacht, zich gauw zal voltrekken, wat het tweede bedrijf vol spanning afrondt (De Grieck 1670a, 20). Het bedrijf eindigt met hetzelfde gezongen refrein waarmee het bedrijf werd begonnen, over de zondaar die zijn lente versnoept in de tuin van de liefde (De Grieck 1670a, 20). Het laat zo de vreugdevolle periode van de *Mens* in het lusthof beginnen en eindigen.

### Derde bedrijf: de redding van de gevallen *Mens* door Christus

In het derde bedrijf is het toneel een ruïne geworden en toont *Verstand* een oude man. In tegenstelling tot de vorige scène waar alles nog rozengeur en maneschijn leek te zijn in de lieflijke tuin, zal alles hier mis lopen. *Verstand* smeekt de Heer om de *Mens* die gevallen is door zijn zonden, bij te staan (De Grieck 1670a, 20-21). Hij smeekt bovendien om het sacrament: 'U broodt, u heylsaem broodt [...] van den Hemel [te laten] daelen, // Op dat den mensch daer van magh noen en avend-maelen' (De Grieck 1670a, 21). In alle toneelstukken wordt er op de een of andere manier verwezen naar het Sacrament van Mirakel of naar het sacrament in het algemeen; deze werken zijn dan ook ingebed in de jubileumviering.

Johannes de Doper reageert op de bede van *Verstand*. Ook het *Evangelie* verschijnt in de Hemel, met zonnestralen om haar hoofd en een boek in de hand. Het boek draagt zeven zegels waarop het Lam Gods is afgebeeld en op de vier hoeken zijn de vier dieren van de evangelisten te zien (vergelijk Apoc. 6,1-17; Apoc. 8,1-5; De Grieck 1670a, 21; vgl. ook hoofdstuk 2, boog 10). Johannes de Doper verduidelijkt op verzoek van *Verstand* dat de allegorische figuur het *Evangelie* belichaamt, de Wet van de genade waarmee de Koning de 'tooverij' zal verwijderen. Johannes de Doper openbaart vervolgens in een lange 'monoloog' de verdere waarheid: hij zet het leven van Christus uiteen. Hij legt de nadruk op het feit dat Hij een Zoon van God is (wat de joden niet geloofden) en verwijst naar zijn wonderdaden, die hier natuurlijk niet als toverij worden bestempeld (De Grieck 1670a, 21-22). Op deze manier wordt de Bijbelse kennis van het publiek opgefrist, wat vaak de bedoeling was bij zulke religieuze evenementen (Caspers 1992,

112). Het is bovendien niet zo bijzonder dat juist Johannes de Doper hier verschijnt. Hij verkondigde immers de boodschap van bekering en verlossing van alle zonden door de doop.

Sint-Jan voorspelt dat Christus de toverij zal doden; hij ziet de figuur *Evangelie* al vertrekken naar het kasteel (De Grieck 1670a, 23). Met deze aankondiging wordt de overgang gemaakt naar de ruimte van het kasteel. Op dit moment ziet de toeschouwer Lucifer, *Onwetendheid*, *Wellust* en de *Mens* op de toneelvloer.

De *Mens* ontdekt dat hij gekleed gaat in een beestenvel. *Onwetendheid* verkondigt dat dit net is zoals bij Adam. De *Mens* denkt dat *Onwetendheid* nog steeds gekscheert (De Grieck 1670a, 24). De discussie tussen de *Mens* en *Onwetendheid* gaat verder terwijl *Onwetendheid* correct beseft in welke bedrieglijke toestand de mens zich bevindt, dit in tegenstelling tot de *Mens* die nog steeds naar de toverkunsten verlangt (De Grieck 1670a, 24-25). *Wellust* wenst dat Lucifer nu eens het betoverde huis (het kasteel) aan de mens toont (De Grieck 1670a, 25). Lucifer vraagt op zijn beurt aan *Bedrog* of hij de poorten wil openen, opdat ze al de bedrogenen erin kunnen zien. *Bedrog* verschijnt en samen met hem verschijnen er ook nog een hoop beesten. De *Mens* is zeer verbaasd, hij weet niet wat er gebeurt.

Lucifer legt uit wie hijzelf en zijn metgezellen, namelijk *Wellust* en *Wereld*, zijn. Vervolgens toont hij zelf aan de *Mens* het menselijk gespuis in de gedaante van beesten, aangezien de mensen net als beesten worden wanneer ze naar tomeloosheid neigen. Elk dier vertoont daarbij een menselijke eigenschap (De Grieck 1670a, 26-29, vgl. fabels van Aesopus of Jean de La Fontaine). Het erg lange betoog van Lucifer wordt enkele malen onderbroken door de sarcastische opmerkingen van *Onwetendheid*. Opnieuw zien we hier *Onwetendheid* als een soort nar opduiken.

Net wanneer *Onwetendheid* Lucifer de raad geeft om zijn betoog te beëindigen, komt *Bedrog* in grote verslagenheid tevoorschijn. Hij waarschuwt Lucifer (Prins van de wereld) te vluchten, omdat de Verlosser van de mens op komst is. Diens verschijningsvorm roept de gedachte aan het Sacrament op: 'Hy sit op een wit peerdt ghespickelt met syn bloedt, // Het welck syn' menscheyt is met godd'lyckheydt gevoedt,' (De Grieck 1670a, 29; vgl. Apoc. 19,11-13). Zijn attributen, met onder meer de zon als harnas (vgl. KB Brussel Ms. 20.323, 37v-38r), worden verder beschreven. Lucifer zelf verklaart waarom hij nu zijn geduld verliest: alles wat hij tegen God ondernam met toverkunsten, werd door God terneergedrukt (De Grieck 1670a, 30). Daarbij verwijst Lucifer naar Adam en de slang, een beeld dat blijkbaar overal opduikt tijdens de viering. De woorden waarin Lucifer oproept om het kasteel van het vlees te vernietigen, spelen met het woord brood, wat verwijst naar het H. Sacrament. Lucifer spoort zijn metgezellen aan om het vernietigende kasteel voor brood, met andere woorden, als iets nutteloos [de dwalende mens] toe te werpen.

Hoewel Lucifer slechts dit 'brood' gaf, geeft Christus zich in datzelfde brood met genade aan de mens, wat Lucifer Christus verwijt ( betekenis van 'Ick gaf 't hem wel voor broodt'): 'Stort syn ghesteent' te hoop, worpt dat voor broodt hem naer: // Ick gaf 't hem wel voor broodt; want ick en geve maer // Sulck broodt, jae anders geen, hoewel hy tot myn' schade, // In broodt zyn lichaem geeft den mensch, met de ghenade // Die het besloten houdt' (De Grieck 1670a, 30).

*Bedrog* waarschuwt nogmaals dat Christus eraan komt. Allen vluchten weg, behalve de *Mens* en *Onwetendheid*. De *Mens* vraagt hulp aan *Onwetendheid*. *Onwetendheid* bekent zijn ware aard aan de *Mens*; hijzelf is immers als een doolhof: hij helpt mensen er graag in, maar niet eruit (De Grieck 1670a, 30). De *Mens* zal dan maar zijn beklag richten tot de hemel. De *Mens* laat een lang gebed horen dat slechts eenmaal wordt onderbroken door *Onwetendheid*. Ook het gebed bevat enkele impliciete verwijzingen naar het Sacrament en de thema's die daarmee verbonden zijn, bijvoorbeeld 'Die my 't breyn weer sal verkloecken, // Door geen toover-dicht, oft Maen, // Maer de Sonn' van eene Godtheydt, // Wiëns Dryvuldigheydt myn lot leydt, // En versekert sal doen gaen' (De Grieck 1670a, 31), opnieuw een verwijzing naar de Drievuldigheid die impliciet verwijst naar de drie hosties.

Plots hoort de *Mens* het rinkelen van kettingen. De Heer breekt achter de schermen de ketenen van de andere slachtoffers die in de toverkunsten van Lucifer verstrikt geraakten (De Grieck 1670a, 32). De *Mens* roept om genade. Op die woorden verschijnt Christus in de wolken. Hij leunt op het kruis, terwijl Johannes de Doper op zijn knieën tot hem bidt en de Duivel neerligt aan zijn voeten, samen met *Wereld* en *Wellust*. Het beestenvel van de *Mens* en het kleed van *Onwetendheid* vallen af: beiden blijven ze in een wit kleed staan, opdat het voor het publiek duidelijk wordt dat ze gezuiverd zijn.

Christus spoort de *Mens*, en op die wijze waarschijnlijk ook het publiek, aan om te genieten van het goede dat hij verworven heeft via Christus (De Grieck 1670a, 32). In zijn toespraak bevindt zich nogmaals een verwijzing naar het H. Sacrament: 'Myn' liefde heeft begheert dat ick u sou doen weten, // Dat ieder mensch, de welck my nutten sal, en eten, // in my sal blyven, en ick blyven weer in hem' (De Grieck 1670a, 33). In de dialoog met de *Mens* wordt er opnieuw gebruik gemaakt van de topos van de zon, net zoals het beeld van Cerberus ook opnieuw terugkomt.

Het slot is zeer feestelijk en eindigt vol lof aan de Heer. Het spoort aan om Hem te loven: 'Den Hemel singh de Zeeg, Heer, die ghy wont soo ras' (De Grieck 1670a, 33). Het toneelstuk vindt dan ook plaats binnen de vreugdevolle viering van het Sacrament van Mirakel.

### *Den boom des levens*

Het andere toneelstuk van De Grieck, *Den boom des levens*. door G. de Grieck. In het lubel-jaer van het H. Sacrament van Mirakel, van het laer 1670. gheviert binnen Brussel, verthoont op desselfs Schouw-burgh door de vrye Liefhebbers (1670), tevens uitgegeven bij de Brusselse drukker Fricx, handelt volgens de titel over de Levensboom. De aanspreking van De Fierlant, die onder andere raadsheer en kanselier van Brabant was, verduidelijkt wat deze boom van het leven is. Het is het Manna, het heilige brood, waarvoor de kerk jaarlijks een octaaf viert en waardoor het Sacrament van Mirakel al driehonderd jaar zich binnen Brussel bevindt (fol. 2r van de ongesigneerde eerste katern). De hosties als levensboom is een thematiek die ook al een enkele keer opdook in de *affixio* (KB Brussel Ms. 20.323, fol. 59v-60r). Het staat voor Christus, die de tweede Adam is en in tegenstelling tot de eerste Adam, die de dood bracht door zijn begane zonde, het eeuwige leven schenkt. Verder weidt de auteur uit over het feest: is het niet terecht dat de jezuiten, de magistraten, de adel en de burgers zo'n prachtig jubelfeest hebben georganiseerd?

Het toneelstuk telt 1123 verzen, 3 bedrijven en 12 personages. Opnieuw bestaan ze voornamelijk uit allegorische personages: met name Adam of het *Menselijk geslacht*, *Rechtvaardigheid* tegenover *Barmhartigheid*, *Onwetendheid*, *Schuld* en *Dood*, en de vier elementen *Aarde*, *Lucht*, *Water* en *Vuur*. Daarnaast verschijnt ook nog Christus als Prins en zijn er muzikanten aanwezig. Een groot verschil met de andere twee toneelstukken van De Grieck is dat hier de zondeval al achter de rug is zodat ze niet meer plaatsvindt op het toneel.

### **Eerste bedrijf: troost bij *Barmhartigheid* en tegenstand bij *Rechtvaardigheid***

In het eerste bedrijf toont het toneel een landschap met cipressen. *Menselijk geslacht* is net uit het Paradijs verdreven; *Onwetendheid* had de mens voordien tot zonde gebracht (De Grieck 1670b, 3-4). Via uitroepen en vragen wordt het duidelijk dat Adam radeloos is, nu hij verjaagd is uit het paradijs (De Grieck 1670b, 1-2). *Barmhartigheid* biedt evenwel troost, terwijl *Rechtvaardigheid*, die even later op het toneel komt, zich uiterst streng opstelt. Terwijl *Barmhartigheid* een nieuw Paradijs, met name de levensboom belooft, geeft *Rechtvaardigheid* aan dat hij met een vurig zwaard de zonden van Adam zal straffen, een beeld dat ook te zien was op de triomfbogen (cf. hoofdstuk 2, boog 9 en deel 2 van de eerste processie). Na een discussie tussen *Menselijk geslacht*, *Barmhartigheid* en *Rechtvaardigheid*, waarin vooral *Barmhartigheid* en *Rechtvaardigheid* het woord nemen, vertrekt *Rechtvaardigheid* (de Grieck 1670b, 3).

*Barmhartigheid*, die hier al de overhand lijkt te hebben verkregen, aangezien ze langer op het toneel aanwezig is, spoort de mens aan om moedig te zijn en hard te werken (De Grieck 1670b, 4). Vervolgens verlaat ook zij het toneel. Adam blijft en graaft, terwijl muziek weerklinkt en

verhaalt hoe de mens, eerst een gunsteling van God, de Koning, nu gedoemd is tot verdriet en de doornenkroning – ook in dit toneelstuk is veel Bijbelse metaforiek aanwezig. Muziek verhoogt de emoties opdat het publiek medelijden zou krijgen met Adam.

Vervolgens verschijnt *Onwetendheid* (de Grieck 1670b, 4). Zij brengt de mens in verwarring. Wie zou de appel van de vriendelijke Eva niet hebben aangenomen? Even later komt ook *Schuld* aangelopen (De Grieck 1670b, 5). Net als *Onwetendheid* verdedigt hij zijn aanwezigheid: hij is de zoon van de menselijke begeerte (De Grieck 1670b, 5). Ook Adam verdedigt zich echter: hij heeft *Onwetendheid* in zijn hoedanigheid niet herkend toen deze hem lokte (De Grieck 1670b, 5). Zo ontstaat er een discussie tussen de drie personages die aanwezig zijn op het toneel, omdat *Schuld Menselijk geslacht* niet wil verlaten (De Grieck 1670b, 5-7). Vervolgens komt *Dood* aanzetten als uitvoerder van het bevel van *Rechtvaardigheid* (De Grieck 1670b, 7). Zowel *Dood* als *Schuld* willen wraak voor de zonde die de mens heeft begaan en zullen deze straffen. In de discussie die nog steeds aan de gang is, zetten ze uiteen welke ellende *Menselijk geslacht* te wachten staat (De Grieck 1670b, 7-9).

*Menselijk geslacht* gelooft echter nog steeds in hetgeen *Barmhartigheid* hem heeft beloofd (de Grieck 1670b, 8-9) en laat *Schuld*, *Dood* en *Onwetendheid* verder bazelen terwijl hijzelf vertrekt. *Onwetendheid* vertrekt ook, omdat ze onafscheidelijk is van het *Menselijk geslacht*. *Schuld* en *Dood* vertrouwen er nog steeds op dat zij hun gelijk zullen halen: de mens zal afgemat worden door de arbeid en de vrees zal steeds aanwezig zijn (De Grieck 1670b, 10). Niemand kan opboksen tegen de dood. Ze zullen *Menselijk geslacht* straffen: *Schuld* door zijn wreedheid, *Dood* door zijn lelijkheid.

Wanneer *Schuld* en *Dood* verdwenen zijn van het toneel, keert *Barmhartigheid* terug met een smeekschrift in de hand. Wanneer ze wil vertrekken naar de Prins, Christus, komt *Rechtvaardigheid* haar tegemoet en vraagt haar waar ze naartoe gaat (De Grieck 1670b, 10). Opnieuw ontstaat er een conflict, omdat *Barmhartigheid* vindt dat *Rechtvaardigheid* te streng is en meent dat Christus barmhartig zal zijn voor de zondaar, terwijl *Rechtvaardigheid* de tegenovergestelde mening is toegedaan (De Grieck 1670b, 11-12). Het conflict wordt zelfs fysiek geuit (De Grieck 1670b, 12). Deze discussie illustreert zeer goed het bredere conflict of de religieuze twist omtrent het toekennen van genade (zie paragraaf over *De betooverden mensch*). Daarbij zijn ook centrale theologische vragen aan de orde die ook van toepassing zijn op Christus die in de hosties zou aanwezig zijn, met vragen als kan Christus Zijn wezen dan verlaten en verlaagt Hij zich tot het menselijke verderf (De Grieck 1670b, 12)? De auteur blijkt dus zeer goed op de hoogte van actuele theologische kwesties en wil deze ook bij zijn publiek aan de orde stellen.



Vervolgens valt *Barmhartigheid* op haar knieën en smeekt luid tot de Prins opdat Hij haar zal verhoren (De Grieck 1670b, 13). *Rechtvaardigheid* kondigt zijn verschijning (opnieuw) aan via de metafoor van de zon. Tussen het wentelen van de wolken verschijnt, ter afsluiting van het eerste bedrijf, de Prins voor een kort moment (De Grieck 1670b, 13).

### **Tweede bedrijf: de aanroeping van Christus**

Het tweede bedrijf opent met een lange monoloog van Adam over hoe anders en vijandig alles nu is na zijn val (De Grieck 1670b, 14-15). *Onwetendheid* verbaast zich er net zoals in *Den betooverden mensch* over dat de mens raad vraagt aan *Onwetendheid*. Zij spoort hem aan om in zijn wanhoop een aalmoes te vragen aan de *Hemel* of aan *Aarde, Lucht, Vuur* en *Water* (De Grieck 1670b, 15). Adam smeekt de vier elementen vervolgens om hulp, maar geen van hen wil de zondaar helpen, omdat hij hen heeft vernield (De Grieck 1670b, 15-18). Het is opmerkelijk dat dit in tegenstelling is met de houding van Christus, die, hoewel hij verwond werd in de hosties, welzijn bracht aan het gelovige Brussel via de hosties (vgl. KB Brussel Ms. 20.323, o.a. fol. 13v-14r). Door deze scène in te lassen, legt De Grieck er de nadruk op hoe barmhartig Christus wel is.

Ook hier wordt het theater dat veel redenerende mono- en dialogen bevat, afgewisseld met een redelijk spectaculaire scène. *Vuur*, het laatste element, verschijnt bijvoorbeeld in de lucht in een brandende cirkel terwijl hij vuurpijlen afschiet (De Grieck 1670b, 17).

Ondertussen is *Onwetendheid* nog steeds aanwezig op de scène. Net zoals in *Den betooverden mensch* brengt zij soms een luchtige toon aan, bijvoorbeeld via een taalspel ('t Vier spreekt wel vierigh'; De Grieck 1670b, 18). Soms is ze echter overdreven wreed. Wanneer bijvoorbeeld Adam vraagt wat hij nu moet aanvangen, stelt ze een daad met een strop of een degen voor (De Grieck 1670b, 18). Het is geen wonder dat haar wisselvallige karakter Adam in verwarring brengt. Radeloos aanroept Adam dan ook God zelf. Wanneer hij zich afvraagt waarom God doof en blind is voor hem – het thema van de blindheid is hier omgedraaid, want het is deze keer niet de mens die blind is –, weerklinkt muziek als antwoord. Ze verkondigt dat de wraak van God zeer streng is, maar dat de aanhouder wint (De Grieck 1670b, 19). *Onwetendheid* probeert *Menselijk geslacht* te misleiden, opdat hij niet meer zou geloven in de kracht van *Barmhartigheid* (De Grieck 1670b, 19). Adam echter geeft in een begeesterende monoloog aan hoe de tweede Adam zal verschijnen, hoe de zon hem toelicht, welke de pracht van de regenboog is (een teken van het verbond met God dat ook in de *affixio* te zien was), en hoe op het einde *Waarheid* zal verschijnen (De Grieck 1670b, 20; KB Brussel Ms. 20.323, fol. 103v-104r).

Plots, na deze positieve spraak, roepen de spelbrekers *Dood* en *Schuld* van achter de schermen Adam toe dat Adam als 'snoode slaef' maar vlug weer aan de slag moet gaan en hard moet

werken (De Grieck 1670b, 20). Vervolgens vluchten *Onwetendheid* en *Menselijk geslacht* voor hen (De Grieck 1670b, 20). Wanneer ze de scène hebben verlaten, komen de Prins, evenals *Rechtvaardigheid* en *Barmhartigheid* op de scène. Zij voeren een hele discussie over de afdaling van God uit de hemel in de gedaante Christus. *Rechtvaardigheid* vraagt zich af waartoe het recht dient als het de schuldenaars niet kan verdoemen (De Grieck 1670b, 21). *Barmhartigheid* antwoordt dat de afdaling uit liefde gebeurt en dat we Gods geheim (zijn genade) niet kunnen doorgronden. *Rechtvaardigheid* vindt de afdaling opnieuw vernederend en haalt daarbij als voorbeelden de moeilijke plaatsen in de levensgeschiedenis van Christus aan als een voorspelling van hoe hij Hem zal straffen (De Grieck 1670b, 22-23). *Rechtvaardigheid* zal Hem immers behandelen alsof Hij zelf de zondaar was (De Grieck 1670b, 24). *Barmhartigheid*, die al de voorkeur van de Prins verdient, verdedigt zichzelf door een mooie metafoor van het kaarslicht. Net zoals het kaarslicht niet minder mooi wordt als het zijn vlam heeft doorgegeven aan een andere kaars, zo wordt Christus niet minder als hij zijn deugden heeft doorgegeven (De Grieck 1670b, 23). Opnieuw handelt de discussie over de genade en de aanwezigheid van Christus op aarde, wat de centrale vraagstukken blijken te zijn in de toneelstukken van De Grieck. Daarbij schrikt De Grieck niet terug om theologische argumenten te gebruiken; het ondoorgrondelijke geheim van God vinden we immers ook als argument terug bij bijvoorbeeld de kerkvader Augustinus (Augustinus, 'Sermo 165').

Ondanks de dreigingen van *Rechtvaardigheid*, zal de Prins, Christus, toch nederdalen. Zijn dood doet de Boom van het Leven opbloeien. Op die manier zal hij de dood doden, een thematiek die ook in de liederen van Bellemans vaak voorkomt (De Grieck 1670b, 24; vgl. hoofdstuk 5). De positieve betekenis van Christus als Levensboom wordt benadrukt door enkele gepaste uitspraken, zoals de metafoor van de zon en de tegenstelling tussen de boom des levens en de 'galgen-boom' van *Rechtvaardigheid*. De neerdaling is voor de Prins een bruiloftsfeest (vgl. onder). De Prins danst daarbij terwijl de muzikanten zingen over de liefde (De Grieck 1670b, 25-26).

### Derde bedrijf: de strijd beëindigd door de triomf van Christus

In contrast met het vrolijke einde van het tweede bedrijf, opent het derde bedrijf met *Schuld* en *Dood*. *Schuld* heeft gehoord dat Jezus is geboren. *Dood* kan de menswording niet geloven. *Onwetendheid* doet het verhaal over de geboorte van Christus (De Grieck 1670b, 26-28). *Schuld* wenst dat *Dood* het kind zal bedreigen met zijn zeis. *Onwetendheid* zegt daarbij dat het niet eenvoudig zal zijn om het tegen Hem op te nemen: 'Dry teghen een is niet, thien teghen een is geen, // Die ghy bevechten gaet is een' van dry, dry eenen' (De Grieck 1670b, 28). Net zoals in de

*affixio* en zoals in *Den betooverden mensch* wordt er gebruik gemaakt van de Drievuldigheid van God, wat goed aansluit bij de drie hosties.

Wanneer *Schuld* en *Dood* na hun betoog het toneel hebben verlaten, komt *Menselijk geslacht* opnieuw tevoorschijn, terwijl achter de schermen *Barmhartigheid* wordt bezongen. Even later komt de Prins als een herder op, een beeld dat ook in de liederen te zien is. Adam, aangesproken als het schaap, knielt voor Hem (De Grieck 1670b, 29). Hij bekent dat hij veel heeft gezondigd. De Prins antwoordt dat Diegene Die mint veel heeft vergeven. Nadat *Onwetendheid* en Adam, beiden nederig, Christus hebben aanbeden, wordt er een vergelijking gemaakt tussen de Levensboom en de maagdenpalm, een vergelijking die sterk doet denken aan het Sacrament van Mirakel: 'Ick ben den Maeghde-palm, dat is, *Den Boom van't Leven*, // [...] En al-hoe-wel myn' schors is over al door wondt: // Die wonden, hoe het gaen, die houden u ghesondt' (De Grieck 1670b, 31).

Vervolgens verschijnt *Rechtvaardigheid*, ditmaal opnieuw met vlammend zwaard in de hand, in een olijfhof, waarin elke boom behangen is met het teken van het lijden, de passie van Christus. Na de vertogen van *Barmhartigheid* en *Rechtvaardigheid*, komt ook *Schuld* tevoorschijn en deze verklaart aan Christus dat Hij borg staat voor de Schuldige, namelijk Adam (De Grieck 1670b, 31-32). De Prins wil zich enkel overgeven aan *Barmhartigheid*, die Hem door de macht van liefde heeft naar beneden gehaald (De Grieck 1670b, 33). *Barmhartigheid* stelt Hem gerust: Hij zal verrijzen als een feniks. Daarna gaan allen naar binnen, buiten *Onwetendheid* en *Menselijk geslacht*. Zij besluiten dat de goede moet boeten voor hetgeen de slechte deed (De Grieck 1670b, 34). Ze bewenen Christus' lot.

Plots, na een monoloog vol rouw van *Menselijk geslacht*, schrikt *Onwetendheid* op bij het beven van de aarde. Muziek weerklinkt viermaal en spoort de mens aan om vrolijk te zijn, aangezien 'den helschen draeck' is overwonnen en de hemel victorie kraait (De Grieck 1670b, 34-35). Er zijn zegepralen voor de winnaar van de dood, een frase die uitstekend past bij de jubileumviering (De Grieck 1670b, 35). Er wordt bovendien een letterlijke verwijzing gegeven naar het Sacrament van Mirakel: 'Hy bloeyt gelijk den Palm, en tusschen roode blaên // Heeft hy het hemels broodt, en minne-kelcken staen' (De Grieck 1670b, 35).

Ten slotte verschijnt de Prins opnieuw in de Hemel, met olijfboom, kruis, kelk en hostie. *Dood* en *Schuld* liggen geboeid. *Barmhartigheid* en *Rechtvaardigheid* kruisen elkaars degen en olijftak. De Prins triomfeert. Hij stelt de mens gerust. Zodra je naar de kerk zal gaan en mijn geboden aanhoort en je je zonden opbiecht en je die zonden met je hart belijdt, dan zal je mijn Vlees en Heil nuttigen. Deze toespraak van de Prins is duidelijk ook bedoeld als morele boodschap voor het publiek. Zo bereikte de viering haar religieuze doelstelling. Ook hier is er sprake van een

feestelijk einde: nadat de mens het bruiloftskleed (vgl. liederen) zal hebben aangetrokken, zal hij aan tafel gaan met de Heer.

### *Den Pelgrim*

Alvorens de bespreking van dit toneelstuk aan te vangen, is het noodzakelijk om op te merken dat *Den dolenden pelgrim, Ons ver-toonende door synen val ende opstaen: des Menschen leven niet anders te wesen als een gheduerighen strydt. Tooneel-wys af-ghemaelt, tot spiegel van alle blinde ende wulpsche jonghelinghen* (1699) van Jan de Grieck, de broer van Claude de Grieck, niet hetzelfde is als *Den pelgrim. door Glaude de Grieck. In het Iubel-jaer van het H. Sacrament van Mirakel, van het Iaer 1670. gheviert binnen Brussel, verthoont op desselfs Schouw-burgh door de vrye Liefhebbers* (1670), gedrukt bij Fricx, in tegenstelling tot wat er in de bronvermelding van *Een nieuw vaderland voor de muzen* vermeld wordt (vgl. De Grieck 1699; Porteman e.a. 2008, 921).

In de aanspreking maakt De Grieck duidelijk dat het doel van dit werk verder gaat dan de morele boodschap die de weg naar de zaligheid toont (De Grieck 1670c, fol. 2r-v van de ongesigneerde eerste katern). In het werk wil hij zijn landgenoten hun eigen taal leren spreken. In zijn verklaring eert hij de aartshertogen Albertus en Isabella. Opnieuw wordt het Oostenrijkse Huis geprezen. Zij zorgden voor welstand en rust, maar rust zorgde ervoor dat de goede zeden roestten waarbij het kwaad meer ruimte vond: 'Men schaemde sich zyn tael, en gingh nieuw woorden, self de vyanden, af-leenen' (De Grieck 1670c, fol. 2v van de ongesigneerde eerste katern).

De Grieck sluit de aanspreking af met de wens dat het goed dat in verval geraakte, wordt hersteld en dat hij zijn *Pelgrim*, een vreemdeling, het burgerschap verleent, opdat de hele stad hem zou navolgen. Met die woorden maakt de schrijver duidelijk dat de morele boodschap inderdaad aan het publiek is gericht en dat het aanspreken van de *Pelgrim* in het toneel ook terecht mag gezien worden als het aanspreken van het publiek.

Het toneelstuk telt 1117 verzen en 13 personages. De personages bestaan enerzijds uit christelijke personages, namelijk *Kerk*, Johannes de Doper, Lucifer, Christus als Samaritaan en Sint-Petrus, anderzijds uit de allegorische deugden en ondeugden, namelijk *Waarheid*, *Rechtvaardigheid*, *Leugen*, *Wellust*, *Bedrog*, *Eer* en *Geneugte*. Daarnaast is er nog *Aarde* en het hoofdpersonage, de *Pelgrim*, die ook hier voor de mens in het algemeen staat. Enkele personages die ook in de andere stukken van De Grieck optraden, keren hier terug.

### Eerste bedrijf: de ontmoeting met *Waarheid*

In het eerste bedrijf rijst *Aarde*, versierd met bloemen, kruiden en een stedekroon, omhoog uit zichzelf. Ze omhelst de *Pelgrim*, omdat de *Pelgrim Moeder Aarde* wil verlaten. Hij wilt 'naer 't eeuwigh, dat in god verborghen is' (De Grieck 1670c, 1). Er ontstaat een discussie tussen hen beiden. De *Pelgrim* verwijt haar dat ze bouwvallig is. *Aarde* vindt dit echter een 'smadelyck verwy't', aangezien het door het ploegen, spitten... van de mens is dat ze zo oud en rimpelig is geworden (De Grieck 1670c, 2). Zij voegt daaraan toe: 'om dat ghy ryck moght leven, // quam ick het bloedt u van myn eygen hert te gehev', Liet ick myn aderen af-tappen' (De Grieck 1670c, 2). Die woorden roepen het beeld van de pelikaan en de barmhartigheid van Christus in de hosties op (vgl. deel 2 van de eerste processie in hoofdstuk 1). De *Pelgrim* bekent dat hij het juk aanvaardde, maar dat de arbeid hem misnoegt. Na zegewensen scheiden ze van elkaar (De Grieck 1670c, 3). Even later wordt de *Pelgrim* moe en valt hij in slaap. In zijn droom verschijnen er twee bruggen voor hem. De ene brug, smal en vol dorens, leidt naar de hemel, de andere, breed en vol bloemen en kruiden, leiden naar de hel (De Grieck 1670c, 4). Ook hier speelt de schijn weer een grote rol.

*Waarheid*, in de gedaante van een herder, komt hem vanaf de brug van de hemel tegemoet. Zij verkondigt dat wanneer de ogen van het lichaam gesloten zijn, de ogen van de ziel zich openen, als aanvulling op de woorden van de *Pelgrim* die zei dat het lijf de ziel bederft (De Grieck 1670c, 4). Op dat moment geeft de Heer hem de vrije keuze tussen goed en kwaad. *Waarheid* zet het contrast tussen goed en kwaad uiteen. Dat verschil wordt sterk benadrukt, ten eerste via Bijbelse verwijzingen: 'bedrogh met Eva', 'Zyt, oft met Moyses, een gheroepen, en verkoren, // Oft wel, met Saül, een' verlaten, en verloren' (De Grieck 1670c, 5). Ten tweede gebeurt de benadrukking via stijlfiguren: 'daer is den lust een' pyn, // En hier de pyn een' troost, hier is geen' schyn, maer zyn' (De Grieck 1670c, 5). Ten derde gebeurt het met een verwijzing naar het Sacrament: 'Daer is een broodt, het welck geen' mensch, die 't nut, en helpt, // En hier een broodt dat zelf des hemels honger stelpt. // Daer is een' draecke wyn, en hier een wyn des Heeren' (De Grieck 1670c, 5). Ten vierde ondersteunt de muziek uit de hel en de muziek uit de hemel, die tegen elkaar opklinken het contrast. De muziek uit de hemel breekt steeds de argumenten van de muziek van de hel af (De Grieck 1670c, 6-7). Ook de triomfbogen zetten het contrast tussen goed en kwaad in de verf.

De *Pelgrim* wordt in zijn 'dwasen droom' (De Grieck 1670c, 7) aangetrokken door de lusten, namelijk eer, schoonheid, rijkdom en smaak (De Grieck 1670c, 7-8). Bij het wakker worden mist de *Pelgrim* meteen de lusten. *Waarheid* waarschuwt hem, 'Daer u den valschen Smaeck, gheduerigh koemt te blinden' (De Grieck 1670c, 8). Net zoals in *Den betooverden mensch* wordt

de mens gewaarschuwd dat hij blind gaat. *Waarheid* toont hem wie zijzelf is: ze bezit geen dubbelzinnigheden, in tegenstelling tot *Onwetendheid* die in de andere stukken de mens begeleidde, en kent enkel eerlijkheid (De Grieck 1670c, 9). Vervolgens overhaalt ze de *Pelgrim* om de smalle brug te nemen. Ze verdwijnen daarbij van het toneel (De Grieck 1670c, 10).

Vervolgens komen Lucifer, *Wellust* en *Bedrog* op. Er volgt een gesprek waarbij vooral *Wellust* en Lucifer het woord hebben. Ook in dit toneelstuk zijn de sprekers vaak lang aan het woord, waarbij het meestal gaat om de plannen van het personage, hun beweegredenen en hun meningen. Lucifer wil de troon van God bereiken en God eraf werpen. Het bedrog maant hem aan rustig te blijven. Dat lukt Lucifer niet, wanneer hij ziet hoe de *Pelgrim* aan zijn lusten geraakt en spot met zijn duivelskunsten, wanneer de *Pelgrim* de eer bereikt die Lucifer zelf heeft verloren (De Grieck 1670c, 10-11). *Wellust* vraagt wie de *Pelgrim* begeleidt. Lucifer antwoordt dat het *Waarheid* is, die in elke stad wordt weggejaagd (De Grieck 1670c, 11). *Wellust* noemt haar een zottin. Vandaag de dag denkt niemand meer aan haar, zij staat er alleen voor.

Met deze aanmoediging vat Lucifer het plan op de *Pelgrim* om te kopen door 'een huys van lusten' te bouwen. Hij draagt zijn metgezellen op hem naar de stad 'Placentien' te brengen, waarvan de naam afgeleid is van het Latijnse 'placere'. De stad zal hem dan ook zeker behagen. Lucifer voorspelt dat hij zich daar, zonder eens te denken aan de boetvaardigheid, zal overgeven aan de lusten (De Grieck 1670c, 12).

### **Tweede bedrijf: de afwijzing van Boetvaardigheid en de straf van Lucifer**

Net zoals het tweede bedrijf in het vorige toneel, bevindt de *Pelgrim* en zijn begeleidster zich in het tweede bedrijf in een luthof (De Grieck 1670c, 13). *Waarheid* waarschuwt de *Pelgrim* voor al de vrijmoedige handelingen die hij in die tuin wil begaan en die hem slecht zullen bekomen. De *Pelgrim* vraagt zich af wat hij, ellendeling, dan zal beginnen? *Waarheid* raadt hem de Boetvaardigheid aan. De *Pelgrim* vraagt op zijn beurt waar hij haar kan vinden. *Waarheid* antwoordt dat zij hier is, aangezien zij uit de stad is weggejaagd (De Grieck 1670c, 14).

De *Pelgrim* wil liever wat van de boom snoepen. Hij zal waarschijnlijk toch niet met haar overweg kunnen, aangezien zij door iedereen is verlaten. *Waarheid* zegt dat haar ontmoeten nochtans noodzakelijk is als je waarde hecht aan je welvaart: 'Wilt ghy verschynen voor den ghever van syzelven, // Naer gy in't waeter van den doop u quaemt te delven // Zoo hebt ghy 't broodt van de Boetveerdigheydt van doen' (De Grieck 1670c, 14). Door de allegorische figuur van *Boetvaardigheid* aan te brengen, wil de auteur duidelijk maken dat het noodzakelijk is te boeten alvorens men de genade via de hosties verwerft.

*Boetvaardigheid* komt aanzetten met een leeuwenhoofd onder de arm (De Grieck 1670c, 15). Dit is, wat ook in de tekst wordt geëxpliciteerd, een verwijzing naar Samson met de leeuw en de honingraat (vgl. KB Brussel Ms. 20.323, fol. 63v-64r). De *Pelgrim* vindt haar maar lelijk en streng. *Waarheid* spoort hem aan om naar haar te gaan. De *Pelgrim* verdedigt zich en beweert dat daar nog tijd genoeg voor is als hij ouder is. Dat ontkent *Waarheid*. *Boetvaardigheid* vertelt hem dat zijzelf lelijk vanbuiten is, maar zeer mooi vanbinnen. Ook hier blijkt uiterlijk te bedriegen, maar dan in positieve zin. De *Pelgrim* antwoordt haar dat hij haar later wel zal opzoeken. *Boetvaardigheid* zegt als waarschuwing dat zij komt en gaat zoals *Gelegenheid*. De *Pelgrim* laat haar echter gaan, omdat hij nu geen behoefte heeft aan haar. Hij wil lustig zijn (De Grieck 1670c, 17). De dood die net wel op tijd gevreesd moet worden, is een thematiek die ook in *Den betooverden mensch* aan bod kwam.

Ditmaal hebben de waarschuwingen geen impact meer op hem. De lust overheerst feller dan tevoren. De *Pelgrim* krijgt een stad op het oog. Hoewel *Waarheid* hem waarschuwt dat de stad niet deugt, zoals Sodom, wil hij toch naar binnen. *Waarheid* wil niet mee, want hij is een balling van die stad. Gezang en dans lokken hem. *Geneugte*, die uitstekend als stadswachter van de stad van het behagen fungeert, houdt hen tegen, want als *Waarheid* naar binnen zou gaan, zou het afgelopen zijn met de stad (De Grieck 1670c, 18).

Op dat moment wordt echter het plan van Lucifer met zijn huis van lusten ingezet. *Eer* komt als pachter van dat huis op de *Pelgrim* en *Waarheid* toegelopen. Hij is zeer rijkelijk gekleed en verkondigt dat hij enkel de beste lieden opneemt in zijn kostelijk huis. *Waarheid* geeft commentaar op hem en in zijn woorden wordt het duidelijk dat de ene zijn brood de ander zijn dood is. Opnieuw vindt er een discussie plaats, ditmaal tussen *Eer* en *Waarheid* (De Grieck 1670c, 19-20). *Eer* vindt *Waarheid* erg grof en trekt zich terug wanneer hij hoort dat hij met de *Waarheid* te maken heeft. De *Pelgrim* betreurt dat (De Grieck 1670c, 20).

De discussie verloopt nu tussen *Waarheid* en de *Pelgrim*. Hij hoort aanlokkelijke muziek waarvoor *Waarheid* hem waarschuwt (het is gezang van sirenen, toverij; De Grieck 1670c, 21). *Waarheid* beveelt hem te vluchten van dit 'Toover-huys' en de dood in gedachten te houden, maar de *Pelgrim* zwicht voor de zingende *Wellust* en vindt zich nogmaals te jong om al aan zo'n serieuze zaak zoals de dood te denken. Hij is ervan overtuigd dat God barmhartig zal optreden (De Grieck 1670c, 22), dit in tegenstelling tot *Den betooverden mensch*, waarin de mens nog overtuigd moet worden van de barmhartigheid van God.

De *Pelgrim* zegt dat het zijn eigen leven is. *Waarheid* verkondigt dat hij het leven en de ziel van God heeft ontvangen. Op dat moment doorbreekt *Wellust* de discussie en gaat de discussie verder tussen *Wellust* en *Waarheid*. Wanneer *Wellust* vraagt van wie hij juist het leven heeft

ontvangen, antwoordt *Waarheid*: 'Van diên, die een', en dry is 't samen' (De Grieck 1670c, 23). Het thema van de Drievuldigheid duikt hier opnieuw op. *Waarheid* haalt nog meer thema's aan die ook elders in de viering te zien waren, wanneer ze verkondigt dat ze de ark van Noah en de olijftak is (De Grieck 1670c, 23).

De discussie gaat vervolgens verder tussen deze drie (De Grieck 1670c, 24). *Waarheid* vraagt zich af of de *Pelgrim* nu echt de streken van *Wellust* niet vreest. De *Pelgrim* zag *Waarheid* liever vertrekken. *Wellust* maakt een einde aan de discussie door te bevelen het eten te brengen. Op dat moment komt de Leugen op (De Grieck 1670c, 24). *Wellust* verkondigt welke schotels ze voor hem hebben voorzien, waaronder de appel van Eva. Die weigert hij echter. Hij wil rijkdom, schoonheid en een gezondheid van lange duur. Dat laatste kan *Wellust* hem niet geven (De Grieck 1670c, 25).

*Waarheid* toont de *Pelgrim* wat er op de schotels ligt. Ze geeft telkens de waarheid weer over deze lugubere spijsen. De *Pelgrim* verbaast zich erover dat die spijsen helemaal niet heerlijk lijken te zijn (De Grieck 1670c, 26-27). Het lijkt dus inderdaad allemaal maar schone schijn te zijn geweest. De boodschap achter deze passage is de volgende: ook al bevindt je je op de goede weg, je moet altijd oppassen voor verlokkingen. Muziek spoort hem bovendien aan om zijn leidsman, *Waarheid* te volgen, zodat hij zich terug op het goede pad begeeft (De Grieck 1670c, 28). De muziek toont ook hier de goede weg, aan zowel de personages op het toneel, maar vooral aan het publiek.

Plots komt Lucifer tevoorschijn, die de *Pelgrim* aanmaant niet zo hoogmoedig te zijn. *Waarheid* vlucht meteen weg van hem. Hoewel de *Pelgrim* niets van de maaltijd heeft gegeten, moet hij toch betalen en boeten voor de spijsen die hem bezorgd zijn. Terwijl hij gefolterd wordt, aanroept hij *Waarheid* en vervolgens Christus (De Grieck 1670c, 28). *Waarheid* komt hem van boven (uit de hemel) ter hulp. De pijlen van Lucifer doen haar niets, want ze heeft de Zon als harnas (De Grieck 1670c, 29; vgl. boven: er is opnieuw sprake van de metafoor van Christus als zon). *Waarheid* blijkt echter niet voldoende te zijn om de mens te kunnen redden. Lucifer wijst haar gemakkelijk af en zegt dat ze God maar moet melden dat hij Zijn evenbeeld gekneld houdt. Beiden gaan ze aan het werk en op die manier wordt het tweede bedrijf afgesloten (De Grieck 1670c, 30).

### **Derde bedrijf: de genade van Christus als Samaritaan**

Het derde bedrijf opent, sterk in contrast met het einde, met de *Pelgrim* die op aarde in zijn eigen bloed wentelt. In een gebed klaagt hij over zijn verlatenheid en angst. Hij smeekt God om genade (De Grieck 1670c, 31). *Waarheid* gebiedt hem niet op te houden met het bidden tot God en met



het verzoeken van 'den boom van 't heyl' (De Grieck 1670c, 32; vgl. *Den boom des levens*). Een priester komt hen tegemoet. Het is de Oude Wet, maar die kan hem niet verlossen. De kerkvader Augustinus wees bijvoorbeeld op de ontoereikendheid van de Mozaïsche wet voor de redding van de mensheid (Dupont 2012, 491). Hier blijkt nogmaals dat De Grieck op de hoogte was van religieuze zaken. Dit past bovendien in de joodse context: Christus alias het Nieuwe Testament is noodzakelijk voor de redding. Aangezien het niet volstaat, legt het er de nadruk op hoe groot de genade van God via Christus is.

Vervolgens komt Johannes de Doper op. In tegenstelling tot het vorige personage, treedt hij wel op de voorgrond. De *Pelgrim* aanbidt hem, Johannes gaat een kort gesprek met hem aan. Hij kondigt de komst van het Lam aan via (opnieuw) de metafoor van de zon. Serafijnen kondigen met trompet de komst aan, net zoals de processies ook startten met het klinken van muziek (De Grieck 1670c, 33).

Vervolgens verschijnt Christus als Samaritaan, zodat zijn barmhartige karakter meteen geuit wordt (De Grieck 1670c, 33). Hier wordt de kritiek op de joden nog duidelijker geuit: de jood, gekarakteriseerd door de negatieve term 'Toovenaar', namen de eerste, maar niet de tweede wet aan (De Grieck 1670c, 34). De geschiedenis en legende van het Sacrament van Mirakel zijn in deze toneelstukken van De Grieck dan toch niet zo ver weg als op het eerste gezicht lijkt?

Ook Christus als Samaritaan gaat een dialoog aan met de *Pelgrim*, waarin de *Pelgrim* ontdekt wie Christus is. Op die manier wordt het publiek herinnerd aan wie Christus was. De Samaritaan troost en bemoedigt de *Pelgrim* door uit te brengen dat als hij weent, hij genade zal ontvangen (De Grieck 1670c, 35). Deze aanspreking van de *Pelgrim* is ook een boodschap voor het publiek: als iemand berouw betoont, zal God zich genadig betonen. Wat de Samaritaan hier zegt, komt in de volgende verzen tot werkelijkheid (De Grieck 1670c, 35-36). *Waarheid* geeft hem een beker om de tranen in op te vangen. De Samaritaan drinkt de tranen op. De Samaritaan draagt hem op zijn schouders.

Daarna houdt *Waarheid* nog een lange toespraak waarin een algemene waarheid wordt uiteengezet over de Hemelse genade (De Grieck 1670c, 36-37). Deze algemene waarheid is te vergelijken met een sententie, maar dan langer. In de toespraak wordt er verwezen naar de koperen slang van Mozes als teken van genezing en genade, een beeld dat ook te zien was op de *affixio* (De Grieck 1670c, 37; KB Brussel Ms. 20.323, 29v-30r). Op het einde vertelt ze dat ook de *Kerk* en Sint-Petrus vreugde vinden in de genade en dat allen naar het avondmaal worden

getrokken (De Grieck 1670c, 37). Dit avondmaal draagt de sfeer van een bruiloftsfeest,<sup>18</sup> een element dat ook in de liederen en *Het Oprecht ende Origineel Portraict* terugkomt (vgl. hoofdstuk 5; Kimps 1670, 110 & 113 & 121).

Verder zien we ook eenzelfde beeldspraak als bij de triomfbogen: 'O heyligh licht, ô Sonn', ô Waerheydt!' (De Grieck 1670c, 38). Ook het thema van het Sacrament komt duidelijk naar voren. Op de tafel waaraan de Samaritaan en de *Pelgrim* gaan zitten, staan immers een kelk en de hostie (De Grieck 1670c, 38). Daarenboven gaat het over de grote liefde van Christus, die ook in de eerste processie tot uiting kwam. De Samaritaan geeft zichzelf aan de mens: 'Ons lief' duur eeuwelyck' (De Grieck 1670c, 39). Johannes geeft blijk van zijn besef van de grootte van die liefde: 'Soo krachtigh komt de liefd' in Godt, den Heer, te blaecken' (De Grieck 1670c, 39).

De *Pelgrim* zal terugkeren naar zijn vaderland en het geloof verspreiden. Nogmaals wordt er verwezen naar het Sacrament en naar het jubileum, via de *Waarheid*, 'Dat broodt, diên koelen wyn sal aen uw' zyde treden' (De Grieck 1670c, 40) en via de *Pelgrim*, 'ick ghenoot // Een' volle Jubilé, en at dat heyligh broodt' (De Grieck 1670c, 40). De Samaritaan spoort zijn zangers aan om vrolijk te zijn (De Grieck 1670c, 40). Muziek en dans herhalen nog eens het hele verhaal, wat het verhaal meer kracht bijzet, maar wat ook een zeer feestelijke sfeer met zich meebrengt (De Grieck 1670c, 40-42). Het verhaal eindigt ook hier in volle vreugde.

### Slotbeschouwing

De verhaallijn van *Aller wonderheden* volgt nauwgezet de legende. Toch biedt het werk van Danoot een meerwaarde aan de legende, hij weet hoe hij de legende kan bewerken. Hij voegt immers discussies en betogen toe waarin het standpunt van de joden en hun reden tot handelen worden uiteengezet. Ook wordt de echtheid van het Sacrament verdedigd, zoals dat ook op sommige plaatsen in de processies en de *affixio* gebeurde. Hij wisselt die redelijk zware betogen echter af met luchtige intermezzo's en weet ook de spanning op te bouwen, vooral in het tweede bedrijf. Ook de liederen die hij inlast, hebben hun functie: ze brengen een morele boodschap, gericht aan de mens in het algemeen, dus ook aan het publiek.

Het toneelwerk van De Grieck neemt meer afstand van de legende en biedt een meer allegorisch theater. Toch is ook hier soms de legende nog aanwezig en zeker het Heilige Sacrament. Het bevat veel discussies, weinig acties en vaak is eenzelfde personage een lange tijd aan het woord. Er is dan ook sprake van sterk redenerend toneel. De drie toneelstukken verklaren de genade en de rechtvaardigheid uit religieuze en vaak zelfs uit theologische hoek. De centrale vraagstukken

---

<sup>18</sup> Zie woorden als 'in't bruyloft-kleet (de Grieck 1670c, 37) en 'Den Bruydegom myns ziel' (de Grieck 1670c, 38).

daarbij zijn de genade van God en de aanwezigheid van Christus op aarde en in de hosties. De toon is echter niet enkel religieus, maar wegens de allegorische personages en de mythologische en klassieke voorbeelden ook werelds. De betogen zijn zwaar, maar de auteur weet ze te verlichten, bijvoorbeeld via *Onwetendheid*. Ook De Grieck schuift duidelijk een morele christelijke boodschap naar voren via het personage van de mens, die voor de hele mensheid staat en een enkele keer net zoals bij Danoot via muziek. Die boodschap is dus gericht aan het hele publiek.

De manier waarop ze deze boodschap brengen, is echter verschillend. Ze brengen beiden de val van de mens in beeld, maar Danoot doet dit via de legende van het Sacrament van Mirakel, terwijl het toneel van De Grieck een veralgemening van de mens via het prototype van Adam biedt. Een aantal thema's komen overeen. Beiden handelen ze over een strijd tussen *Barmhartigheid* en *Rechtvaardigheid*, maar hoewel *Barmhartigheid* de overhand heeft bij Katharina, sluit het toneel van Danoot af met *Rechtvaardigheid* en niet met *Barmhartigheid* zoals bij De Grieck. Daarbij staat het aangeboren kwade karakter in sterk contrast met de genade. Waar Danoot echter focust op de slechtheid van de joden, die vooral in hun geldzucht tot uiting komt, richt De Grieck zich op de slechtheid en de schone schijn van de hele wereld. De joden komen slechts heel even aan bod (De Grieck 1670c, 32-34).

De toneelstukken van beide auteurs passen onmiskenbaar binnen de viering. Bij Danoot is dit zeer evident. Hij behandelt net zoals de triomfbogen ook de legende over het Sacrament van Mirakel. Daarenboven vertoont het werk ook enkele overeenkomsten met andere werken die voor de jubileumviering zijn verschenen, bijvoorbeeld het feit dat (een gebeurtenis met) God groter is dan (een gebeurtenis met) de mens (vgl. Stroobant 1670). Ook de toneelstukken van De Grieck vertonen gelijkenissen met de andere werken, voornamelijk wat betreft beeldspraak en thema's, bijvoorbeeld *Waarheid* die op het einde zal verschijnen (De Grieck 1670b, 20; vgl. triomfbogen), het vurige zwaard dat de zonden straft (De Grieck 1670b, 3; vgl. triomfbogen), de metafoor van de regenboog (De Grieck 1670b, 20 & 35; vgl. KB Brussel Ms. 20.323, fol. 103v-104r en Kimps 1670), de tegenstelling tussen goed en kwaad (De Grieck 1670, 4-7; vgl. triomfbogen), de Drievuldigheid (vgl. 'poesis' in hoofdstuk 3) en de nieuwe, tweede Adam (o.a. De Grieck 1670b, 20; vgl. liederen). Bovendien maken zowel Danoot als de Grieck een contrast tussen barmhartigheid en rechtvaardigheid, wat ook sterk naar voren kwam in de eerste processie. Ten slotte sluit hun woordkeuze aan bij de viering, aangezien er zowel impliciet als expliciet verwezen wordt naar het Sacrament van Mirakel.

## Hoofdstuk 5: liederen voor de viering: Bellemans

In 1670 verscheen er ook een liedbundel van Daniël Bellemans, *Het citherken van Jesus*. Van dat werk zijn zes drukken bekend, uit 1670, 1675, 1681, 1698, 1716 en 1739 (Huybens 2004, 14-19). Het is echter niet duidelijk hoe de liederen functioneerden tijdens de festiviteiten zelf, in welke mate ze daadwerkelijk gezongen werden in de zomer van 1670. Toch is het boeiend om te zien hoe een dichter zoals Bellemans vorm geeft aan het Sacrament van Mirakel in zijn liederen. Het lied heeft immers zijn eigen genrekenmerken waardoor de manier waarop de viering en het Heilige Sacrament in beeld worden gebracht, anders zal zijn. Toch zal het ook duidelijk worden dat er inhoudelijk wat betreft thematiek ook hier overeenkomsten te vinden zijn met de andere werken.

De eerste druk, die Huybens raadpleegde, behoort tot een privécollectie. Deze druk bevatte volgens de titel 'Sestigh Nieuwe Liedekens op het groot Jubilé van het H. Sacrament van Mirakel tot Brussel'. In werkelijkheid gaat het om 61 geestelijke liederen en een lofdicht op de bundel en de auteur door Adriaan Poirters (Huybens 2004, 14). Bij het onderzoek werd er gebruik gemaakt van de tweede druk, gedrukt bij Jacob vande Velde: *Het citherken van Jesus, Spelende Sestigh Nieuwe Liedekens op het groot Jubilé van het H. Sacrament van Mirakel tot Brussel. Ghecomponneert door den Eerw. Heere Daniel Bellemans, Canonick Norbertien van Grimberghen. Tot reparatie van de on-eer aen het selve H. Sacrament gheschiedt, als het voor tweemaal 30. Penninghen is verkocht gheweest. Eucharistia. Anagr. Cithara Jesu. Den II. druck* (1675), raadpleegbaar op de DBNL. Deze druk bevat 176 pagina's, 61 geestelijke liederen, het lofdicht van Poirters, een korte samenvatting van de geschiedenis van het H. Sacrament te Brussel, een nawoord gericht aan het Huis van Oostenrijk en een approbatie, gedateerd op 30 maart 1670. Voor de ontbrekende pagina's in dit exemplaar heb ik teruggегреpen naar de druk uit 1739, aangezien deze raadpleegbaar was in centrale bibliotheek te Leuven. Dit hoofdstuk presenteert eerst iets over de auteur en de plaats van het werk binnen zijn oeuvre en binnen de liedboekcultuur van de 17<sup>e</sup> eeuw. Vervolgens komen de liederen zelf aan bod om na te gaan welk discours de schrijver in deze liederen hanteert. Er wordt onderzocht welke thema's er aan bod komen en hoe die passen binnen de jubileumviering van 1670 voor het Sacrament van Mirakel en het religieuze aspect daarvan. Daarnaast gaat het na op welke manier Bellemans deze thematieken inpast in zijn eigen stijl.

### De auteur en zijn werk

De auteur Daniël Bellemans werd geboren in 1642 te Antwerpen. Hij trok als jongeman naar de abdij van de norbertijnen in Grimbergen, voltrok er zijn studies en na het afleggen van zijn

geloften werd hij na vier jaar tot priester gewijd (Aerts 1944, 151). Hij verwierf de functie van onderpastoor te Meise. Een aantal jaren later verliet hij Meise om samen met een ordebroeder hulp te verlenen aan de katholieke gemeenschap in het Land van Maas en Waal. Die actie kwam voort uit een contrareformatorische missioneringsdrang die onder andere door de jezuiten werd ondersteund (Aerts 1944, 151-152). In 1674 sterft hij te Horssen (Aerts 1944, 153).

Bellemans is vooral bekend voor zijn liedbundel *Den lieffelycken paradys-voghel*, die eveneens in 1670 in druk was verschenen (Porteman 2012, 47). Deze liedbundel bevat christelijke liederen die met een stichtende bedoeling waren geschreven (Kenis 1974, 38). *Het citherken van Jesus* maakt een verwijzing naar dat werk in het lied waarbij de paradijsvogel een metafoor is voor de ziel (Bellemans 1675, 136-139). In dat lied eet de ziel net zoals de paradijsvogel enkel voedsel uit de lucht, namelijk hemelspijzen zoals het H. Sacrament. Het voedsel vanop aarde, de lage lusten, is voor hem immers te min. *Het citherken van Jesus* krijgt wel eens het verwijt niet zo zuiver te zijn als *Den lieffelycken paradys-voghel* (Aerts 1944, 155). De poëzie van deze laatste bundel is volgens Aerts spontaner gegroeid en was origineler van toon dan *Het citherken van Jesus*, waarin de dichter veel duidelijker andere dichters navolgde. Daarentegen vindt men in beide werken invloed van Bernardus van Clairvaux en van Adriaen Poirters. Kenis toont aan dat Bellemans onder andere de concentratie op het hart, de hartdevotie bij Bernardus gehaald heeft (Kenis 1974, 54-55). Aerts wijst erop dat een aantal verzen letterlijk werden overgenomen uit het werk van Poirters, maar dat er verder ook enkele parafrases en vrijere invloed in het werk kan worden teruggevonden (Aerts 1944, 163). De twee bundels bevatten bovendien een lofdicht van Poirters (Bellemans 1675, 19-20; Bellemans 1686, fol. 5v-6v). Hun invloed zal in deze paper niet verder worden uitgewerkt, aangezien dit buiten het bestek van dit onderzoek valt.

### Liedboeken in de zeventiende eeuw

De liedboeken van Bellemans pasten zeer goed binnen de zeventiende-eeuwse cultuur, waarin zowel religieuze als seculiere liedboeken populair waren (De Wilde 2012, 257). In het Zuiden waren voornamelijk de geestelijke liedboeken in trek (Veldhorst 2009, 17). Daar werden, zoals Veldhorst uiteenzet, gedurende diezelfde eeuw een groot aantal liedbundels uitgebracht om de katholieke identiteit te bekrachtigen (Veldhorst 2009, 56). Het lied kreeg een stichtende en sturende functie (Veldhorst 2009, 21). Op die manier werden geestelijke liederen vaak gebruikt om het katholieke geloof en haar waarden en deugden te versterken in de contrareformatie (De Wilde 2012, 259). Dikwijls bestonden de liederen uit religieuze liedteksten die konden worden gezongen op de melodie van een werelds lied, zoals ook te zien is in *Het citherken van Jesus*. In *het citherken van Jesus* worden de liederen meermaals op de melodie van het liefdeslied 'Phillis

myn tweede Ziel” gezongen (o.a. Bellemans 1675, 41) en bijvoorbeeld ook op de melodie van het drinklied ‘Ick drinck den nieuwen Most’ (Bellemans 1675, 108). Zo wou men zich afzetten tegen de perverse ideeën in de wereldlijke liederen, wat Bellemans duidelijk deed in *Den lieffelycken paradysvoghel* (Porteman 2012, 47). Dat procédé van de contrafactuur kwam vooral bij de samenstellers van geestelijke liedbundels in de zestiende en zeventiende eeuw voor (Huybens 1981, 14).

De meest voorkomende geestelijke liederen in de zeventiende eeuw handelden rond een thema dat zijn oorsprong vond in de context van de contrareformatie, aangezien de thema’s bestonden uit twistpunten met het protestantisme. Zo waren er de eucharistische liederen of lofliederen aan het H. Sacrament (Porteman e.a. 1978-1979, 125). In de zeventiende eeuw nam bovendien de devotie tot het H. Sacrament toe (Aerts 1944, 159). In Brussel zelf verscheen er echter niet zoveel religieuze literatuur. Zoals Porteman stelde, verscheen dat kleine aandeel aan religieuze literatuur vooral rond de begijnen en de festiviteiten van het Sacrament van Mirakel (Porteman 2012, 46-47). Bellemans was daarbij volgens Aerts zelfs dé schrijver bij uitstek wat betreft het H. Sacrament (Aerts 1944, 159).

## Het citherken van Jesus

### *Het Sacrament van Mirakel en haar morele boodschap*

Dat Bellemans’ liedbundel draait om het Sacrament van Mirakel, maakt de auteur meteen duidelijk in een voorwoord:

Het Lam Godts dan, het welck ghedoodt is van 't beginsel des Wereldts, ende voor de Saligheydt des Wereldts is ghekruyst, wordt noch daghelycks op een nieuw gekruyst door de sonden, die hem meer kruysen ende pynighen als het Kruys daer hy aen ghestorven is,  
dit sal ick klaerlyck doen blycken in de Historie van het H. Sacrament van Mirakel, in het welck diën soeten Saligh-maker een memorie heeft achter-ghelaten van syn bitter Lyden.  
(Bellemans 1675, 6-7)

Door de geschiedenis van het Mirakel aan te halen, introduceert hij zijn onderwerp dat hij opfrist voor de lezer. De liederen zelf hebben bovendien tot doel om met lofzangen het H. Sacrament te verheffen: ‘Maeckt nu Rhetoryckers dat g’uw eer betreft, // En met Lof-sangh 't Heyligh Sacrament verheft;’ (Bellemans 1675, 23). Bijgevolg zijn het Sacrament van Mirakel of het sacrament van de eucharistie en de hostie in het algemeen in het merendeel van de liederen

aanwezig. Daarbij keren de benamingen 'Broodt van 't eeuwich Leven', 'Boom van 't eeuwich Leven', 'Hemelsch-Broodt', 'Goddelyck broodt', 'Broodt der Enghelen' en 'Heyligh Sacrament' steeds terug (Bellemans 1675).

Net zoals in de *affixio* van 1670 kent ook Bellemans het Sacrament van Mirakel vele functies toe. Ten eerste biedt het Sacrament van Mirakel troost. Het troost omdat het de droefheid oplost (Bellemans 1739, 136), omdat de gelovige zondaar vergiffenis krijgt door het miraculeuze bloed van de Heer (Bellemans 1675, 28), omdat Christus' liefde zo groot is dat hij ons nooit in de steek zou laten (Bellemans 1675, 71) en omdat het een vooruitzicht geeft op het Paradijs (Bellemans 1675, 127 & 130). Het stuurt ons bovendien naar het paradijs: 'Wilt gy, ô Pellegrims naer 't Hemelryck gaen rysen, // Die spys sal u den wegh des Hemels wysen', een zinsnede die aan *Den pilgrim* doet denken (Bellemans 1739, 136). Het H. Sacrament wordt dan ook meermaals het voedsel voor het eeuwige leven genoemd. Ten tweede is het Sacrament van Mirakel een fontein en een medicijn tegen het venijn van de zonden (Bellemans 1675, 31 & 61 & 122-126; Bellemans 1739, 136). Het is een zoet vermaak dat het goede met zich meebrengt (Bellemans 1675, 122-116). Het schenkt verlichting, omdat het de dood zelf doodt, een beeld dat meermaals opduikt in de bundel. Ten derde geeft het H. Sacrament moed en zorgt het ervoor dat men geduldig lijdt, aangezien het een nagedachtenis vormt aan het lijden van de Heer (Bellemans 1675, 110-112). Ten slotte brengt het Sacrament van Mirakel een zuivering aan. Dit thema komt frequent terug en is een belangrijk element, omdat het een christelijke lering met zich meebrengt voor het volk. De liederen waren dan ook met een stichtende bedoeling geschreven (Kenis 1974, 35). Op die manier wou de schrijver het publiek eraan herinneren dat er eerst gebiecht moest worden alvorens men het Sacrament mocht ontvangen, een lering die ook duidelijk naar voren komt in de werken van De Grieck:

Met onghewasschen Handen eten 't Broodt,  
Die sond' is al te schroomelyck en groot;  
Eer dat ick nut dit Hemels Broodt en Wyn,  
Moet myn ghemoedt,, eerst in u dierbaer Bloedt  
Reyn af-ghewasschen zyn.  
(Bellemans 1675, 49)

Daarnaast uit de christelijke boodschap zich ook in de aansporing van de zangers tot de aanbidding en de verering van het H. Sacrament en tot Christus die daarin aanwezig is, tot vroomheid en tot trouwheid aan de Heer, zoals een trouwe hond (Bellemans 1675, 21-32 & 39-41 & 60-62 & 69-70 & 93-94 & 128-130).

### *De verdediging van het katholieke geloof*

Bellemans stelt dat katholieke geloof soms ook in contrast staat tot het valse geloof en het ongelooft van ketters. Het zondige wordt ook hier soms aangeduid met Adam, Eva en de slang (vgl. hoofdstuk 2 en 3). Ketteren noemt hij dan ook een enkele maal met de term 'Adamietsche Secte' (Bellemans 1675, 170). Zij vormen een sterke tegenstelling tot de nieuwe of tweede Adam, die ook te zien is in *Den boom des levens* en in *Het Oprecht ende Origineel Portraict* (Bellemans 1675, 33 & 49 & 141 & 170; De Grieck 1670b, 20; Kimps 1670, 100). Net zoals op de triomfbogen en de *affixio* beeldt hij ze als volgt uit: 'siet de Ketteren, siet dat boos fenyn / Naer hunn' hollen vluchten voor den Sonne-schyn' (Bellemans 1675, 170). Op sommige plaatsen verwoordt hij expliciet tegen wie hij zich richt. Ten eerste zet hij zich af tegen de joden, de oorspronkelijke vijanden van het geloof in het H. Sacrament (Bellemans 1675, 28 & 37 & 44-46 & 93). In vergelijking met de andere werken worden zij slechts in geringe mate als vijand geprofileerd. Ten tweede spreekt hij onomwonden de ongelovige thomisten, ketters, lutheranen en calvinisten direct aan: kom naar Brussel en zie de wonden van het H. Sacrament, steek je vingers in de nog bloedige wonden en buig door je knieën zoals de ongelovige Thomas dit deed (Bellemans 1675, 53). Ook het voorwoord verkondigt dat de open wonden tot doel hebben geuzen hun mond te snoeren: 'dese opene Wonden stoppen de Geusen hunne monden' (Bellemans 1675, 17-18). Verder in de bundel verwijt Bellemans nogmaals dat Calvijn God loochent in het Heilig Sacrament (Bellemans 1675, 70). Daarnaast verzet hij zich tegen ketters zoals Tanchelm, die tegen de sacramentsleer was. Dat doet hij door een ode te brengen aan de abt Norbertus van Prémontré die, in zijn preken tegen de aanhang van Tanchelm, de eucharistie aanbeveel aan de bevolking te Antwerpen (Bellemans 1675, 168-172; van Moolenbroek 2004, 84). Ten slotte schuwt hij het ook niet het woord te richten tegen voormalige ongelovigen binnen de katholieke kerk: 'Voor all' die met onsuyver' monden, // Die met een vuyl onkuys ghemoedt, // Besmet met vleeschelycke sonden // Ontfonghen uw reyn Vleesch en Bloedt' (Bellemans 1675, 47). Dit herinnert het volk er nogmaals aan dat de biecht noodzakelijk is.

Op andere plaatsen richt Bellemans zich eerder impliciet tegen zijn vijanden door de standpunten van zijn geloof duidelijk te maken. De polemische zinnen die J. Aerts aanhaalt, mogen daarom niet onderschat worden (Aerts 1944, 160). Herhaaldelijk benadrukt Bellemans de werkelijke aanwezigheid van Christus in het H. Sacrament. Bovendien expliciteert hij Diens aanwezigheid in de hosties op zo'n manier dat het onmiskenbaar wordt dat zijn woorden gericht zijn tegen de thomisten die niet geloven dat Christus lichamelijk op twee plaatsen tegelijk kan zijn: 'In ellick stuck, in ellick deel // Daer in zyt ghy ô Godt, en Mensch gheheel, // Ghy wordt ghenut, maer g'en wordt niet verteert, // Ghy blyft in 't Hemel-ryck, en komt op d'eerd' (Bellemans 1675, 119; vgl. bespreking triomfboog 9 in hoofdstuk 2). Verder spoort de schrijver



de zanger expliciet aan tot de aanbidding van de mirakelhosties (vgl. boven). Dit was echter niet in overeenstemming met de thomistische leer die voorhield dat Christus niet meer werkelijk in de hosties aanwezig was. Enkel de verering van de hosties was volgens hen toegestaan (Dequeker 2005, 262). Zulke godsdienstige geschillen waren dan ook de reden dat Alphonse de Berghes, zoals in het inleidende hoofdstuk is uiteengezet, het veiliger achtte dat er een nieuwe geconsacreerde hostie werd geplaatst achter de half tot stof vergane miraculeuze hosties, om het zekere voor het onzekere te nemen (Ceijssens 1968, 19, vgl. 'De context van het jubileum van 1670' in hoofdstuk 1). Hij verkondigde dat hij de hosties met nauwkeurige aandacht had bezocht, maar hij sprak er zich niet over uit of de sacramentele onderdelen die noodzakelijk waren voor de verering, nog aanwezig waren. Hij gaf de opdracht dat een nieuwe gewijde hostie achter de miraculeuze hosties geplaatst moest worden om alle twijfel (omtrent idolatrie) te voorkomen (Henne e.a. 1845, 93). Ten slotte haalt hij niet voor niets de thematiek rond vergiffenis en gratie aan. Het veelvuldig aanhalen van deze thematiek en van het Sacrament van Mirakel dat deze genade schenkt, kan gezien worden als gericht tegen het jansenisme. Zoals eerder al is vermeld, waren de jansenisten immers niet van mening dat genade zo eenvoudig te verkrijgen was. Bovendien waren zij al helemaal niet van mening dat die genade aan iedereen toekwam, wat volgens Bellemans, zoals Kenis al aanhaalde, wel het geval is: 'O wonder' Majesteyt [...] Wordt door Een Broodt aen alle Mensch ghemeen, // Die eenen Mensch hebt aenghedaen // Doet alle Menschen uwe Godtheydt aen' (Bellemans 1675, 117; Kenis 1974, 46). Het standpunt van Bellemans als norbertijn is niet verwonderlijk. Het norbertijns kapittel van de norbertijnen uit 1643 hield de norbertijnen immers voor evenals de jezuïeten niet af te wijken van de katholieke leer in de discussie rond de genadeleer (Kenis 1974, 46).

### *De liederen binnen de Brusselse jubileumviering van 1670*

Dat de liederen geschreven zijn voor het jubileum, valt uit de liederen zelf op te maken. Het eerste lied is hierover zeer duidelijk en doet bovendien sterk denken aan de triomfbogen en de processies (Bellemans 1675, 21-26). Ten eerste is er de melodie genaamd *Troupe Triumphante*. Ten tweede kunnen de triomfbogen zelf in het lied herkend worden via de woorden 'Vreughdevlagghen', 'Vendels', 'Beldt-snyders', 'Schilders', 'Arcken Triumphael' en 'Processie' (Bellemans 1675, 22-24). Net zoals in de processie worden bovendien alle bevolkingslagen aangesproken. Ten slotte spoort het lied aan om iedereen te laten meewerken aan dit grote jubileum, wat volgens Stroobant het geval was en wat dus in ieder geval het ideaalbeeld vormde (Stroobant 1670, 93-95).

Buiten dit eerste lied, wordt er in de overige liederen relatief weinig rechtstreeks verwezen naar het jubileum. Er is wel een jaaropschrift aanwezig in de bundel voor het jaar 1670 dat vermeldt

dat door het woord van de priesters het eeuwige woord van God wordt voortgebracht in wijn en brood (Bellemans 1675, 122). Bovendien is er een lied gewijd aan de triomfbogen (Bellemans 34-36). Daarin worden de triomfbogen geprofileerd als een nog grotere gedenstigheid tot God dan de daad van Zacheüs die in een boom klom om Christus te kunnen zien bij zijn intocht in de stad (Lc. 19,1-10). Verder sluit de toon van de liederen aan bij de feestelijke sfeer van de jubileumviering. Regelmatig spoort het lied de zanger of lezer aan tot vrolijkheid, feest en vreugde. Daarnaast komt ook het thema van de overwinning (op de vijand) naar voren, hoewel in mindere mate dan bijvoorbeeld op de triomfbogen. Wel is het thema van lof veelvuldig aanwezig, maar in vergelijking met de triomfbogen en de processies is die eer minder op het christelijke geloof in het algemeen en meer specifiek op Christus gericht. Die indruk kwam ook al naar voren bij het toneel en vooral in *Het Oprecht ende Origineel Portraict*, dat specifiek handelt over Christus (Kimps 1670). Toch komen er in het midden van de bundel enkele liederen voor die duidelijk niet voor het jubileum zijn geschreven, maar voor een andere dag in het kerkelijk jaar, namelijk Nieuwjaar, Driekoningen of Pasen (Bellemans 1739, 126-133). In *Den lieffelycken paradysvoghel* was zelfs het hele kerkelijke jaar te herkennen (Kenis 1974, 35).

Dat het hele gebeuren zich in Brussel afspeelt, komt ook enkele malen naar voren. Brussel wordt geprofileerd als een huis voor het Sacrament van Mirakel en Christus (Bellemans 1675, 35). Al woont er in Brussel veel edel bloed, de stad is vooral vermaard door het bloed bewaard in het H. Sacrament (Bellemans 1675, 124). Verder uit de schrijver zijn wens dat Jezus zijn gratie schenkt aan de stad Brussel:

Soeten Jesu deylt uw' Gratie  
Aen de Stadt van *Brussel* mé,  
Die met soo veel preparatie  
U viert in dit *Iubilé*  
(Bellemans 1675, 35).

Toch spelen niet alle gedichten zich af in Brussel. Zo vertelt het gedicht over de ketter Tanchelm expliciet dat de strijd plaatsvond in Antwerpen (vgl. onder).

Daarnaast zijn er nog een heleboel andere thematieken die ook te zien waren in de overige werken. Ook Bellemans vermeldt de 'Heylighe Dryvuldigheydt' (Bellemans 1675, 100; zie ook Bellemans 1675, 117). In tegenstelling tot de andere werken, lijkt hij dat niet te verbinden met de drie hosties, maar gebruikt hij dit als een alternatieve benaming voor God. Interessanter is dat hij net zoals de jezuiten erop wijst dat enkel het gehoor zekerheid biedt over de aanwezigheid van Christus in het H. Sacrament (Bellemans 1975, 57-68; vgl. inleiding hoofdstuk 3). Net zoals Aerts al aanhaalde en zoals bleek uit de katholieke leer die Bellemans

propageert, mag de invloed van de jezuiten op zijn werk niet onderschat worden (Aerts 1944, 159). Hij hecht dan ook veel belang aan het woord van God, zoals al naar voren kwam in bovenstaand jaaropschrift. Verder krijgt het bloed veel aandacht. Er wordt onder andere een vergelijking gemaakt met het bloed van Abel, een figuur die ook tijdens de processies te zien was (vgl. hoofdstuk 2, de bespreking van de vijfde boog). Daarbij wordt het bloed dat door de Joden is vergoten, gesteld boven het bloed van Abel. *Het Oprecht ende Origineel Portraict* biedt verduidelijking: het bloed van Abel vroeg om de dood van zijn broeder, terwijl het bloed van Jezus om genade riep en het leven voor de zondaars verkreeg, een vergelijking die afkomstig is van de H. Gregorius (Kimps 1670, 90).

Wat betreft beeldspraak zijn er eveneens overeenkomsten met de besproken creaties uit 1670. Net zoals Danoot en Kimps vergelijkt hij het verlangen van het hart naar Christus met het verlangen van een hert naar een fontein (Bellemans 1675, 100; Kimps 1670, 165; vgl. *Aller wonderheden, wonderen schat oft Mirakel der Mirakelen* in hoofdstuk 4). Het beeld van de fontein wordt ook gebruikt om het Sacrament mee aan te duiden (vgl. boven). De metafoor van de zon(neschijs) is in alle genres omtrent het jubileum terug te vinden. Ook hier staat de zon voor God en wordt ze gehanteerd om er de goddelijkheid van het Sacrament van Mirakel mee aan te duiden (o.a. Bellemans 1675, 51 & 118). Bovendien duikt ook Judas een enkele maal op, net zoals op de triomfbogen en in het toneel van Danoot (Bellemans 1675, 65). Judas drukt opnieuw de haat uit en benadrukt daarmee de grote wederdienst die Christus daarvoor in ruil bracht. Daarnaast gebruikt Bellemans regelmatig het beeld van de pelikaan of een gelijksoortige voorstelling daarvan (vgl. eerste processie). Op meerdere plaatsen in het werk van Bellemans wordt Christus vergeleken met een pelikaan of een herder die zijn schaapjes voedt met zijn eigen bloed. Verder komt ook hier de herder Mopsus voor de dag: 'Sa *Mopse* stelt uw Pyp maeckt togh wat soet gheklangh' (Bellemans 1675, 120; vgl. *affixio* 1670, fol. 77v-78r). Voorts zijn er weinig klassieke invloeden te ontdekken in het werk, buiten de vermelding van Daphnis en Echo in hetzelfde gedicht en de vergelijking van Christus met Cupido (Bellemans 1675, 67-68). Ten slotte speelt ook Bellemans veel met tegenstellingen, zoals dit voornamelijk ook gebeurde op de triomfbogen, in het werk van De Grieck, vooral in *Den pelgrim*, en een enkele keer in *Het Oprecht ende Origineel Portraict* (o.a. Kimps 1670, 95). Ook hij stelt de wolf en het Lam Gods tegenover elkaar om het contrast tussen leven en dood te vergroten. De ene brengt immers de dood voort, de andere het leven dat de dood zelf doodt (Bellemans 1675, 65-66). Uit de vrucht van Eva kwam tevens de dood voort, in tegenstelling tot het hemels brood dat het eeuwig leven voortbrengt. Verder doodt het Duivels brood van de wereld de ziel door zonden, terwijl het brood van de Heer ervoor zorgt dat de ziel in Christus voortleeft. Dat contrast tussen het aardse

en het hemelse brood wordt voortgezet in het vlees en de wijn: 'In Bacchus-Wyn daer woont onkusscheydt in, // Maer Jesus-Wyn ontsteckt de suyver min' (Bellemans 1675, 122-123).

Bovendien bevat ook dit werk een politiek element, namelijk een nawoord gericht aan het Huis van Oostenrijk (Bellemans 1675, 173-175). Dat wijst opnieuw op een invloed van de jezuiten. In het lofdicht wordt de wens geuit dat het Huis eeuwig mag leven, omdat aan haar het Leven is gegeven door het Brood van het Eeuwig Leven. Dat politiek op dit gebied nauw verbonden is met godsdienst, maakt de vertelling over de godvruchtigheid van het Huis duidelijk. Hoeveel koningen, keizers, prinsen van het Huis en van andere Huizen zijn de Heer wel niet komen bezoeken in het Sacrament van Mirakel, zoals de drie koningen Christus bezochten in de stal?

### *Nieuwe elementen en Bellemans' stijl*

Toch bevat de liedbundel ook een aantal elementen die nieuw zijn ten opzichte van de andere werken. Hij legt meer de nadruk op de eeuwige zaligheid die het Sacrament van Mirakel in het vooruitzicht stelt (o.a. Bellemans 1675, 127) en de bescheidenheid van de arme zondaar waar de zo verheven God zich in wil nestelen (o.a. Bellemans 1675, 85). Kenis merkte eveneens dit contrast op tussen de goddelijke verhevenheid en de povere menselijke situatie van Christus in haar bespreking van *Den lieffelycken paradys-voghel* (Kenis 1974, 39). Bovendien vertoont het werk soms een verrassende beeldspraak. Zo vergelijkt de auteur Christus met een deur waarvan de spleten de wonden zijn waardoor wij onze monden steken en vragen om een aalmoes (Bellemans 1675, 93-94). En net zoals het hout vuur wordt in vuur en de haas wit wordt wanneer hij sneeuw eet, wordt de mens die God in het Brood bezit, zelf God (hij zal immers het Paradijs bereiken; Bellemans 1675, 143).

Verder vertoont Bellemans een eigen stijl, waardoor de terugkerende thematieken ook hier heel anders klinken dan in de overige werken. Aerts spreekt van een zoete religiositeit, van een intieme aandacht voor de mensheid van Christus (Aerts 1944, 156-157). Kenis verklaart dat deze familiariteit en intimiteit in de omgang met Christus een erfenis is uit de Middeleeuwen en de Rederijkerstijd (Kenis 1974, 39). Het is dan ook niet verwonderlijk dat er in de bundel eerder een barmhartige God dan een rechtvaardige God die zijn vijanden straft, naar voren komt, hoewel die er ook is, zoals de alinea's over de ketters aantonen. Christus wordt afgebeeld als bemiddelaar tussen God en de mensen (Bellemans 1675, 139), als barmhartige Samaritaan (Bellemans 1675, 124; vgl. *Den pilgrim*), als vader (o.a. Bellemans 1739, 133), als moeder (o.a. Bellemans 1675, 80), als herder (Bellemans 1675, 80; vgl. toneel) en als waarheid (o.a. Bellemans 1675, 161; vgl. triomfbogen). Zowel Aerts als Kenis wijzen erop dat Bellemans' werk plaatsvindt binnen de heropbloei van de mystiek in de zeventiende eeuw (Aerts 1944, 159; Kenis 1974, 40). De intieme relatie tussen Christus en de mens wordt immers frequent tot

uitdrukking gebracht met de term bruidegom en de thematiek van de bruiloft, die ook op het einde van de toneelstukken van De Grieck terug te vinden is en in *Het Oprecht ende Origineel Portraict* (Kimps 1670, 110 & 113 & 121). Bovendien is er meermaals sprake van een hevig verlangen naar Christus, van een minnebrand en een eenwording tussen de Heer en de mens. Hoewel Caspers vermeldt dat een mirakelviering, meer de gedachte aan een reliekenverering oproept dan aan een geestelijke vereniging van de ziel met Christus, duikt dat laatste hier toch ook op (Caspers 1992, 232). Dat er zich een zoete religiositeit voordoet en dat de relatie en het verlangen naar Christus zoet zijn, kan niet ontkend worden. Zeer vaak wordt Christus aangesproken als 'soeten Heer' en ook de volgende woorden spreken voor zich: 'Hemelschen Mignon, // 'k Soud' u duysendt keeren // O alder-soetsten Heere // Drucken aen myn hert allert' (Bellemans 1675, 103) en 'Ghy zyt den soetsten Honingh-raet / Die alle soetigheydt te-boven gaet, // Ghy zyt den soetsten Heer en Godt van Al, // By U is al ons' soetigheydt maer gal' (Bellemans 1675, 113).

Daarnaast vertoont zijn stijl een typisch barok element in de triomfliederen (Aerts 1644, 158), voornamelijk in het eerste lied dat hierboven al is besproken (Bellemans 1675, 19-26), in het kermislied (Bellemans 1675, 34-36) en in het triomflied (Bellemans 1675, 36-38). Op haast pompeuze wijze verhaalt Bellemans over de triomfbogen, de vaandels, de overwinning op de joodse vijand en wat een vreugde dat met zich meebracht. Aangezien zijn stijl ook zoet en intiem is, zijn Bellemans' gedichten niet steeds zo triomfantelijk van stijl, in tegenstelling tot de triomfbogen die steeds een element van overwinning in zich droegen (vgl. hoofdstuk 2, de bespreking van de triomfbogen).

### Slotbeschouwing

Bovenstaande bespreking toont aan dat *Het citherken van Jesus*, ondanks de enkele politieke noot, aangezien politiek en godsdienst in de zeventiende eeuw onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, zeer religieus is. Hij maakt daarbij zijn standpunten, namelijk de aanwezigheid van Christus in de hosties en de mogelijkheid tot het krijgen van genade, duidelijk om zich af te zetten tegen zijn vijanden. Toch is zijn werk voornamelijk lieflijk religieus en haast mystiek van toon. De lof aan het Sacrament van Mirakel vertrekt hier dan ook veel minder uit de gedachte van triomf en overwinning dan bijvoorbeeld in de processie zelf, maar uit een verlangen naar Christus in het H. Sacrament en een verlangen naar het eeuwige leven dat het H. Sacrament kan bieden. Evenals in *Het Oprecht ende Origineel Portraict* gaat de aandacht vooral uit naar Christus. Daarbij staat Zijn liefde centraal. Immers 'Eynde isser van alle dinghen, maer van de Liefde Godts in 't H. Sacrament en is gheen EYNDE' (Bellemans 1675, 175).

## Besluit

Deze paper toont aan hoe diverse vaak bi- of multimediale opgezette artefacten of verscheidene uitdrukkingen van een spektakelcultuur elk op hun eigen manier en met een eigen discours de festiviteiten rond de driehonderdste verjaardag van de verering van het Sacrament van Mirakel mee vorm gaven. Verschillen in het discours werden deels veroorzaakt wegens het genre. Het is bijvoorbeeld logisch dat triomfbogen wegens de eigenschappen van de klassieke *trionf*-boog veel sterker het overwinningselement naar voren zouden brengen dan de andere werken.

Daarnaast is het echter ook duidelijk aangetoond dat er binnen eenzelfde genre verschillende wegen worden ingeslagen. Dat wordt bijvoorbeeld duidelijk bij het toneel. Zowel de toneelschrijvers Danoot als De Grieck brengen beiden een beredenerend theater, naar de wensen van hun tijd, maar terwijl Danoot vasthoudt aan de legende, neemt De Grieck er meer afstand van door een sterk allegorisch theaterstuk te schrijven. Bovendien leggen beiden andere accenten en bieden zij andere aandachtspunten t.o.v. elkaar, iets wat algemeen genomen ook bij de overige werken telkens voor een andere eigenheid zorgt. Terwijl bij Danoot de rechtvaardigheid de overhand heeft en hij zich scherp uitlaat over het verwerpelijke gedrag van de joden, legt De Grieck meer de nadruk op de barmhartigheid en brengt hij de schijn van de wereld in het algemeen aan het licht.

Daarnaast toonden de emblemen aan dat ze deels gekenmerkt werden door de wetmatigheden van het eigen genre, maar vooral door de makers van de emblemen, namelijk het jezuïetencollege. De emblemen hebben duidelijk klassiek retorisch aard. Ook bij de liederen is een grote invloed van eigen stijl en aandachtspunten van de auteur merkbaar. Net als in zijn andere dichtwerk toont Bellemans veel belangstelling voor het geloof. Vandaar dat de liederen zeer religieus van aard zijn, waarbij naast het Sacrament van Mirakel zelf in al haar functies, vooral de liefde van en voor Christus de aandacht krijgt. Daarbij laten zowel het genre van de liederen als het genre van de emblemen toe dat er variërende onderwerpen aan bod komen, waardoor ze een meer verscheiden blik op het Sacrament van Mirakel bieden dan in de andere werken. Op de triomfbogen draait het H. Sacrament immers voornamelijk om de overwinning, in het toneel vooral om de genade en de biecht.

Zoals Veldhorst, die schreef over het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw, echter zei: 'hoe onuitputtelijk de hoeveelheid onderwerpen ook lijkt: bij nadere beschouwing blijkt dat veel thema's zich herhalen, en dat het vaak stereotiepe situaties en motieven zijn, die steeds in dezelfde of in licht-gevarieerde vorm terugkeren' (Veldhorst 2009, 50). Deze uitspraak lijkt ook te gelden voor de werken bij deze viering in het algemeen. Het is immers inderdaad zo dat er

ook veel gelijkenissen zijn tussen de werken. Aangezien de kunstenaars eenzelfde gelegenheid, namelijk de jubileumviering van 1670, in beeld willen brengen, is het logisch dat er uitgesproken overeenkomsten zijn. Het Sacrament van Mirakel is overal aanwezig, hoewel het de ene keer centraler staat dan de andere keer. In het toneel van De Grieck wordt er wel soms letterlijk naar verwezen, maar de morele boodschap overheerst. Sommige werken draaien bovendien om de legende, terwijl andere er afstand van nemen. Verder is ook Brussel overal terug te vinden, behalve in het allegorische theater van De Grieck, wat duidelijk een meer universele betekenis nastreeft. Daarnaast duikt ook bij elke invalshoek het element vreugde op, wat uitstekend past bij een jubileumviering. Het is echter wel duidelijk dat liederen en triomfbogen zich daar iets beter toe lenen dan de emblemen en het morele toneel over de val van de mens. Van de emblemen werd immers gewenst dat ze verscheiden van toon en onderwerp waren en dat ze dus meer dan alleen het element van vreugde aanbrachten. Door het aspect van de zondeval bracht het morele toneel ook een tragisch element met zich mee.

Daarnaast brengen de diverse uitdrukkingvormen vaak een zelfde thematiek naar voren. Zo zijn, buiten de liederen, overal de barmhartigheid en de rechtvaardigheid aanwezig. In het toneel, vooral dat van De Grieck, worden beide deugden bovendien duidelijk tegenover elkaar geplaatst. Verder zijn er in alle werken wel klanken van verdediging van het katholieke geloof te horen, aangezien door het opkomende jansenisme de herinnering aan de strijd tegen de joden en de protestanten, die al eerder tot uiting kwam, werd verlevendigd. In de werken werd het katholieke geloof meestal afgezet tegen de meningen van ongelovigen en andersdenkenden. Die andersdenkenden waren niet alleen de oorspronkelijke vijanden van het Sacrament van Mirakel, namelijk de joden. De auteurs zetten zich allen ook af tegenover de meer recente *vijanden* van het katholieke geloof, meer bepaald van het geloof in het H. Sacrament, namelijk de protestanten, de thomisten en de jansenisten. Bovendien vertonen bijna alle werken een invloed van de jezuïeten. De processies etaleren bijvoorbeeld citaten van auteurs uit de antieke oudheid, iets wat typisch is voor de klassieke opleiding van het jezuïetencollege. Overigens betonen alle schrijvers de nodige eer aan het Huis van Oostenrijk, hoewel dit eerbetoon soms slechts tot uitdrukking komt in het voor- of nawoord. Die lof vindt zijn oorsprong in de al eerder aangehaalde nauwe band tussen de Habsburgse dynastie en het jezuïetencollege. Ten slotte bestaat een van de grootste overeenkomsten tussen de werken erin dat ze in mindere of meerdere mate een moreel-christelijke boodschap willen brengen aan hun publiek.

Dit onderzoek heeft aangetoond dat het daadwerkelijk interessant kan zijn om dergelijke vieringen vanuit verscheidene bronnen te onderzoeken. Naast het onderzoeken van de evolutie van de legende (Rager 1992) of het bestuderen van de plaats van de joden in de geschiedenis van het Sacrament van Mirakel (Dequeker 2000), kan ook een synchrone analyse van de viering

---

van het miraculeuze Sacrament of andere belangrijke gebeurtenissen in de (Brusselse) geschiedenis boeiend zijn. Voor de vieringen in de eeuw volgend op het jubileum van 1670 zijn er bovendien toneelwerk, wandtapijten, schilderijen en beschrijvingen van emblemen, van de processies, triomfbogen en panelen voorhanden. Dat biedt dus zeker nog de mogelijkheid tot verder onderzoek, waarbij het zowel interessant zou zijn om zich toe te spitsen op een synchrone benadering van de diverse festiviteiten die de viering vormgeven, zoals in deze paper het geval was, als om (op diachrone wijze) de vieringen en hun evolutie te bestuderen.



## Bibliografie

Adam 2014

R. Adam, 'L'Histoire de Saint sacrement de Miracle d'Étienne Ydens (1605), œuvre de dévotion ou œuvre polémique ?' (postprint), in: orbi.ulg.ac.be, 2014, geraadpleegd op 15 mei 2015 op <http://hdl.handle.net/2268/179046>

AERTS 1944

J. Aerts, 'Iets over Daniël Bellemans', in: H. Draye (red.), *Feestbundel H.J. van de Wijer. Den jubilaris aangeboden ter gelegenheid van zijn vijftienvigjarig hoogleeraarschap aan de R. K. Universiteit te Leuven. 1919-1943*. Leuven, 1944, II, 151-164.

ARGUMENT OU ENTIERE EXPLICATION 1670

*Argument ou entiere explication de la procession generale Et du Triomphe, orné & accompagné par la Jeunesse des Escolles de la Compagnie de Jesus, dans laquelle on portera, le Saint Sacrement de Miracles A Bruxelles le 20. de Juillet, premier jour du Tres-fameux Jubilé de trois cents ans*. Brussel, Eugène-Henry Fricx, 1670.

Beschikbaar op Google Books:

[http://books.google.be/books/about/Argument\\_ou\\_enti%C3%A8re\\_explication\\_de\\_la\\_p.html?id=HIZbAAAAQAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.be/books/about/Argument_ou_enti%C3%A8re_explication_de_la_p.html?id=HIZbAAAAQAAJ&redir_esc=y)

AUGUSTINUS

A. Augustinus Hipponensis, 'Sermo 165', in: *Patrologia Latina Database*, 38, col. 902-907, geraadpleegd op 7 april 2015 op <http://pld.chadwyck.com/>

DE BACKER 1891

A. de Backer, 'Bruxelles, no. 81', in: C. Sommervogel (red.), *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Bruxelles & Paris, II, 287.

DE BAERE 1945

C. De Baere, 'Het Repertoire der Compagnies of Nieuwe Kamers van Rhetorica te Brussel', in: *Jaarboek Koninklijke Souvereine Hoofdkamer De Fontaine*. Antwerpen 1945, 99-129.

DE BAERE 1948-1949

C. De Baere, 'De bedrijvigheid der Brusselse Compagnies. Slot', in: *Jaarboek Koninklijke Souvereine Hoofdkamer De Fontaine*. Antwerpen 1948-1949, 54-93.

BELLEMANS 1675

D. Bellemans, *Het citherken van Jesus, Spelende Sestigh Nieuwe Liedekens op het groot Jubilé van het H. Sacrament van Mirakel tot Brussel. Ghecomponeert door den Eerw. Heere Daniel Bellemans, Canonick Norbertien van Grimberghen. Tot reparatie van de on-eer aen het selve H. Sacrament gheschiedt, als het voor twee-mael 30. Penninghen is verkocht*

*gheweest. Eucharistia. Anagr. Cithara Jesu. Den II. druck.* Brussel, Jacob vande Velde, 1675.  
Beschikbaar op DBNL: [http://www.dbnl.org/tekst/bell009cith02\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/bell009cith02_01/)

## BELLEMANS 1686

D. Bellemans, *Den lieffelycken paradys-vogel tot Godt om hoogh vlieghende, Behelsende verscheyde Gheestelicke Liedekens van, de Godelijcke liefde, ende het verlanghen van het Hemelsch vader-landt. Ghecomponeert Door den Eerw. Heere Daniel Bellemans, Canonick Norbertien van Grimbergen.* Brussel, Jacob van de Velde, 1686.  
Beschikbaar op DBNL: [http://www.dbnl.org/tekst/bell009lief01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/bell009lief01_01/)

## BELLEMANS 1739

D. Bellemans, *Het citherken van Jesus, Spelende sestigh Nieuwe Liedekens op het groot Jubilé van het H. Sacrament van Mirakel tot Brussel. Gecomponeert door den Eerw. Heere Daniël Bellemans, Canonick Norbertien van Grimberghen. Tot reparatie van de oneer aen het selve H. Sacrament gheschiet, als het voor twee mael 30, Penningen is verkocht geweest. Eucharistia. Aangr. Cithara Jesu.* Antwerpen, Joannes van Soest, 1739.

## VANDEN BERGHEN 1770

J. Vanden Berghen, *Historie der mirakuleuze Hostien bekend onder den naem van't alderh. Sacrament van Mirakel, 't Welk sedert het jaer 1370. te Brussel word bewaert, en waer van men aldaer alle 50. Jaeren het Jubel-Jaer viert.* Brussel, Joost Vanden Berghen, 1770.  
Beschikbaar op Google Books: [http://books.google.be/books/about/Historie\\_der\\_mirakuleuze\\_hostien\\_bekent.html?id=sVtAAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.be/books/about/Historie_der_mirakuleuze_hostien_bekent.html?id=sVtAAAAAcAAJ&redir_esc=y)

## DE BOECK 1770

F. J. De Boeck, *Vier-honderd-jaerig Jubilé van het Hoog-weerdig en alderheyligste Sacrament van Mirakel, Berustende in de Collegiale en Parochiale Kercke van den HH. Michael en Gudula, binnen de Princelycke Stad Brussel: Waer in de Historie, van 't voorsz. H. Sacrament, vervolgt en geyndigt word: verdeylt in twee boeken. Uyt verscheyde geloofweerdige Schryvers en Schriftelyke Bescheeden by een vergaertert ende beschreven door Pater F.J. De Boeck, uyt de Orden der Eerw. Paters Minder-broeders Recollecten. Tweede deel.* Brussel, Joost Vanden Berghen, 1770.  
Beschikbaar op Google Books: [http://books.google.be/books/about/Vier\\_honderd\\_jaerig\\_jubil%C3%A9\\_van\\_het\\_hoog.html?id=6kVbAAAAQAAJ](http://books.google.be/books/about/Vier_honderd_jaerig_jubil%C3%A9_van_het_hoog.html?id=6kVbAAAAQAAJ)

## BRACKE 2006

W. Bracke, 'Maps by Fricx', in: *Brussels International Map Collectors' Circle Newsletter*, 24, 2006, 14-18. Raadpleegbaar op [belgica.kbr.be](http://belgica.kbr.be):  
[http://belgica.kbr.be/nl/coll/cp/cpII63204\\_nl.html](http://belgica.kbr.be/nl/coll/cp/cpII63204_nl.html)

## BROUWERS 1979

L. Brouwers, *De jezuieten te Brussel: 1586-1773, 1833.* Mechelen, 1979.

## BRYAN 1886

M. Bryan, 'Bouttats Gaspar', in: *Dictionary of Painters and Engravers, biographical and critical*, by Michael Bryan. New edition, revised and enlarged, edited by R. E. Graves, B.A., of the British Museum. London, 1886, I, 173. Beschikbaar op archive.org: <https://archive.org/details/cu31924092716962>

## DE CAFMEYER 1720

P. De Cafmeyer, *Hooghweirdighe historie van het alder-heylighste Sacrament van Mirakel, In desen nieuwen Druck merckelyck verbeterd ende vermeerderd door verscheyde Thoonen, Preuven, en Curieuse Omstandigheden, tot heden noyt alsoo gesien ofte aen 't licht gebracht, Alles getrocken uyt geloof-weirdighe ende geapprobeerde Autheurs, verciert met seer Schoone Copere Figuren. Door Heere Petrus de Cafmeyer [...]*. Brussel, Georgius de Backer, 1720.

Beschikbaar op Google Books:

[https://books.google.be/books/about/Hooghweirdighe\\_historie\\_van\\_het\\_alderhey.html?id=zD9PAAAAcAAJ&hl=nl](https://books.google.be/books/about/Hooghweirdighe_historie_van_het_alderhey.html?id=zD9PAAAAcAAJ&hl=nl)

## DE CAFMEYER 1735

P. De Cafmeyer, *Venerable histoire du Très-Saint Sacrement de Miracle, notablement améliorée & augmentée en cette nouvelle Edition de plusieurs preuves, témoignages & circonstances curieuses, de six nouvelles Peintures avec la description d'icelles, des significations des cartels posés à chaque des seize Chapelles dont l'Eglise est environnée, de même que la courte description des Arcs de Triomphe avec leurs Chroniques, qui n'ont jamais été mises au jour auparavant. Le tout tiré de plusieurs Autheurs affidez & approuvez. Enrichie de tres-belles figures en taille douce. Composée par Pierre Cafmeyer [...]*. Brussel, Gielis Stryckwant, 1735.

Beschikbaar op Google Books: <https://books.google.be/books?id=a7Y7AAAAcAAJ&dq>

## CASPERS 1992

C.M.A. Caspers, *De eucharistische vroomheid en het feest van sacramentsdag in de Nederlanden tijdens de late middeleeuwen*. Leuven, 1992.

## CASPERS 2008

C.M.A. Caspers, 'Bidden in twee talen. Een beschouwing van het bidedrag van clerici, religieuzen en leken in de laatmiddeleeuwse Nederlanden', in: *Queeste. Tijdschrift over middeleeuwse letterkunde in de Nederlanden*, 15, 2008, 3-16.

## CEIJSSSENS 1968

L. Ceijssens, *Sources relatives à l'histoire du jansénisme et de l'antijansénisme des années 1661-1672*. Louvain, 1968. (Revue d'histoire ecclésiastique, 45).

## CEIJSSSENS 1979

L. Ceijssens, 'Het theologisch denken en het Jansenisme 1640-1730', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*. Haarlem, 1979, 8, 418-438.

## COIGNEAU 2003

D. Coigneau, 'Van de Bliscappen tot Cammaert. Vier eeuwen toneelliteratuur in Brussel', in: J. Janssens & R. Sleiderink (red.), *De macht van het schone woord. Literatuur in Brussel van de 14de tot de 18de eeuw*. Leuven, 2003, 213-233.

## CONTE 2009

G. B. Conte (ed.), *P. Vergilius Maro Aeneis*. Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biago Conte. Berlijn, 2009.

## CLOULAS 1985

I. Cloulas, *Henri II*. Paris, 1985.

## DE COOMAN 2003

I. De Cooman, 'Theater in Brussel 1647-1656', in: J. Mertens & A. Franz (red.), *Krijg en Kunst. Leopold Willem (1614-1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*. Bilzen 2003, 129-132.

## DE LA CROIX e.a. 1705

A. P. de la Croix e.a., *Algemeene Weereld-beschryving, Nae de rechte verdeeling der Landschappen, Plaetsen, Zeeën, Rivieren, &c. Geographisch, politisch, historisch chronologisch en genealogisch. Op een gantsch nieuwe, zeer klaere ordre in 't Fransch beschreeven, door den Heer A. Pher. de la Croix, Aerdryks-Beschryver des Konings van Frankryk. In de Hoogduitsche Tael overgebracht, met veel' Aenmerkingen en Verbeteringen, door den geleerden en vermaerden Astronomus en Geographus Hieronymus Dicelius. Nu vertaeld nae den tweeden Druk; met veel' aenmerkens waerdige Byvoegzelen opgehelderd, uit de beroemste zoo oude als nieuwe Aerdryks- en Reisbeschryvingen bynae een derde deel vermeerderd door S. de Vries. Met naaukeurige Landkaarten van den Heere N. Sanson, en Afbeeldingen der voornaame Steden verrykt. III. deel*. Amsterdam, François Halma, 1705.

Titelpagina beschikbaar op rijksmuseum.nl:

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.174537>

## DANOOT 1720

D. Danoot, *Aller wonderheden, wonderen schat oft Mirakel der Mirakelen Historie Des selfs geschiet in het Jaer 1370. binnen de Princelycke Stadt Brussel. Op reym gestelt door D. Danoot. In het Jaer 1670. ende als nu door den selven in den tweeden Druck verbeterd*. Brussel, Gielis Stryckwant, 1720.

Beschikbaar op Google Books:

[http://books.google.be/books/about/Aller\\_wonderheden\\_wonderen\\_schat\\_oft\\_mir.html?id=lQgUAAAAQAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.be/books/about/Aller_wonderheden_wonderen_schat_oft_mir.html?id=lQgUAAAAQAAJ&redir_esc=y)

## DEQUEKER 2000

L. Dequeker, *Het Sacrament van Mirakel. Jodenhaat in de Middeleeuwen*. Leuven, 2000.

## DEQUEKER 2005

L. Dequeker, 'Vrancke van der Stockt. Processie met het Allerheiligste (ca. 1450-60): de oudste voorstelling van het Brusselse Sacrament van Mirakel (1370)', in: *Trajecta*, 14, 2005, 257-284.

## DUMÉZIL 1970

G. Dumézil, *Archaic Roman Religion*. Chicago/London, I, 1970.

## DUPONT 2012

A. Dupont, *Gratia in Augustine's Sermones ad Populum during the Pelagian Controversy. Do Different Contexts Furnish Different Insights?* Leiden, 2012. (Brill's Series in Church History, 59).

## VAN EEGHEM 1937

W. van Eeghem, *Drie schandaleuse spelen (Brussel 1559)*. Ingeleid en met de verhooren uitgegeven door W. van Eeghem. Antwerpen, 1937.

## FREDERIKS e.a. 1888-1891

J.G. Frederiks & F.J. van den Branden (ed.), 'Stroobant (Jacob)', in: *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde*. Amsterdam, 1888-1891, 766.

## GOOSEN 1999

L. Goosen, *Van Abraham tot Zacharia. Thema's uit het Oude Testament in religie, beeldende kunst, literatuur, muziek en theater*. Nijmegen, 1999.

## GREENE 1926

E.A. Greene, *Heiligen en hun attributen*. Amsterdam, 1926.

## DE GRIECK 1670a

C. de Grieck, *Den betooverden mensch. door G. de Grieck. In het Iubel-jaer van het H. Sacrament van Mirakel, van het Iaer 1670. gheviert binnen Brussel, verthoont op desselfs Schouw-burgh door de vrye Liefhebbers*. Brussel, Eugène-Henri Fricx, 1670.

## DE GRIECK 1670b

C. de Grieck, *Den boom des levens. door G. de Grieck. In het Iubel-jaer van het H. Sacrament van Mirakel, van het Iaer 1670. gheviert binnen Brussel, verthoont op desselfs Schouw-burgh door de vrye Liefhebbers*. Brussel, Eugène-Henri Fricx, 1670.

## DE GRIECK 1670c

C. de Grieck, *Den pelgrim. door Glaude de Grieck. In het Iubel-jaer van het H. Sacrament van Mirakel, van het Iaer 1670. gheviert binnen Brussel, verthoont op desselfs Schouw-burgh door de vrye Liefhebbers*. Brussel, Eugène-Henri Fricx, 1670.

## DE GRIECK 1699

J. de Grieck, *Den dolenden pelgrim, Ons ver-toonende door synen val ende opstaen: des Menschen leven niet anders te wesen als een gheduerighen strydt. Tooneel-wys af-ghemaelt, tot spiegel van alle blinde ende wulpsche jonghelinghen*. Brussel, J. de Grieck, 1699.

## DE GRIECK 1735

E. de Grieck, *Herstelde eere aen het alder-heylichste Sacrament van Mirakel, Eerst ont-eert door de Joden, daer naer gevlucht voor de Beldtstormers, Alf-gebeldt In den Godvruchtighen Prophêet David koninck van Israël In-haelende met pracht ende zegen-prael de Arcke des Verbonds, [...] Op het hondert en vyftigh-jaerigh Jubilé Dat de heylige ende wonderbaere Hostien met pracht en eere zyn gehaelt uyt den Balck, alwaer sy verholen, ende bewaert zyn geweest door de Beldtstormers. [...]*. Brussel, Emanuel de Grieck, 1735.

Beschikbaar op Google Books:

[http://books.google.be/books/about/Herstelde\\_eere\\_aen\\_het\\_alder\\_heylichste.html?id=IK8XHAAACAAI&redir\\_esc=y](http://books.google.be/books/about/Herstelde_eere_aen_het_alder_heylichste.html?id=IK8XHAAACAAI&redir_esc=y)

## GUILIELMUS 1670

B. Guilielmus, *Bruxellensium Jubilus, SS. Sacramento Trecentis Annis Miraculoso Exhibitus mense Julio & Aug: anni M.DC.LXX.[...]*. Mechelen, Joannis Jaye, 1670.

## HENNE e.a. 1845

A. Henne & A. Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*. Bruxelles, II, 1845.

## HENRIKSÉN 1999

C. Henriksén (ed.), *Martial, Book IX. A Commentary by C. Henriksén*. Uppsala, II, 1999.

## HET HEYLIGH SACRAMENT DES AUTAERS 1720

*Het Heyligh Sacrament des Autaers. Over dry-hondert-vyftigh jaeren door de goddeloose joden doorsteken Ende door het Miraculeus Bloedt d'welck uyt het selve gevloedt is, over al Vermaerdt ende Befaemt wordt ter oorsaecke van desen Jubilé binnen Brussel, Vereert met eene Cavalcade ofte Triumphante Ruyter-Bende door de Jonckheydt der Latynsche Scholen van de Societydt Jesu, Den XIV. July M. D. CC. XX.* Brussel, Georgius de Backer, 1720.

Beschikbaar op Google Books: <https://books.google.be/books?id=06hdAAAACAAI>

## HUYBENS 1981

G. Huybens, *Brabant verheught u. Bladeren in Brabantse liedboeken*. Leuven 1981.

## HUYBENS 2004

G. Huybens, *Thesaurus Canticorum Flandrensium. Het gedrukte Nederlandse liedboek in Vlaanderen (1508-1800)*. Leuven, I, 2004.

## KB Brussel Ms. 20.323

[*Sacramentum miraculosum Bruxellense triseculare*], 1670. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 20.323

## KENIS 1974

M. Kenis, *Daniel Bellemans. Den lieffelycken paradys-voghel*. Teksteditie met biografie, inleiding aantekeningen en glossarium. Licentieverhandeling. Gent, I, 1974.

## KIMPS 1670

L. Kimps, *Het Oprecht ende Origineel Portraict van den Saligh-Maker des Wereldts naer Syne Goddelycke, ende Menschelycke Nature. Ons sienelyck naer-ghelaten in het Hoogh-Weerdigh H. Sacrament van Miraeckel, Berustende in de Collegiale, ende Parochiale Kercke van de HH. Michael, ende Gudula tot Brussel. Een-ieder toe-bereydt teghens het dry-hondert-jarigh Jubilé van het voorsz. H. Sacrament*. Brussel, Jacob van de Velde, 1670.

## KLIP 2008

R. Klip, 'Arent de Gelder: God and the Angels visit Abraham', in: [artbible.info](http://artbible.info), maart 2008, geraadpleegd op 8 maart 2015 op <http://www.artbible.info/art/large/541.html>

## KORT BEGRYP ENDE VERKLAERINGHE 1670

*Kort begryp ende verklaeringhe van de generale processie Ende Triomphe verciert door de Jonckheydt der Scholen vande Societeyt Jesu, In de welcke sal om-ghedraeghen worden het H. Sacrament van Mirakel; binnen Brussel op den 20. Julii eersten dagh van't wyt-vermaert dry-hondert-jaerigh Jubilé*. Brussel, Eugène-Henry Fricx, 1670.

## KÜNSTLE 1928

K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*. Freiburg im Breisgau, I, 1928.

## LANGVIK-JOHANNESSEN e.a. 1996

K. Langvik-Johannessen & K. Porteman, '1700. Inauguratie van de Muntchouwburg te Brussel. Het theaterleven in de Zuidnederlandse hofstad van 1650 tot in de Oostenrijkse tijd', in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam, 1996, 284-289.

## LATTE 1960

K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*. München, 1960. (Handbuch der Altertumswissenschaft, V, 4).

## DE LOF-RYCKE GEDACHTENISSE 1735

*De lof-rycke gedachtenisse van de herstellinge der Catholyke Gods-dienst binnen de stad Brussel Ende der Plechtelycke Vervoeringe van de Arcke des Verbonds ofte van't alderheylighste Sacrament van Mirakel Gedaen in't Jaer 1585. sal Geviert worden met eenen ongemeynen Toestel soo door de OVERIGHEYDT ende Gemeynte, als door de Jongheydt van de*

*Latynsche Schoolen der Societeyt JESU*. Brussel, Emanuel de Grieck, 1735. Beschikbaar op Google Books:

[http://books.google.be/books/about/De\\_lof\\_rycke\\_gedachtenisse\\_van\\_de\\_herste.html?id=izkUAAAAQAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.be/books/about/De_lof_rycke_gedachtenisse_van_de_herste.html?id=izkUAAAAQAAJ&redir_esc=y)

DES MAREZ 1979

G. Des Marez, *Guide illustré de Bruxelles: monuments civils et religieux*. Bruxelles, 1979.

VANDER MEERSCH 1873

A. Vander Meersch, 'Danoot (Daniel)' in: *Biographie Nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*. Bruxelles, IV, 1873, 670.

MERTENS 2003

J. Mertens 'De vrome prins', in: J. Mertens e.a. (red.), *Krijg en Kunst. Leopold Willem (1614-1662), Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar*. Bilzen 2003, 57-64.

VAN MOOLENBROEK 2004

J. van Moolenbroek, 'Conflict en demonisering. De volksprediker Tanchelm in Zeeland en Antwerpen', in: *Jaarboek voor Middeleeuwse Geschiedenis*, 7, 2004, 84-141.

O'NEIL 1958

E. N. O'Neil, 'Cynthia and the Moon', in: *Classical Philology*, 53, 1, 1958, 1-8.

PARADIN 1557

C. Paradin, *Devises Heroïques*. Lyon, Jean de Tournes & Guillaume Gazeau, 1557.

PORTEMAN 1996

K. Porteman, *Emblematic exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685). A Study of the Commemorative Manuscripts (Royal Library, Brussels)*. Turnhout, 1996.

PORTEMAN 2002

K. Porteman, 'Exotisme en spektakel. De Antwerpse jezuietenfeesten van juli 1622', in: J. Verberckmoes (red.), *Vreemden vertoond. Opstellen over exotisme en spektakelcultuur in de Spaanse Nederlanden en de Nieuwe Wereld*. Leuven, 2002, 103-119.

PORTEMAN 2012

K. Porteman, 'A few literary-historical vedute of seventeenth-century Brussels', in: K. Van der Stighelen (red.) e.a., *Embracing Brussels. Art and Culture in the Court City, 1600-1800*. Turnhout 2012, 43-57.



## PORTEMAN e.a. 1978-1979

K. Porteman & G. Huybens, 'Het Zuidnederlands geestelijk lied in de 17de eeuw. Een vergeten bladzijde uit de Nederlandse literatuur- en muziekgeschiedenis', in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 32-33, 1978-1979, 121-142.

## PORTEMAN e.a. 2008

K. Porteman & M. B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*. Amsterdam, 2008.

## PROOT e.a. 2002

G. Proot & J. Verberckmoes, 'Exotica in het jezuïetentoneel van de Zuidelijke Nederlanden', in: J. Verberckmoes (red.), *Vreemden vertoond. Opstellen over exotisme en spektakelcultuur in de Spaanse Nederlanden en de Nieuwe Wereld*. Leuven, 2002, 67-102.

## RACE 2008

W.H. Race (ed.), *Apollonius Rhodius. Argonautica*. Edited and Translated by William H. Race. Cambridge/London, 2008.

## RAGER 1992

A. Rager, *Het H. Sacrament van Mirakel te Brussel: de evolutie van de legende van circa 1450 tot 1789*. Licentieverhandeling. KU Leuven, 1992.

## RÉAU 1988

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, I, 1988.

## REUSENS 1872

E.-H.-J. Reusens, 'Bury (Guillaume de)' in: *Biographie Nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*. Bruxelles, III, 1872, 177-180.

## DE RIDDER 1993

P. De Ridder, *Brussel. Geschiedenis van een Brabantse Stad*. Gent, 1993.

## SNOEP 1975

D.P. Snoep, *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*. Alphen aan den Rijn, 1975.

## SOENEN 1985

M. Soenen, 'Fêtes et cérémonies publiques à Bruxelles aux Temps Modernes', in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 68, 1985, 47-102.

## SOMERHAUSEN 1828

H. Somerhausen, *Beschrijving der stad Brussel, derzelver voorsteden en omgevingen, (met een' platten grond,) te dienste der scholen; [...]*. Brussel, 1828.

## STROOBANT 1670

J. Stroobant, *Brusselsche eer-triumphen, dat is Eene waerachtighe beschrijvinge van alle de Hertoghlijcke Huldinghen, der Keyseren, Koninghen, Koninghinnen, Hertoghen en Princen Inne-komsten, Vreugde-feesten en Tournoy-spelen, Gheschiet binnen de Princelijcke Stadt Brussel, [...] Eyndende, Met de waerachtighe beschrijvinghe, van de Grootte Feeste, van het dry hondert jarigh jubile van het hoogh-weerdigh H. Sacrament van Mirakelen, [...]*. Brussel, Peeter de Dobbeleer, 1670.

Beschikbaar op archive.org:

<https://archive.org/details/brusselscheertr00stro>

## TIMMERS 1978

J. J. M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*. Haarlem, 1978.

## VANNIEUWENHUYZE 2008

B. Vannieuwenhuyze, *Brussel, de ontwikkeling van een middeleeuwse stedelijke ruimte* (doctoraalscriptie). UGent, 2008.

## VELDHORST 2009

N. Veldhorst, *Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw*. Amsterdam, 2009.

## VERCOULLIE 1926-1929

J. Vercoullie, 'Stroobant (Jacques)', in: *Biographie Nationale publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*. Bruxelles, XXIV, 1926-1929, 188-190.

## DE WILDE 2012

M. De Wilde, *Sound and soul. An introduction to seventeenth-century musical and literary life in Brussels*, in: K. Van der Stighelen e.a. (ed.), *Embracing Brussels. Art and Culture in the Court City, 1600-1800*. Turnhout 2012, 257-276.

## WOOLF 1996

G. Woolf, 'Monumental Writing and the Expansion of Roman Society in the Early Empire' in: *The Journal of Roman Studies*, 86, 1996, 22-39.

## YDENS 1608

M. S. Ydens, *Historie van het H. Sacrament van Mirakelen. Berustende tot Bruessel inde Collegiale kercke van S. Goedele. Beschreven Door M. Steven Ydens Brusselaer [...]*. Brussel, Rutgeert Velpius, 1608.

Beschikbaar op Google Books:

[http://books.google.be/books/about/Historie\\_van\\_het\\_H\\_sacrament\\_van\\_mirakel.html?id=FVhbAAAAQAAJ](http://books.google.be/books/about/Historie_van_het_H_sacrament_van_mirakel.html?id=FVhbAAAAQAAJ)

## Referenties afbeeldingen

BONNECROY 1664-1665

J.-B. Bonnecroy, *Gezicht op Brussel*. 1664-1665. Copyright: Coll. Koning Boudewijnstichting, Speltdoorn. Beschikbaar op:

<http://www.erfgoed-kbs.be/collectie/gezicht-op-brussel>

BRAUN e.a. 1574

G. Braun & F. Hogenberg, 'Bruxella, urbs aulicorum frequentia, fontium copia [...]' in: *Beschreibung vnd Contrafactur der vornembster Stät der Welt*. Köln, I, 1574, no. 15. Beschikbaar op [digi.ub.uni-heidelberg.de](http://digi.ub.uni-heidelberg.de):

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/braun1582bd1>

FRICX 1712

E.-H. Fricx, 'Plan de la Ville de Bruxelles' in: *Carte des Pays-Bas [...]*. Bruxelles, 1712, no. 60. Beschikbaar op [belgica.kbr.be](http://belgica.kbr.be): [http://belgica.kbr.be/nl/coll/cp/cpII63204\\_nl.html](http://belgica.kbr.be/nl/coll/cp/cpII63204_nl.html)

VAN DER KLOOT 1729

I. van der Kloot (ed.), 'Plan van Brussel. Hoofstadt van Brabant en van de Geheeke Oosten-Rijkse Nederlanden' in: *Oorlogskundige beschryving van de veldslagen, en belegeringen, der drie doorluchtige en wydvermaarde krygsoversten, hunne vorstelyke hoogheden, den prins Eugenius van Savoye, den prins en hertog van Marlborough, en den prins van Oranje- en Nassau-Vriesland [...]*. Den Haag, 1729.

Beschikbaar op [geheugenvannederland.nl](http://www.geheugenvannederland.nl):

<http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/items/LEMU01:00112086-023>

## Bijlagen

### Bijlage 1: de triomfbogen en de routes van de processies

In deze bijlage (die bij hoofdstuk 2 hoort) bevinden zich zowel de afbeeldingen van de tien triomfbogen (*Afb. 1.1-1.11*) en anderzijds bewerkte kaarten van Brussel (*Afb. 1.12-1.15*). De triomfbogen die te zien waren tijdens de processie op 20 juli, worden in het werk van Stroobant afgebeeld met behulp van kopergravures, vervaardigd door de graveur Gaspar Bouttats (Stroobant 1670, 96-113).<sup>19</sup> De door mij bewerkte kaarten van Brussel zorgen ervoor dat de lezer zich beter kan voorstellen langs welke weg de twee processies (20 juli en 3 augustus 1670) gingen en bijgevolg wat er onderweg te zien was. Daarom zijn de belangrijkste plaatsen, wegen en bezienswaardigheden langs de weg van de processie erop aangeduid.

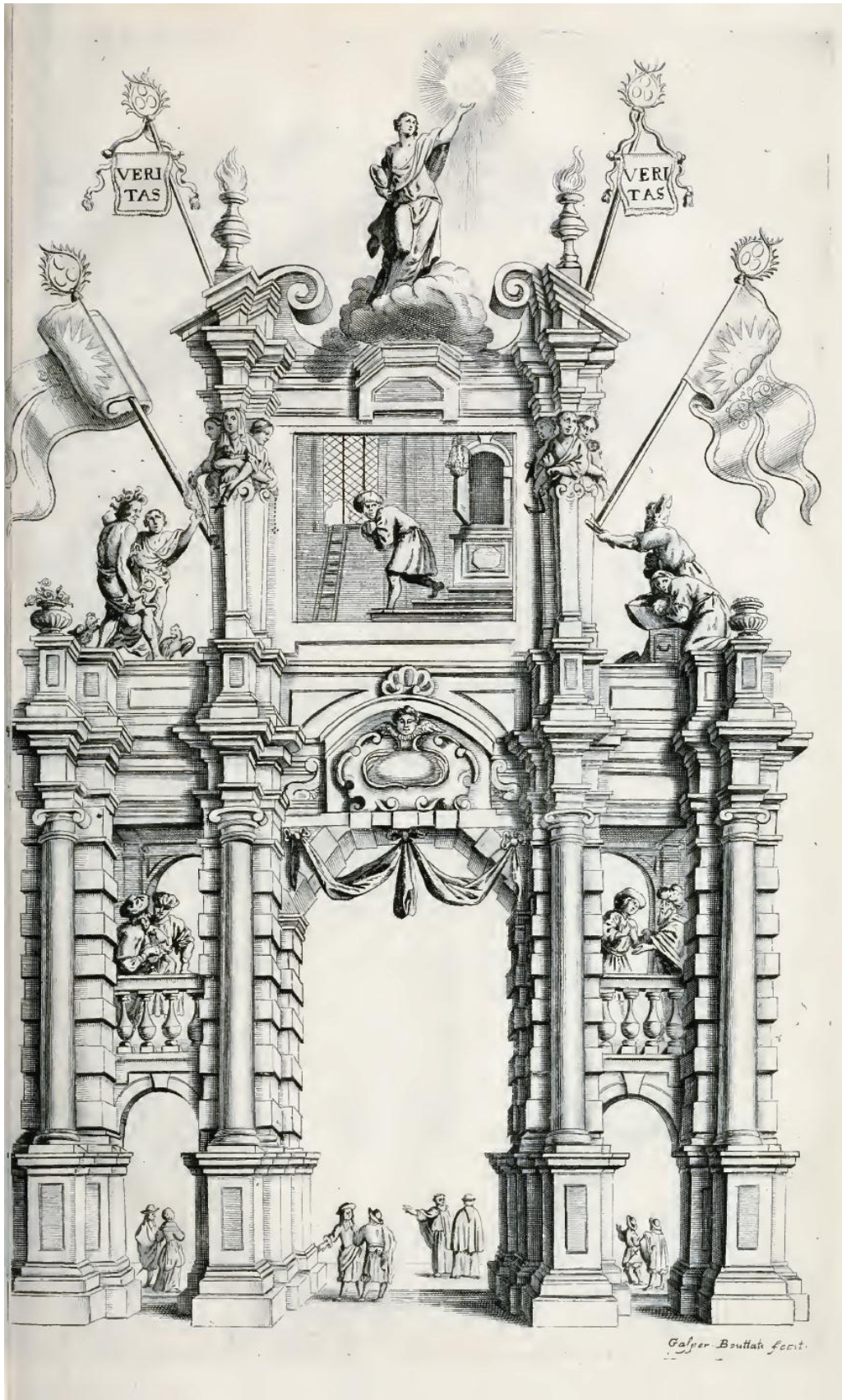
Het gaat om een bewerkte versie van de kaart van Van der Kloot. Brussel wordt hier weergegeven zoals de stad er in het begin van de 18e eeuw uitzag (van der Kloot 1729). Belangrijk is dat dit beeld van Brussel reeds verschillen kan bevatten met de toestand in 1670 wegens de bombardementen en de brand ten tijde van Lodewijk XIV te Brussel in 1695. De kaart heeft het voordeel dat ze het duidelijkste resultaat weergeeft, wanneer er aantekeningen op worden aangebracht. De afbeeldingen die aan de twee plannen werden toegevoegd (*afb. 1.14* en *1.15*), tonen details uit de kaart van Braun & Hogenberg (Braun e.a. 1574, no. 15). Ze bieden enkele beelden die het straatbeeld in 1670 verder kunnen verhelderen. Voor de situering van straten en markten is eveneens gebruik gemaakt van dezelfde kaart van Braun & Hogenberg en van de kaart van Fricx uit 1712 (Fricx 1712, no. 60).

---

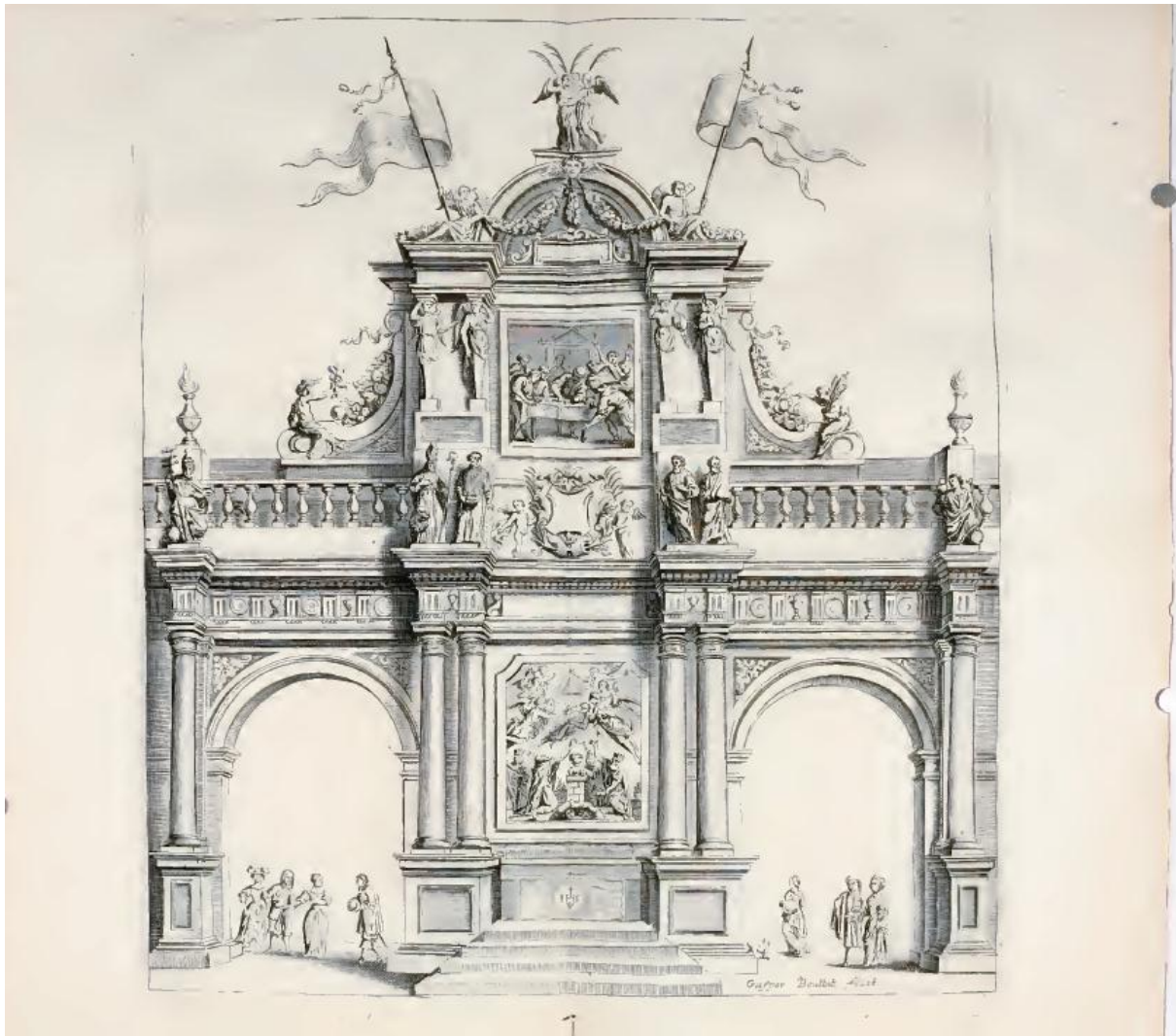
<sup>19</sup> Een meer gedetailleerde versie van scans is beschikbaar op:  
<https://archive.org/details/brusselscheertr00stro>



(Afb. 1.1) Titelgravure



(Afb.1.2) Triomfboog 1 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 96 en p. 97)

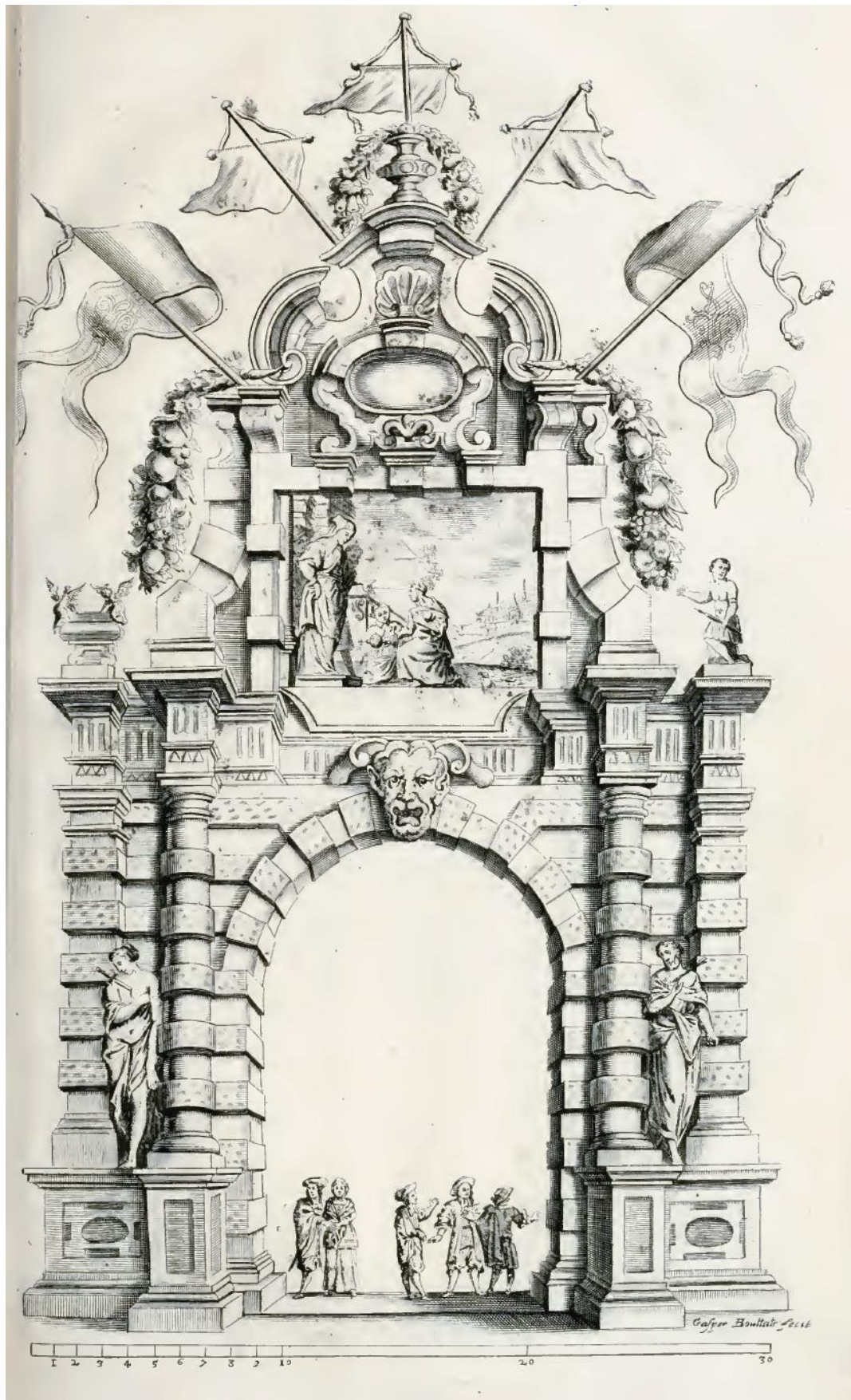


(Afb.1.3) Triomfboog 2 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 98 en p. 99)



(Afb. 1.4) Triomfboog 3 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 100 en p. 101)

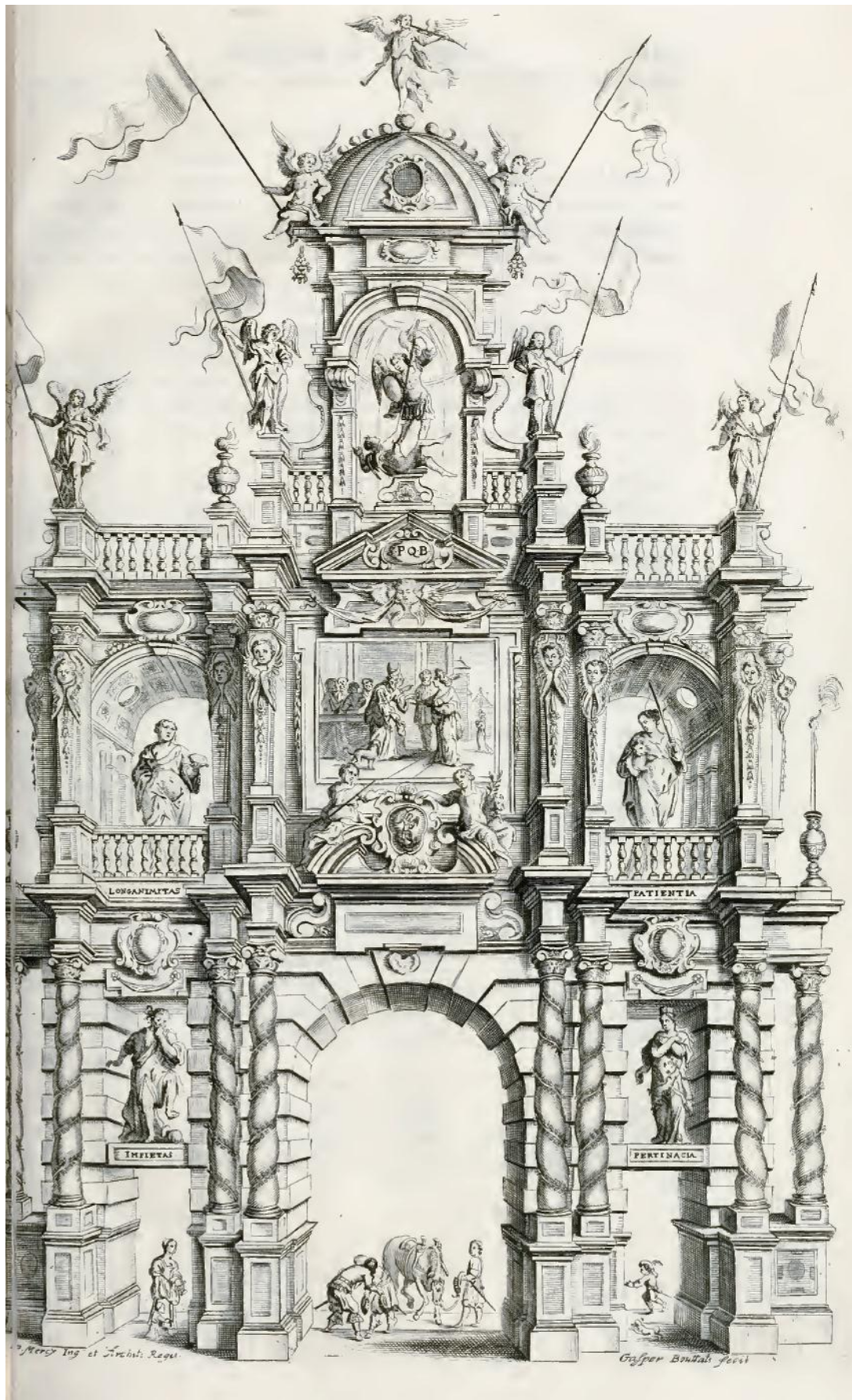




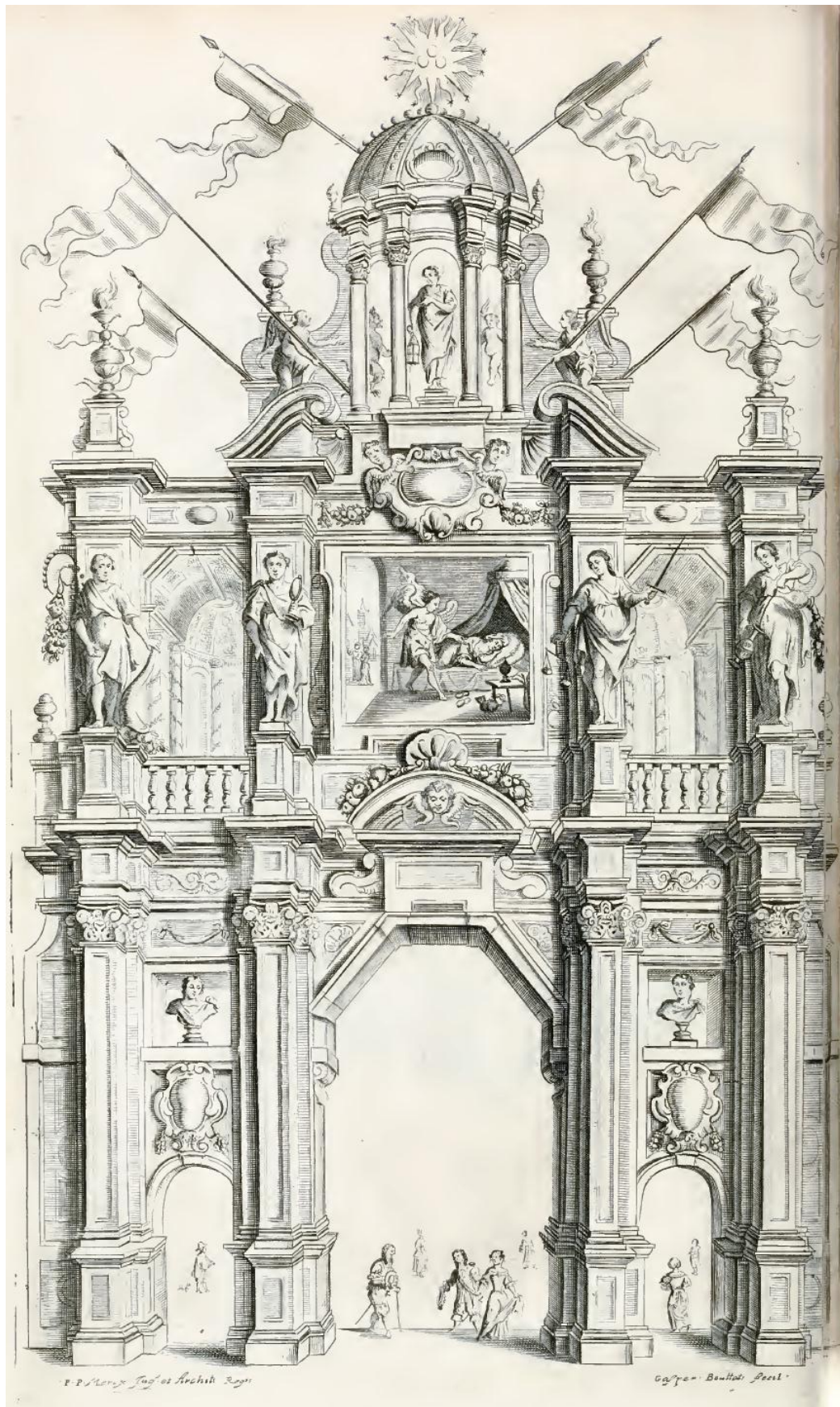
(Afb. 1.5) Triomfboog 4 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 102 en p. 103)



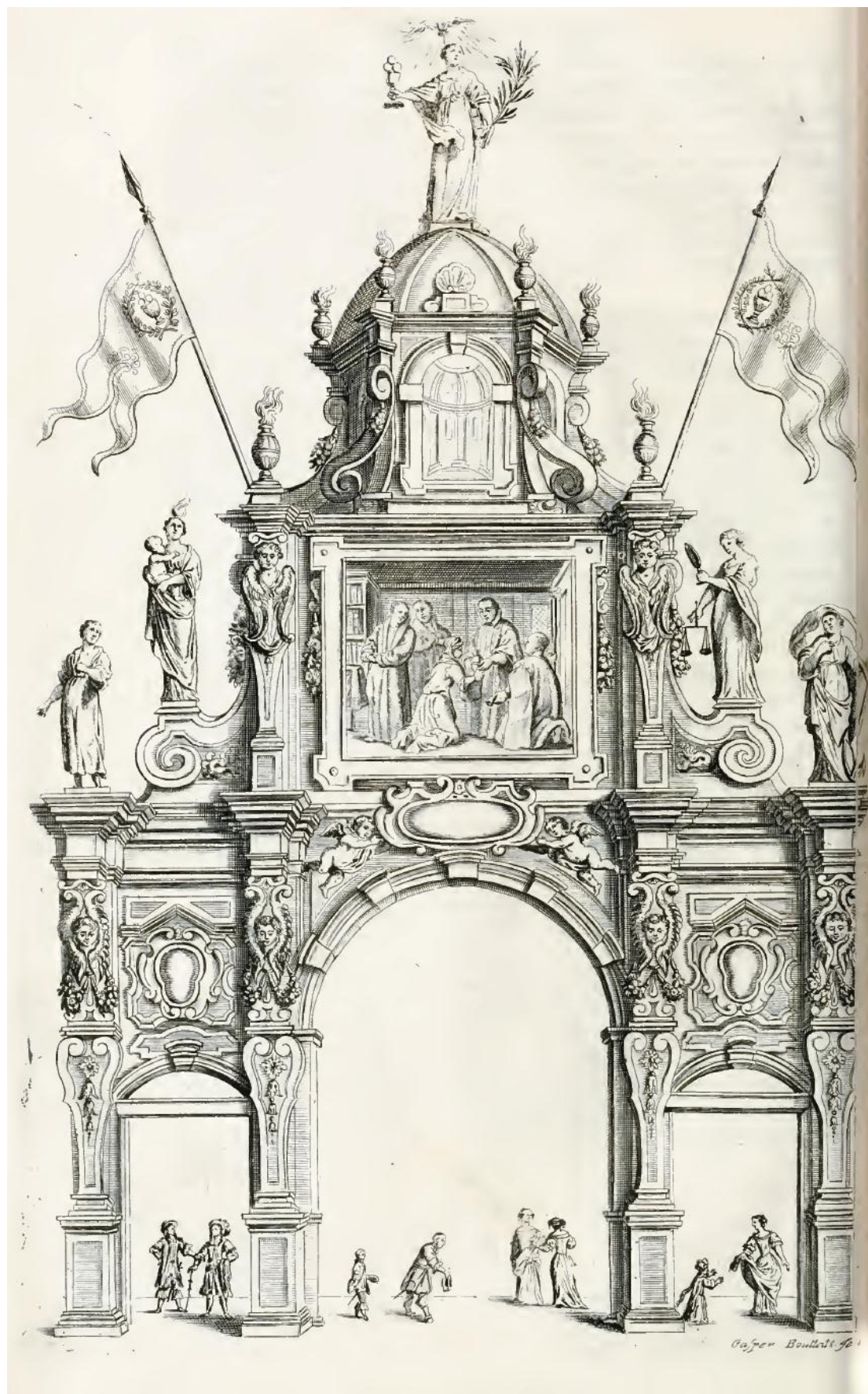
(Afb. 1.6) Triomfboog 5 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 102 en p. 103)



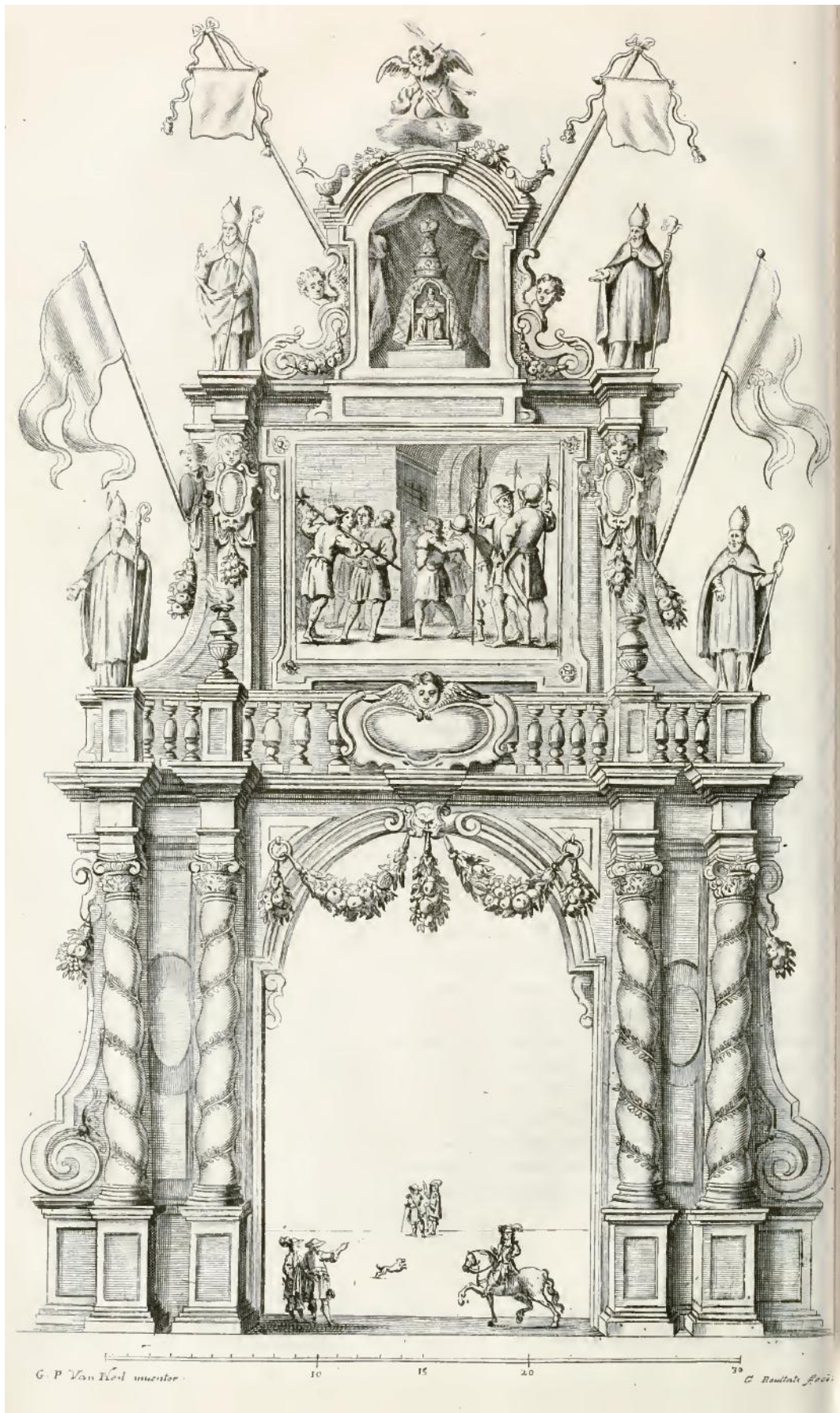
(Afb. 1.7) Triomfboog 6 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 104 en p. 105)



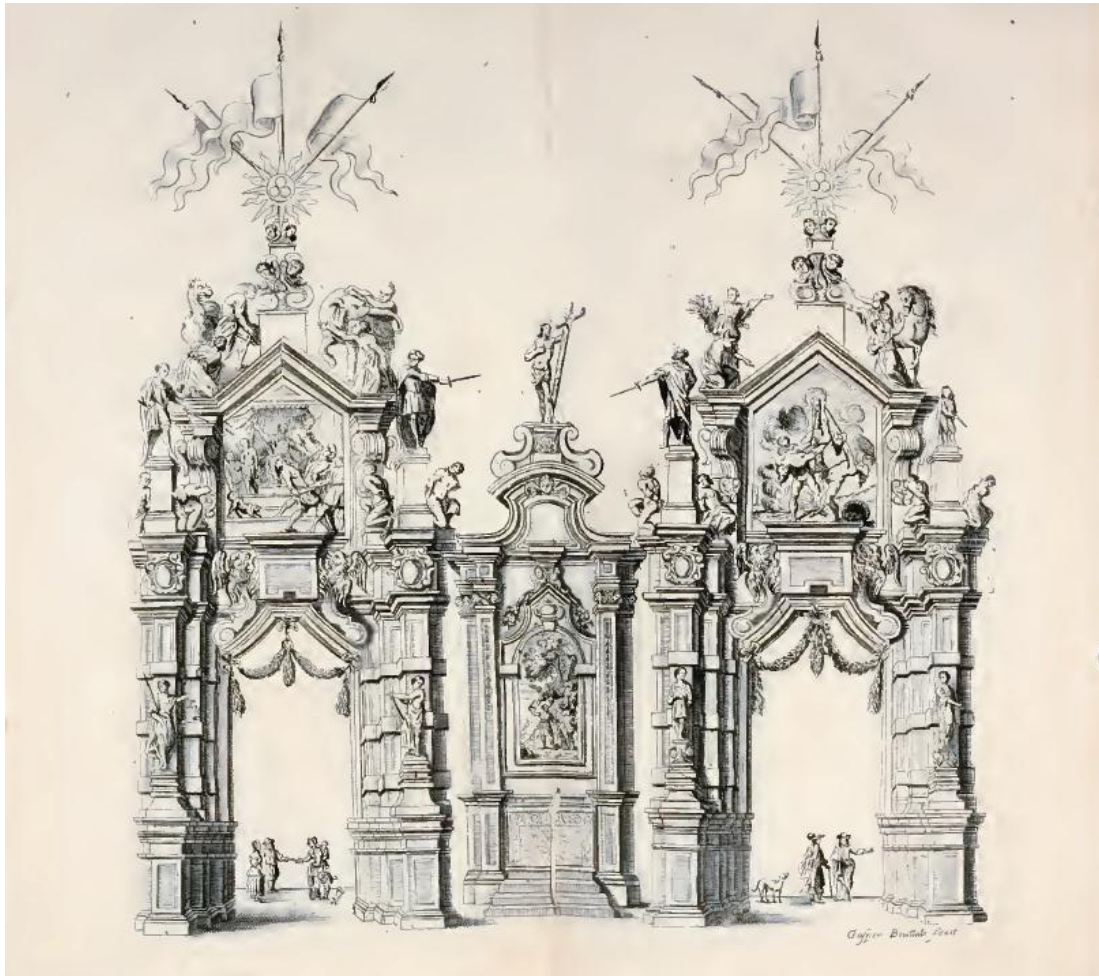
(Afb. 1.8) Triomfboog 7 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 106 en p. 107)



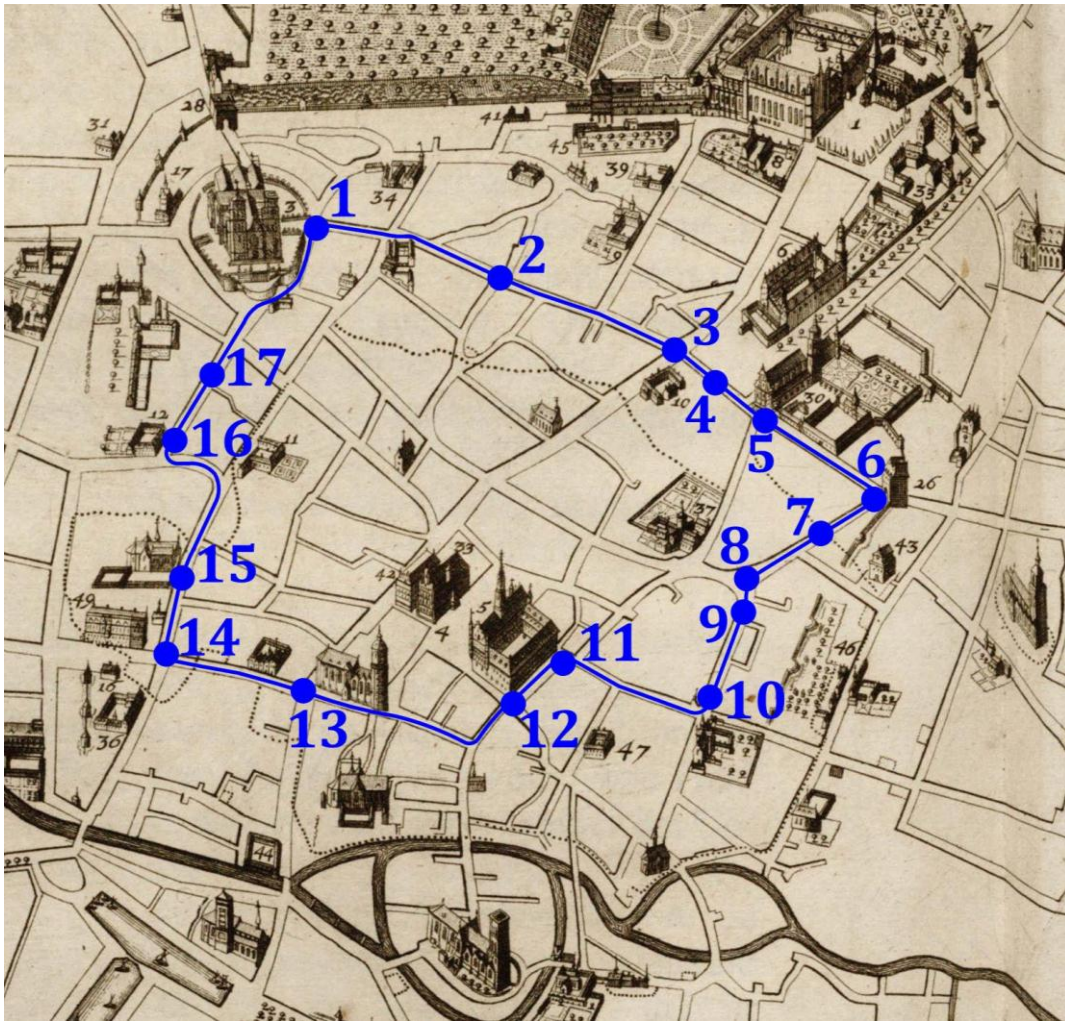
(Afb. 1.9) Triomfboog 8 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 108 en p. 109)



(Afb. 1.10) Triomfboog 9 (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 110 en p. 111)



**(Afb. 1.11) Triomfboog 10** (Stroobant 1670, ingevoegd tussen p. 112 en p. 113)

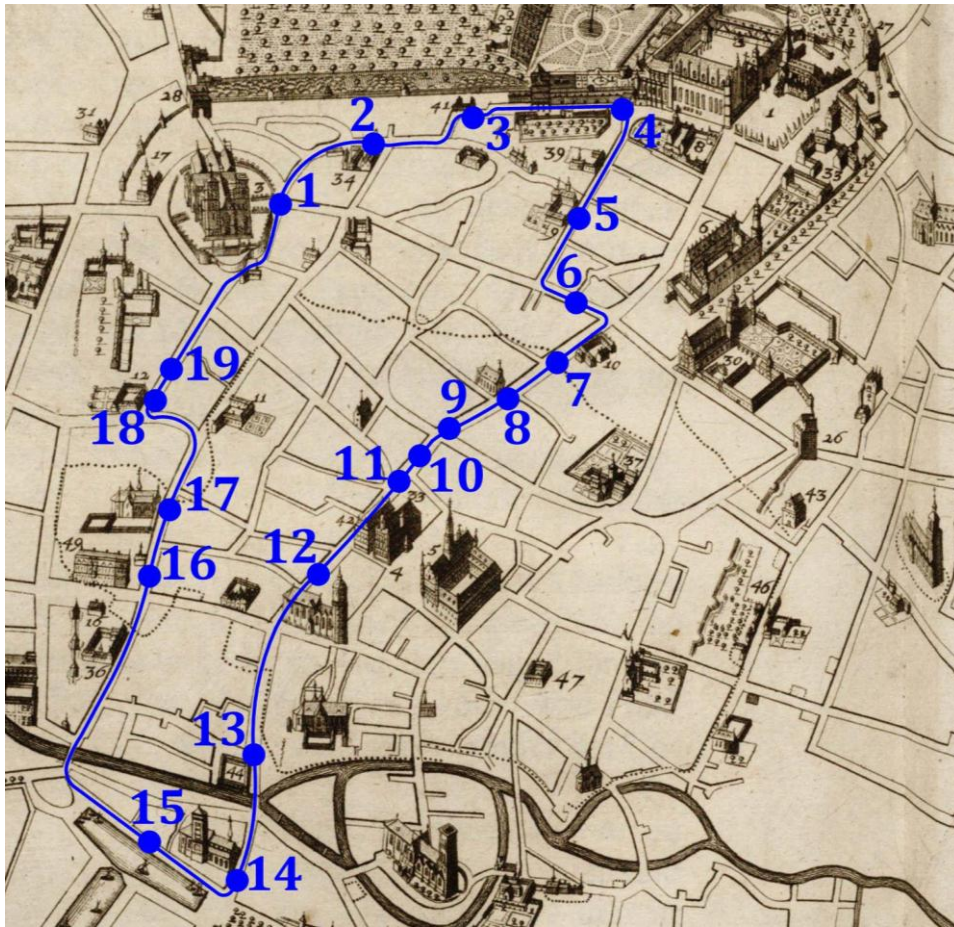


(Afb. 1.12) Weg van de processie op 20 juli (bewerking van de kaart van Van der Kloot)

Legende:

- 1 Sint-Goedelekathedraal. Startpunt van de processie
- 2 Triomfboog 1 op de houtmarkt, onder de fontein (vgl. *afb. 1.13*)
- 3 Triomfboog 2 op het Cantersteen
- 4 Triomfboog 3 in de Keizerstraat
- 5 Jezuïetencollege
- 6 Steenpoort
- 7 Triomfboog 4 in de Trapstraat
- 8 Plein van het Korenhuis
- 9 Triomfboog 5 onder het Korenhuis, in de straat die leidt naar het Manneken Pis
- 10 Manneken Pis
- 11 Triomfboog 6 aan de ene hoek achter het stadhuis
- 12 Triomfboog 7 aan de andere hoek achter het stadhuis
- 13 Triomfboog 8 achter de fontein nabij de Sint-Niklaaskerk (vgl. *afb. 1.14*)
- 14 Triomfboog 9 aan het andere eind van de Korte Ridderstraat nabij de Munt
- 15 Kerk en klooster van de Dominicanen in de Lange Ridderstraat
- 16 Huis van de aartsbisschop van Mechelen
- 17 Triomfboog 10 in de Stormstraat





(Afb. 1.13) Weg van de processie op 3 augustus (bewerking van de kaart van Van der Kloot)

Legende:

- 1 Sint-Goedelekathedraal. Startpunt van de processie
- 2 Raad van Brabant
- 3 Isabellastraat
- 4 Paleis op de Coudenberg
- 5 Salazarkapel
- 6 Cantersteen
- 7 Steenweg
- 8 Triomfboog nabij de Magdalenakerk
- 9 Triomfboog op het einde van dit deel van de straat
- 10 Grasmarkt
- 11 Oude Vismarkt. Tussen de Grasmarkt en de Oude Vismarkt bevond zich een triomfboog
- 12 Pensmarkt met piramide
- 13 Nieuwe Vismarkt met triomfboog
- 14 Sint-Katharinakerk met op het einde van de straat een triomfboog
- 15 De versierde Vaart
- 16 Versierde Lange Ridderstraat
- 17 Kerk en klooster van de Dominicanen
- 18 Huis van de aartsbisschop van Mechelen
- 19 Triomfboog in de Stormstraat



**(Afb. 1.14) Fragment** uit kaart van Braun & Hogenberg. Daarop is in de linkerbovenhoek (zie cijfer 42) de fontein op de Houtmarkt te zien.



**(Afb. 1.15) Fragment** uit kaart van Braun & Hogenberg. Daarop is aan de achterkant van de Sint-Niklaaskerk de fontein van de Drie Maagden te zien.

## Bijlage 2: een selectie van de emblemen van de jezuiten

Deze bijlage geeft de emblemen van de jezuiten weer en een bijkomend schilderij. Allen worden besproken in hoofdstuk 3.



(Afb. 2.1) KB Brussel Ms. 20.323, *pictura* op 23v



(Afb. 2.2) KB Brussel Ms. 20.323, gouache op 1v

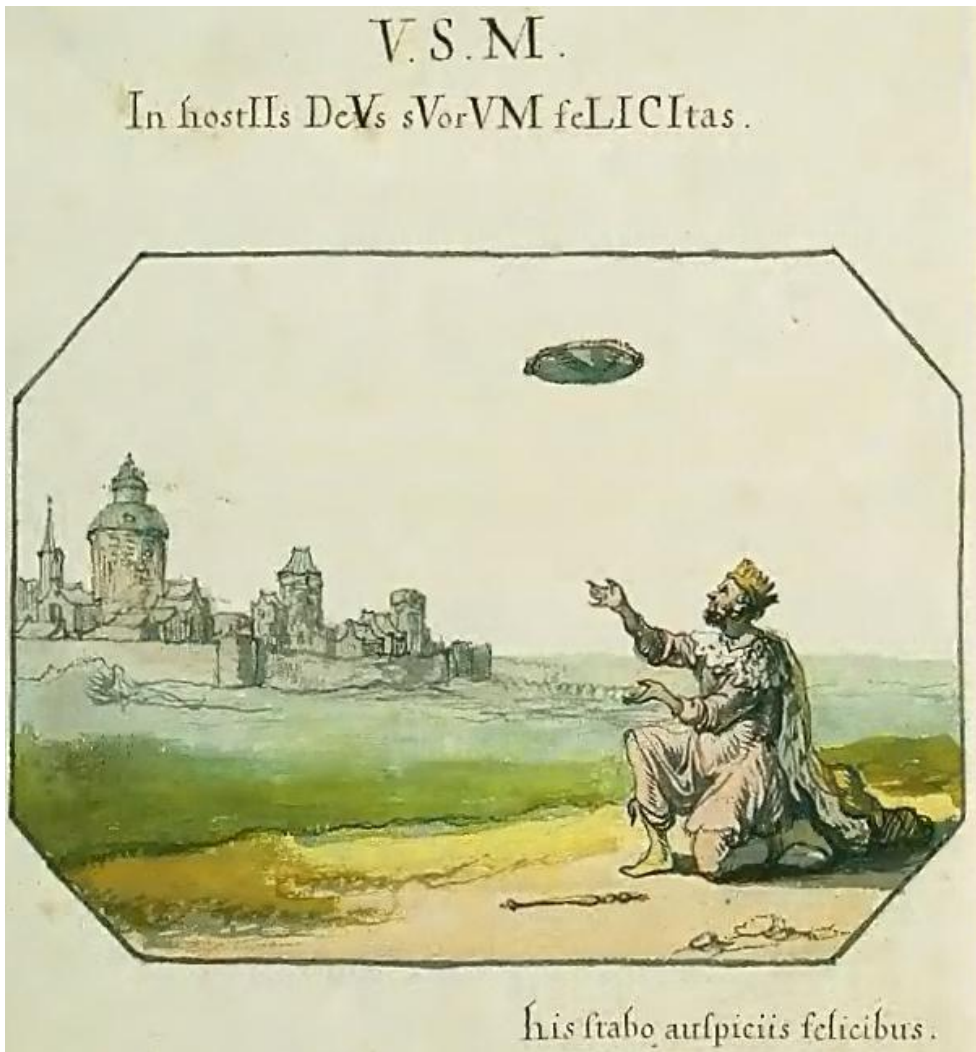


(Afb. 2.3) KB Brussel Ms. 20.323, gouache op 3v



*Aspice ut ignivomis Tauris sua munera servat,  
Phryxco Colchos vellere dives ovis.  
Norma hæc est Bruxella tibi; tua munera serva  
Servato veniet gloria quanta Deo.*

*Augustinus de Burvenich.*



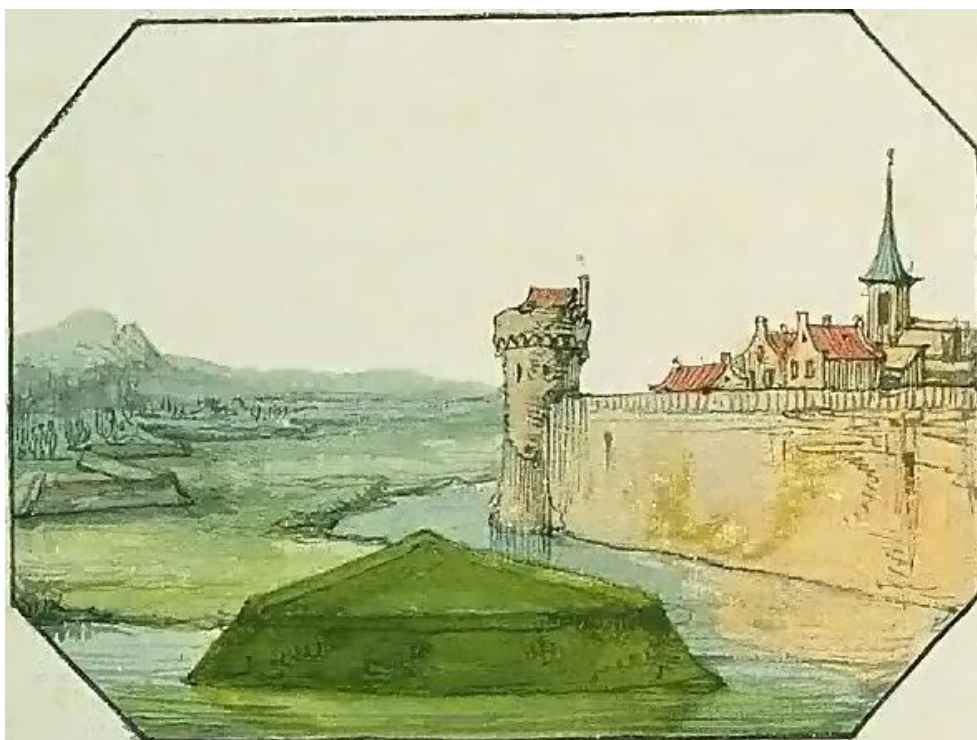
*Roma fave: cernis delapſa ancilia Cælo?  
Auspicium æternæ proſperitatis habes.  
Perſida dat rabies Bruxellæ ancilia trina,  
Custodi ſpondent aurea ſæcla ſua.*

Michael Gyſelers.

De volgende vier afbeeldingen ondersteunen dat de stad in de *pictura* op 13v hoogstwaarschijnlijk Brussel is.

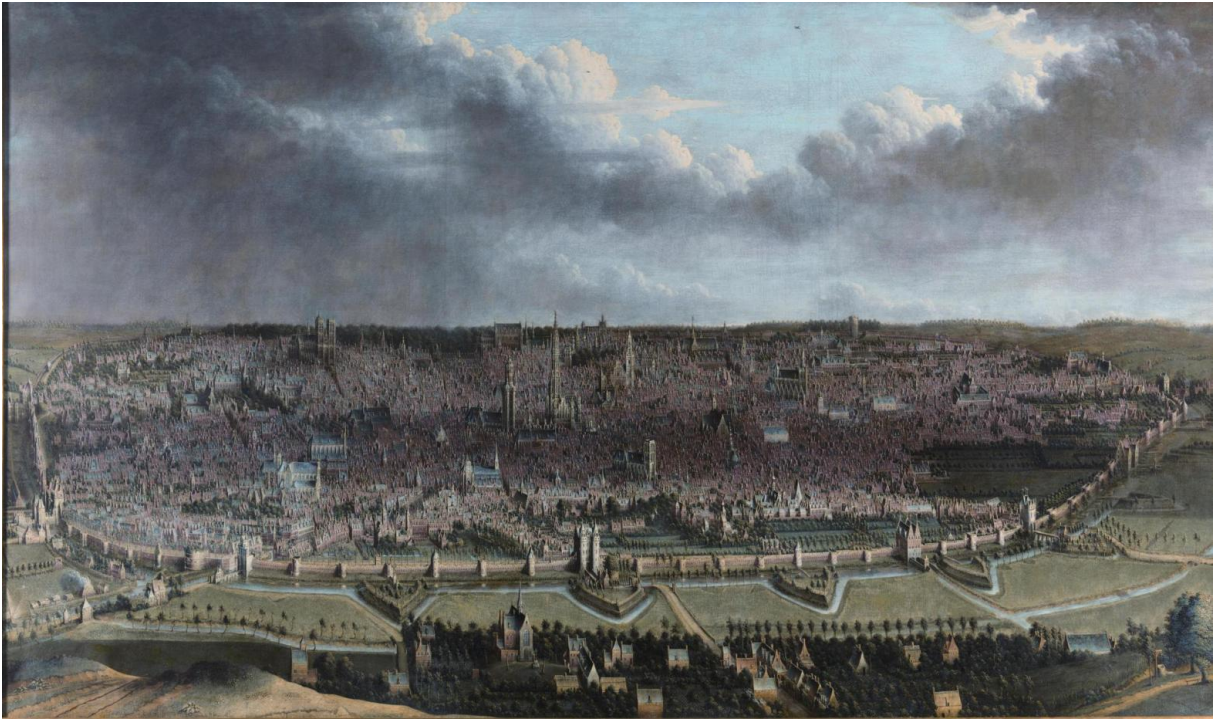


(Afb. 2.6) KB Brussel Ms. 20.323, *pictura* op 103v

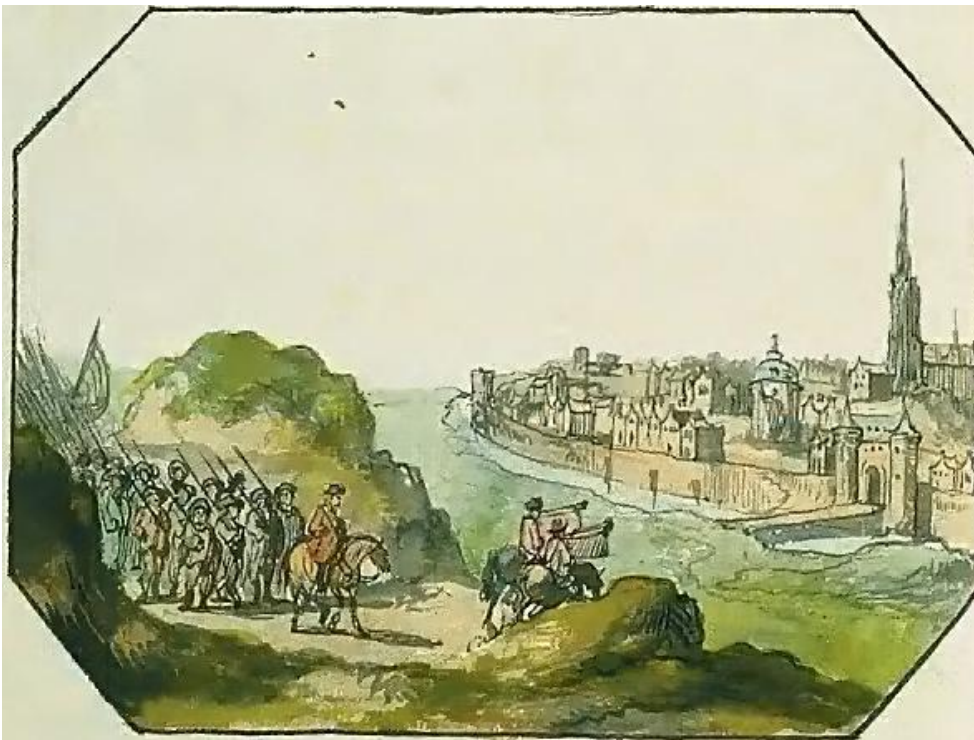


(Afb. 2.7) KB Brussel Ms. 20.323, *pictura* op 121v





**(Afb. 2.8) *Gezicht op Brussel (1664-1665)***, geschilderd door Jean-Baptist Bonnecroy.  
Copyright: Coll. Koning Boudewijnstichting, Speltdoorn.



**(Afb. 2.9) KB Brussel Ms. 20.323, *pictura* op 31v**



*Arma cape Austriade, Clypeumque assume trilicem,  
 Quem tibi dat triplici numen in orbe latens.  
 Nuniades clypeo tutus; tu tutior illo es  
 Nam Deus in castris militat ipse tuis.*

Henric: Maxim. Birlen.

V. S. M.

hostiis CrUor effLUens præsentis Dei fIGNUM .



Indicium numinis ille cruor.

*Numinis ah nundum cæcis præsentia certa est?  
 Ut sit, non meritis effluit ille cruor.  
 Præsentem Nympham Æneas ex sanguine novit  
 Nec fera gens tantum crudelitatis habes?*

Philippus Anderlant.



*(Afb. 2.12)* KB Brussel Ms. 20.323, openingsafbeelding van de emblemenreeks van de poësisklas op 71v

Miraculofi Sacramenti triseculare Jubileum .



Tres tria secula complent.

*Cynthia terna sibi constans, tria secula signat,  
Impleat aeternos Hostia terna dies .  
Auguror implebit, latet immortalis in illis,  
Seque per ulla negat vulnera posse mori .*

Michael Minnens.

Sub tribus Miraculosis Hostiis unum  
Deum certior fides adorat .



Tres vidit & unum adoravit .

*Accidit ecce tribus submisso poplite pronus  
Ast unum in triplici numen adorat Abram.  
Huc age quisquis ades, tribus his te subijce supplex  
Namque idem in trinis & Deus unus inest.*

*Philippus Eugenius Bigec.*

Tres Miraculosa Hostia Judæis rutina .



Calcaffe nocbit .

Quid furis imprudens? tribulum calcare caveto  
 Se concuscantis vulnerat ille pedem.  
 Sistite judæi calcare absistite Christum.  
 Nam contemptores conterit ille suos.

Antonius Louys

Tres Hostiæ Miraculosa trecentis  
annis sollicité servata.



Terna servamur ab una.

Gemma triplex conchâ tuta servatur ab una  
Quamvis turbati seviat ira maris.  
Impietas furat exagitet Mars, Hæresis instet  
In gremio tuta est Hostia trina tuo.

Philip. Franciscus de Blye.



Tres Hostia Miraculosa a Judais  
 consputa & conculcata integræ.



Non tamen inficior.

*Fragorum quamvis tangantur ab angue trifrones  
 Non nocet ast rubra et candida fraga dabunt.  
 Post Judeorum vomitus, post vulnera, pulcher  
 Et rubor his tribus & color albus inest.*

*Jacobus Van Gutschoven.*

## Samenvatting

Het Brusselse Sacrament van Mirakel, bestaande uit hosties die op miraculeuze wijze begonnen te bloeden toen joden ze beschimpten en doorstaken met messen, vond zijn oorsprong in de middeleeuwen, meer bepaald in het jaar 1370. Het miraculeuze Sacrament bleef ook gedurende de vroegmoderne periode veel aandacht krijgen. In 1670 bijvoorbeeld werd het driehonderdjarige jubileum van het Sacrament van Mirakel uitgebreid gevierd te Brussel. Op allerlei manieren werd het Sacrament van Mirakel in beeld gebracht.

Over de viering van 1670 zijn een groot aantal bronnen voorhanden. Daarom was het mogelijk om de beeldvorming die door de werken in verband met het jubileum tot stand kwam, te onderzoeken. Deze studie bracht de bronnen samen waarin een sterke visualisatie van het H. Sacrament naar voren komt, namelijk beschrijvingen van de processies en de versieringen, emblemen, toneelstukken en liederen. Dit onderzoek ging na op welke manier en waarom deze uitdrukkingsvormen de festiviteiten en het Sacrament van Mirakel zelf in beeld brachten, dit door de studie van het discours dat de schrijvers hanteerden.

Wegens het verschil in genre en in focus, vertonen de geschriften enkele verschillen. Ze halen bijvoorbeeld elk verschillende functies van het Sacrament aan, waardoor een verscheiden beeld van het H. Sacrament ontstaat. Alle uitdrukkingsvormen passen binnen de feestelijke sfeer van het jubileum, maar ze bevatten ook andere aansluitende thematieken, bijvoorbeeld aspecten uit de sociale omgeving, zoals de reactie tegenover andersdenkenden in het geloof en de politieke ondertoon van de gebeurtenis. Ten slotte bereiken de werken, hoewel elk op hun eigen manier, het uiteindelijke religieuze doel van de vieringen, aangezien ze allen een morele en katholieke boodschap aan het publiek willen brengen.

Eerder onderzoek bestond voornamelijk uit diachrone studies, zoals het onderzoek naar de evolutie van de legende van het Sacrament van Mirakel (Rager 1992) en de bestudering van de positie van de joden in de geschiedenis van het miraculeuze Sacrament (Dequeker 2000). Deze thesis heeft aangetoond dat ook een synchrone analyse een interessant inzicht biedt in een fase van de geschiedenis van het Sacrament van Mirakel. Andere jubileumvieringen voor het Brusselse Sacrament waarover een groot aantal bronnen te vinden is, bijvoorbeeld de viering in het jaar 1770, bieden dus zeker de mogelijkheid tot gelijkaardig onderzoek.