Anke van Herk

Fabels van liefde

Het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621)

Amsterdam University Press

Fabels van liefde

Reeds verschenen in de *Rederijkersserie*

Bart Ramakers (red.)
Spelen en figuren
Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne tijd
Niet meer leverbaar

Nelleke Moser
De strijd voor rhetorica
Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen ca. 1450 en ca. 1620
Niet meer leverbaar

Bart Ramakers (red.)
Conformisten en rebellen
Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)
Niet meer leverbaar

Anne-Laure Van Bruaene
Om beters wille
Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)
ISBN 978 90 5356 561 2

Arjan van Dixhoorn
Lustige Geesten
Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)
ISBN 978 90 8964 104 5

Samuel Mareel
Voor vorst en stad
Rederijkersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432-1561)
ISBN 978 90 8964 174 8

Fabels van liefde

Het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers (1475-1621)

Anke van Herk

Amsterdam University Press

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van de J.E. Jurriaanse Stichting, de Dr. C. Louise Thijssen-Schoute Stichting en Stichting OAPEN.nl.

Deze publicatie verschijnt als online publicatie in de OAPEN library (www.oapen.org) en in gedrukte vorm.

OAPEN (Open Access Publishing in European Networks) is een samenwerkingsverband voor het ontwikkelen en implementeren van een duurzaam Open Access-publicatiemodel voor wetenschappelijke boeken in de geesteswetenschappen en sociale wetenschappen. De OAPEN Library heeft tot doel de zichtbaarheid en vindbaarheid van kwalitatief hoogwaardig wetenschappelijk onderzoek te verbeteren door het bijeenbrengen van peer reviewed Open Access-publicaties uit heel Europa.

Dit is de handelseditie van het academische proefschrift *Fabels van liefde* uit 2009.

Afbeelding omslag: © Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 78 D 5, fol. 57r.
Ontwerp omslag: Neon, design and communications / Sabine Mannel
Ontwerp binnenwerk: Heymans & Vanhove, Goes

ISBN 978 90 8964 339 1
e-ISBN 978 90 4851 466 3 (pdf)
e-ISBN 978 90 4851 706 0 (ePub)
NUR 621 / 676

© A. van Herk / Amsterdam University Press, 2012

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.

Inhoud

Hoofdstuk 1 *Fabels van liefde* / 11
1.1 Vraagstelling / 12
1.2 Mythologisch-amoureuze spelen van zinne / 12
Mythologisch / 13
Amoureus / 14
Spel van zinne / 14
1.3 Het corpus / 14
De christelijk-allegorische spelen / 15
Pyramus en Thisbe (Brugge) / 15
Pyramus en Thisbe (Amsterdam) / 17
Pluto en Proserpina / 17
De 'Bourgondische' spelen / 18
Narcissus en Echo / 18
Jupiter en Yo / 19
Mars en Venus / 20
De humanistische spelen / 21
Aeneas en Dido / 21
Cephalus en Procris / 23
Leander en Hero / 24
Iphis en Anaxarete / 25
1.4 Opzet van dit boek / 26

Hoofdstuk 2 'Den Hoochgeleerden ende wijdt-Beroemden Poeet' / 29
2.1 Inleiding / 29
2.2 Antieke mythologie tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd / 29
Metamorfosen in de middeleeuwen / 30
Metamorfosen in de zestiende eeuw / 34
2.3 Mythologie in de spelen / 36
Christelijk-allegorische spelen / 36
Pyramus en Thisbe (Brugge) / 36
Pyramus en Thisbe (Amsterdam) / 37
Pluto en Proserpina / 38
Mythologie als beeld voor het *'leven naar den vleze'* / 40
Bourgondische spelen / 41
Narcissus en Echo / 41

Mars en Venus / 44
Jupiter en Yo / 45
Mythologie en liefde, Bourgondische contexten / 47
Humanistische spelen / 48
Aeneas en Dido / 48
Cephalus en Procris / 52
Leander en Hero / 54
Iphis en Anaxarete / 56
Mythologie als spiegel / 57
2.4 Conclusie / 57

Hoofdstuk 3 'Om speelwijs te verhalene' / 61
3.1 Inleiding / 61
3.2 Dramatisering: gespeelde verhalen / 64
Prologen en epilogen / 65
Sinnekens / 67
Andere personages / 72
Goden / 72
Ouders / 76
Bedienden / 77
Stedelingen / 78
De rol van de verliefden / 81
Perspectiefwisseling / 81
Stijl / 83
Lengte van de verzen / 84
Responsierijm en rijmafhechting / 85
Rijm- en strofevormen / 87
Rondelen / 88
Refreinen / 89
Balladen / 91
Echogedicht / 91
Liederen / 92
3.3 Enscenering: gespeelde verbeelding / 93
Het toneel / 94
De toneelfaçade / 94
Spel in de compartimenten / 94
Gebruik van de bovenruimte / 99
Toernooi en jacht, planten en dieren / 100
De figuren / 102
Ridders en jonkvrouwen, prinsen en prinsessen / 102
Goden / 106
De uitbeelding van naakt / 108
Muziek / 110
3.4 Opvoeringscontext: het speelveld / 111
Meispelen / 111
Een opvoering in delen / 115

De locatie / 117
3.5 Conclusie / 118

Hoofdstuk 4 '…Ende plaisant om lesen' / 121
4.1 Inleiding / 121
Rederijkersdrama in handschrift / 122
Rederijkersdrama in druk / 123
4.2 Handschriften / 127
Een Antwerps regiehandschrift: *Cephalus en Procris* / 127
De collectie van Reyer Gheurtsz, Amsterdam in de jaren 1550 / 128
Wie was Reyer Gheurtsz? / 129
Herkomst van de teksten / 129
De plaats van de mythologisch-amoureuze spelen in de collectie / 132
Pyramus en Thisbe in de Haarlemse collectie van Trou Moet Blijcken / 138
4.3 Drukken / 141
Pyramus en Thisbe (Brugge), ca. 1520-1616 / 141
Een katalysator: de *Spiegel der minnen*, Haarlem 1561 / 145
Den handel der amoreusheyt, Brussel 1583 / 146
Het loon der minnen, Hoorn 1600 / 150
Den handel der amoureusheyt, Rotterdam 1621 / 151
Compilatie en bewerking / 152
De uitgave door Van Waesberghe / 153
De illustraties / 154
Het *Nachleben* / 156
4.4 Conclusie / 156

Hoofdstuk 5 'Spiegelt u allen die minne draegt' / 159
5.1 Inleiding / 159
5.2 Liefde als ideaal: het 'hoofse' model / 160
Omtrekken van een verschijnsel / 160
Hoofse liefde in de spelen / 164
'Hoofsheid is een ernstig spel' / 164
Hoofse thema's en begrippen / 166
'Reyne minne' / 166
Gradus amoris / 170
Liefde en eer / 176
Schaamte en schande / 179
Heimelijkheid / 181
Trouw en standvastigheid / 184
Liefde als ideaal, tot besluit / 185
5.3 Liefde als natuurverschijnsel / 186
Een andere blik / 186
Ratio en *sensualitas* / 186
Liefde als ziekte / 187
Astrologie / 190

Liefde als natuurverschijnsel in de spelen / 190
Astrologie en planeetgoden / 190
Temperamentenleer / 192
De zintuigen en de ziel / 194
Liefde als ziekte / 196
De sinnekens / 197
Liefde als natuurverschijnsel, tot besluit / 200
5.4 Liefde als een gevaar / 201
De strijd tussen ratio en *sensualitas* – ethisch-religieuze aspecten / 201
Begeerte en verstand in de spelen / 205
Bourgondische spelen / 205
Christelijk-allegorische spelen / 207
Humanistische spelen / 209
'Quod licet Iovi, non licet bovi': antieke mythen als negatieve exempla / 212
Liefde als gevaar voor de sociale orde / 215
Liefde en huwelijk in de mythologisch-amoureuze spelen / 219
Maatschappelijke positie en liefde / 225
5.5 Conclusie / 225

Hoofdstuk 6 'Fabula acta est' / 229
6.1 Resumé / 229
6.2 Mythologie als ruimte voor een veranderend discours / 234
6.3 Transformaties en constanten / 235

Noten / 237

Bibliografie / 277

Index / 303

Afbeelding 1: *Den handel der amoureusheyt*, Jan van Waesberghe, Rotterdam 1621. Utrecht, UB Moltzer 6 B 45, titelblad

Hoofdstuk 1 *Fabels van liefde*

Aan het einde van de twaalfde eeuw schrijft Andreas Capellanus in zijn liefdestractaat *De amore*:

> Eerst moeten we bezien wat liefde is, vanwaar het liefde genoemd wordt, wat de werking van liefde is en tussen wat voor mensen liefde mogelijk is; hoe liefde wordt verkregen, behouden, vergroot, verminderd, beëindigd; en de tekenen dat liefde wederkerig is en wat een van de minnaars moet doen als trouw bij de ander ontbreekt.[1]

Vele eeuwen later worden deze vragen nog steeds gesteld, in sonnetten en popsongs, tragedies en soaps, in romans en seksuele handboeken, damesbladen en krantenkolommen. Alleen de antwoorden luiden nu vaak anders dan bij Capellanus. Ook in de zestiende eeuw was de liefde onderwerp van gesprek, en de rederijkers – de stedelijke toneel- en dichtgezelschappen – droegen op hun manier bij aan die discussie. Zij speelden een belangrijke rol in het culturele leven van de Lage Landen, onder meer door de toneelstukken die zij schreven en opvoerden. Een aantal daarvan stelde controversiële amoureuze situaties aan de orde aan de hand van verhalen uit de antieke mythologie. Die vormde een vrijwel onuitputtelijk reservoir van alle denkbare verhoudingen: de verboden liefde tussen Pyramus en Thisbe, de onbeantwoorde liefde van Echo voor Narcissus, de overspelige escapades van oppergod Jupiter met de mooie Yo. Deze 'fabels', zoals de rederijkers de antieke mythen ook wel noemden, confronteerden het toneelpubliek met de soms excessieve emoties en gedragingen die bij de liefde horen, en daardoor ook met morele vragen die daarmee samenhangen. Juist de 'heidense' reputatie van de verhalen nodigde uit om in relatieve vrijheid ten opzichte van bestaande literaire en sociale conventies over dit soort gevoelige zaken te spreken: de personages behoorden duidelijk tot het domein van de fictie, zodat men zich aan hun gedrag kon spiegelen zonder zich ermee te identificeren. En dat was precies waar de rederijkers op uit waren: hun publiek aanzetten tot nadenken over het eigen gedrag en over de normen en waarden die daaraan richting moesten geven.

De eerste rederijkersspelen met mythologische liefdesverhalen werden tegen het einde van de vijftiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden geschreven. Daarna verbreidde het verschijnsel zich naar het Noorden, waar het zeker tot 1621 in zwang bleef. In dat jaar verscheen in Rotterdam een verzamelbundel getiteld *Den handel der amoureusheyt*, waarin vier van deze toneelstukken waren opgenomen. De periode waarin de stukken werden geschreven, opgevoerd, gedrukt en gelezen, geldt als een tijd van grote maatschappelijke en culturele veranderingen.

1.1 *Vraagstelling*

De doelstelling van dit boek is om de dynamiek te bestuderen van deze vorm van toneel in een tijd die geldt als de overgangsperiode tussen de late middeleeuwen en de vroegmoderne tijd. Dat gebeurt aan de hand van drie hoofdvragen. De eerste betreft de omgang met het antieke verhalengoed: hoe past de belangstelling van de rederijkers voor deze stof in de literaire ontwikkelingen van de late middeleeuwen en de vroegmoderne tijd? Welke bronnen stonden de dichters ter beschikking en hoe verwerkten zij die? De tweede vraag richt zich op de wijze waarop de mythologische verhalen werden gedramatiseerd, ofwel hoe de technieken en conventies van het rederijkersdrama werden toegepast om de fabels tot een aantrekkelijk en leerzaam schouwspel te transformeren. De derde hoofdvraag heeft betrekking op de wijze waarop in de spelen over de liefde gesproken wordt en hoe zij zich verhouden tot het liefdesdiscours van de zestiende eeuw.

1.2 *Mythologisch-amoureuze spelen van zinne*

Voordat ik op deze vragen inga, moet eerst duidelijk zijn om welke groep teksten het precies gaat. De stukken die in deze studie centraal staan, hangen met elkaar samen door de stof die zij behandelen en de vorm waarin die stof gegoten is. Hun inhoud is ontleend aan de klassieke mythologie en heeft betrekking op de liefde. Liefde en mythologie lijken in het rederijkersdrama van de zestiende eeuw een vrijwel exclusieve relatie met elkaar te zijn aangegaan. Er zijn maar weinig spelen met mythologische stof die een ander thema dan de liefde centraal stellen, en omgekeerd zijn er nauwelijks spelen die op basis van bijvoorbeeld Bijbelse of historische stof over de liefde handelen. De stukken zijn geschreven door rederijkers in de voor hen kenmerkende vorm van het 'spel van zinne'. De stukken worden in deze studie daarom aangeduid als 'mythologisch-amoureuze spelen van zinne'.[2] Alle elementen uit deze benaming werden al in de zestiende eeuw gebruikt om de spelen te karakteriseren, zij het nooit precies in deze samenstelling. *Pyramus en Thisbe* bijvoorbeeld verscheen rond 1540 in druk als 'Schoon Retorike – amoureus bequame'; de uitgever stelde dus het retoricale karakter en de amoureuze inhoud van het spel voorop. Het afschrift van *Aeneas en Dido* uit 1552 bevat de aanduiding 'amoröse spelen', terwijl in de epiloog sprake is van 'poetrije'. *Jupiter en Yo* werd in 1583 uitgegeven als 'dry excellente, constighe, soet-vloyende, Poetische spelen van sinnen', dus met de nadruk op de mythologische stof en het dramatische karakter. Ook in de proloog werd de stof aangeduid als 'Poeteryen' (v. 75). Het titelblad van *Den handel der amoureusheyt* uit 1621 (afbeelding 1) kondigde de inhoud aan als 'poetische spelen', maar op de afzonderlijke titelbladen voor iedere tekst stond dan weer 'spelen van zinne'. Het spel van *Iphis en Anaxarete*, wordt in de proloog een 'fabel, een poeetsch ghedicht' genoemd. Het is opmerkelijk dat de termen 'poetrije' en 'amoureus' in geen enkel geval samen voorkomen, maar dat beide wel gecombineerd worden met de aanduiding 'spel'. Dit wekt de indruk dat de concepten mythologie en liefde in deze context onderling uitwisselbaar zijn. In wat volgt zal ik deze begrippen daarom nader toelichten en laten zien hoe ze de kaders vormen waarbinnen het onderzoek naar de spelen heeft plaatsgevonden.

Mythologisch

Het draait in deze studie om 'mythologische' spelen. De verhalen in de spelen zijn hoofdzakelijk ontleend aan het werk van de Romeinse dichter Ovidius. De term 'mythologisch' verwijst in dit geval naar het antieke stofcomplex dat in de middeleeuwse receptie tot de fictie werd gerekend en dat in de zestiende eeuw algemeen werd aangeduid met de term 'poeterije'. Dit woord kon, net als 'fabel', een heel neutrale betekenis hebben, maar ook duiden op de vermeende leugenachtigheid van de verhalen. De antieke mythen werden immers al sinds de vroege middeleeuwen beschouwd als fictie, als een product van de menselijke verbeelding dat, anders dan historie of filosofie, geen directe relatie tot de (christelijke) waarheid had. De verhalen van Ovidius werden bovendien niet alleen regelmatig afgedaan als verzinsels, maar ook nog eens als frivool veroordeeld. Toch vond de mythologie ook verdedigers: volgens middeleeuwse geleerden lag de ware betekenis van heidense mythen verborgen onder het oppervlak van de fabel en kon deze alleen langs filosofische weg achterhaald worden. Al vroeg in de middeleeuwen werden daartoe methoden ontwikkeld waarmee men de studie van de heidense antieke teksten rechtvaardigde.

Wat de auteurs en uitgevers van de spelen met 'poeterije' bedoelden, blijkt vooral uit datgene waartegen het werd afgezet. In *Aeneas en Dido* is dat: 'wat scriftuerlijcx' (Bijbelse stof), 'schimpen' (komische stof) of 'iets begrijpelijcx' (een moraliteit).[3] In de *Spiegel der minnen* noemt Jonstighe Sin de verhalen over Pyramus en Thisbe, Leander en Hero, en Narcissus en Echo als afkomstig 'uut ouder Poeterijen // die buyten onsen ghedenckene staen'.[4] De stof van de *Spiegel der minnen* is daarentegen geen 'materie', maar 'gheschiedenisse'[5] en 'warachtich',[6] want de oude mensen in Middelburg kunnen er nog van getuigen.[7] De term *poetrye* werd dus gebruikt om fictieve stof van klassieke herkomst aan te duiden, ter onderscheiding van Bijbelse, historische of novellistische stof.[8]

Voor een goed begrip van het laatmiddeleeuwse toneel is het onderscheid tussen fictieve en historische stof van groot belang, omdat dit doorwerkt in de structuur van het drama.[9] Bijbelse en andere als historisch opgevatte stof verwees direct naar de relatie tussen God en de mensheid en werd op het toneel gebracht om die relatie te bevestigen, te memoriseren en te vieren. Bij fictieve stof, ongeacht of het ging om bestaande verhalen of nieuwe inventies van de speldichter, ontbrak dit rechtstreekse verband met de werkelijkheid en hadden de verhalen enkel een exemplarische functie. Ze werden opgevoerd om op die manier morele aspecten van het menselijk bestaan te onderzoeken. Het dramatiseren van antieke fabels stelde dus bijzondere eisen aan dichters: ze moesten niet alleen het verhaal vakkundig vertonen, maar ook laten zien dat het om een exemplum ging en de morele boodschap daarvan zo helder mogelijk presenteren. De vraag is hoe de antieke herkomst van de stof en de specifieke manier waarop die in de middeleeuwen en vroegmoderne tijd werd gelezen, doorwerkt in de vorm en inhoud van de mythologisch-amoureuze spelen.

Amoureus

De vaak negatieve connotatie die het adjectief 'amoureus' in het huidige taalgebruik heeft,[10] is in de zestiende eeuw nog niet algemeen. Zo werd het in neutrale zin gebruikt om een bepaald type refreinen aan te duiden. Ook nu nog spreken we in verband met de rederijkerspoëzie van 'amoureuze' refreinen ter onderscheiding van de zogeheten 'zotte' en 'wijze' refreinen. Op dezelfde manier kan de term 'amoureus' worden toegepast op spelen die het verloop van de liefde tussen een man en een vrouw laten zien.

Een vroeg voorbeeld van toneel dat liefde als thema centraal stelt, zijn de drie veertiende-eeuwse abele spelen (*Gloriant*, *Esmoreit* en *Lanseloet van Denemerken*), die zich afspelen in een middeleeuws-feodale wereld. Deze en vergelijkbare stukken werden waarschijnlijk ook in de zestiende eeuw nog wel opgevoerd, maar de sporen daarvan zijn goeddeels uitgewist.[11] In de zestiende eeuw vinden we, behalve de mythologische spelen, uitsluitend de *Spiegel der minnen* van Colijn van Rijssele. Het stuk vertelt een eigentijds liefdesverhaal dat zich afspeelt in Middelburg en Dordrecht. Het is uniek voor het amoureuze rederijkerstoneel in zijn toepassing van novellistische stof. De uitgave ervan in 1561 door Dirk Coornhert werd een groot succes, maar dat heeft kennelijk niet geleid tot navolging. Blijkbaar gaf men voor toneelstukken over de liefde toch de voorkeur aan mythologische verhalen.

Spel van zinne

De aanduiding 'spel van zinne' staat op de afschriften van *Cephalus en Procris* en *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam), op het titelblad van *Jupiter en Yo* en op alle afzonderlijke titelbladen in *Den handel der amoureusheyt*.[12] In de zestiende-eeuwse praktijk werden allerlei spelen met een ernstige intentie 'spel van zinne' genoemd, of het nu een moraliteit als *Elckerlijc* betrof, een gedramatiseerde heiligenlegende of een Bijbelverhaal. Op het eerste gezicht is het misschien vreemd om de wereldse liefdesverhalen in *Den handel der amoureusheyt* tot dezelfde categorie te rekenen. Maar als we uitgaan van de omschrijving van spelen van zinne als 'spelen die een concreet verhaal als uitgangspunt hebben, dat allegorisch wordt verklaard en tot exempel veralgemeend',[13] dan blijken de mythologisch-amoureuze spelen daar volledig aan te voldoen. Vervolgens is de vraag hoe die allegorische verklaring en exemplarische generalisatie dramaturgisch worden gerealiseerd als het om een liefdesverhaal met een antieke, heidense herkomst gaat. Hoe eigenden de rederijkers zich de mythologische verhalen toe, hoe werden ze tot spelen van zinne omgevormd? Hebben het liefdesthema en de klassieke stof ook geleid tot nieuwe elementen in het spel van zinne, of tot bijzondere keuzes binnen het genre?

1.3 *Het corpus*

Met behulp van het *Repertorium van het rederijkersdrama* kon ik een lijst opstellen van tien mythologisch-amoureuze spelen van zinne, waaronder bekende stukken van befaamde rederijkers, maar ook enkele teksten die nog niet eerder werden bestudeerd. Het gaat concreet om de volgende spelen (ik noem achtereenvolgens werktitel, auteur, herkomst en datering):

- *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam), anoniem (Amsterdam?) ca. 1500;
- *Pluto en Proserpina*, anoniem, Gent 1519;
- *Pyramus en Thisbe* (Brugge), anoniem (Mathijs de Castelein?), Brugge, voor ca. 1520;
- *Narcissus en Echo*, Colijn van Rijssele, Brussel, voor 1503;
- *Jupiter en Yo*, anoniem (Brussel, ca. 1500?);
- *Mars en Venus*, Jan Smeken, Brussel, voor 1517;
- *Aeneas en Dido*, Cornelis van Ghistele, Antwerpen, 1552;
- *Leander en Hero*, anoniem, na 1553;
- *Cephalus en Procris*, Willem van Haecht, Antwerpen, ca. 1560;
- *Iphis en Anaxarete*, Arent Jans Fries, Hoorn, 1600.

Ik heb de teksten onderverdeeld in drie subcategorieën, elk met een eigen accent. De beide *Pyramus en Thisbe*-spelen en *Pluto en Proserpina* zijn te kenschetsen als 'christelijk-allegorische' spelen; *Narcissus en Echo*, *Jupiter en Yo* en *Mars en Venus* worden gegroepeerd als 'Bourgondisch', en tot de derde groep, de 'humanistische' spelen, reken ik *Aeneas en Dido*, *Leander en Hero*, *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete*. Deze groepering loopt vooruit op aspecten die in de loop van deze studie nader zullen worden uitgewerkt, maar die ik hier alvast kort toelicht. De 'christelijk-allegorische' en 'Bourgondische' spelen zijn weliswaar in dezelfde periode ontstaan (ca. 1480-1520), maar de eerste groep heeft haar wortels in Vlaanderen, de tweede in Brabant – en specifieker zelfs: in Brussel. Ook verschillen de spelen van elkaar in de toepassing van mythologie. In de 'christelijk-allegorische' spelen worden de mythologische verhalen vooral toegepast als metafoor voor een religieuze boodschap. De liefde tussen de hoofdpersonen wordt vergeleken met de liefde tussen God en mens. De vrijwel contemporaine 'Bourgondische' spelen stellen juist de wereldlijke liefde die in de fabel wordt gethematiseerd centraal, waarbij een oriëntatie op de Franstalige (Bourgondische) liefdesliteratuur een rol lijkt te spelen. In de humanistische spelen, die later zijn geschreven (1552-1600) en die voor het merendeel in Antwerpen zijn ontstaan, is een nauwere relatie tot de antieke bronteksten te zien, terwijl de moraal meer algemeen menselijk van aard is. De term 'humanistisch' wil dus niet zeggen dat de stukken het werk zijn van humanisten of dat ze aan humanistische wetenschappelijke of artistieke standaarden voldoen, maar wel dat ze, in vergelijking met de andere mythologisch-amoureuze spelen, sterker getuigen van de verwerking van humanistische inzichten en verworvenheden.

De christelijk-allegorische spelen

Pyramus en Thisbe (Brugge)[14]

Dit is veruit het meest succesvolle spel geweest, niet alleen door het reeds in de middeleeuwen overbekende verhaal,[15] maar ook dankzij de toeschrijving aan een befaamd zestiende-eeuws rederijker: Matthijs de Castelein (1485/1486-1550). Deze attributie is echter zeer twijfelachtig.[16] In de slotregels worden de Brugse rederijkerskamers De Heilige Geest en de Drie Santinnen genoemd.

Het Brugse spel is 1531 verzen lang en begint met een proloog die een samenvatting van de gebeurtenissen geeft en het spel aankondigt.[17] Daarna verschijnen de twee sinnekens Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn, die het plan opvatten om de geschiedenis van Pyramus en Thisbe, waarbij zij zelf ook betrokken waren, 'speelwijs' te 'verhalen'. Ze vertrekken naar Babylonië, waar we getuige zijn van een ontmoeting tussen de buurkinderen Pyramus en Thisbe. Ze zijn van jongs af aan bij elkaar geweest, maar nu ze beiden bijna vijftien jaar zijn, begint hun liefde haar onschuld te verliezen en moeten ze, uit vrees voor schande, hun verhouding geheim gaan houden. Het is een mooi stel, menen de sinnekens, maar helaas, de moeder van Thisbe zal daar snel een einde aan maken. Als Pyramus en Thisbe weg zijn, komt zij op en bidt tot de godin Vesta, beschermster van de maagdelijkheid, dat haar dochter haar eer mag behouden. De sinnekens beweren dat zij die allang verloren heeft, waarop de moeder besluit haar dochter beter te laten bewaken. Ze draagt haar 'cameriere' (hofdame) op om Thisbe uit de buurt van Pyramus te houden. Die aanvaardt de opdracht onder protest; de twee kinderen vormen immers een volmaakt koppel, waarom mogen ze niet trouwen? Intussen zaaien Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn verdeeldheid onder de wederzijdse families, zodat ook een boze vader Pyramus verbiedt om nog met Thisbe om te gaan. De sinnekens verkneukelen zich in het verdriet van Pyramus en Thisbe, en nemen zich voor de ellende nog te vergroten door valse hoop bij de geliefden te wekken. Pyramus bidt Venus om ervoor te zorgen dat hij Thisbe gauw weer mag zien, terwijl Thisbe in haar kamer een spleet in de muur ontdekt. Zij steekt er de gesp van haar riem door, een teken voor Pyramus. Ze ontmoeten elkaar via de spleet, en spreken af om daar de volgende morgen weer te komen. Die ochtend maken ze plannen voor een heimelijk rendez-vous buiten de stad. Op de afgesproken plek, bij het graf van Ninus, vertellen de sinnekens hoe zij Thisbe die avond uit het huis hebben zien sluipen, mooi opgesierd, voorbij de wachter, die haar voor een godin aanzag. Als Thisbe nadert, verstoppen de sinnekens zich in het struikgewas om het verdere verloop te volgen. Thisbe wacht hoopvol en gespannen op haar lief, als plotseling een leeuw verschijnt; ze vlucht het bos in en verliest daarbij haar hoofddoek. De sinnekens zijn er getuige van hoe de leeuw met bebloede bek de hoofddoek verscheurt en vervolgens wegloopt. Als Pyramus even later opkomt en de bebloede flarden van de doek herkent, meent hij dat Thisbe dood is. Hij doorsteekt zichzelf met zijn zwaard. Dan keert Thisbe terug uit het bos en ziet de stervende Pyramus; ze beseffen allebei dat er een tragisch misverstand is gerezen. Ook Thisbe pleegt zelfmoord, waarop Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn quasi-bedroefd, maar eigenlijk triomfantelijk tevoorschijn komen: door hun toedoen zijn de twee geliefden dood. De vader van Pyramus en de moeder van Thisbe betreuren de dood van hun kinderen, maar gaan al gauw over tot een allegorische uitleg van deze geschiedenis: Pyramus staat voor Christus, Thisbe is de devote ziel; ze worden van elkaar gescheiden door de erfzonde, de muur; vervolgens komen alle elementen uit de sterfscène aan de beurt voor een vergelijking met de passie van Christus.

Over opvoeringen van dit spel is niets bekend. De tekst werd al vroeg, vermoedelijk rond 1520, in druk gebracht; aanvankelijk anoniem, maar in latere herdrukken werd het spel op naam van De Castelein gesteld. Daarbij werd de presentatie in de loop van de tijd aangepast.[18]

Pyramus en Thisbe (Amsterdam)

De Amsterdamse kamer De Eglentier voerde aan het begin van de zestiende eeuw een ander *Pyramus en Thisbe*-spel op.[19] De tekst is bewaard in een Haarlems handschrift van veel jongere datum.[20] Het Brugse en Amsterdamse spel werden hoogstwaarschijnlijk onafhankelijk van elkaar geschreven.[21]

> Het Amsterdamse spel is met zijn 639 regels in elk geval een stuk korter.[22] Het bestaat uit een buitenspel met vier personages en een binnenspel dat de vertelling van Pyramus en Thisbe bevat. Het buitenspel begint als de sinnekens Sinnelijcke Genegentheijt en Hertelijcke Lust proberen een 'lustig' geklede jongeman, genaamd d'Ammoreuse, tot vrijerij te verleiden. Maar ze worden tegengewerkt door 'een docktoor', Poetelijck Geest, die d'Ammoreuse waarschuwt voor dwaze liefde. Om zijn argumenten kracht bij te zetten zal Poetelijck Geest hem het verhaal van Pyramus en Thisbe laten zien. Tot groot genoegen van de sinnekens trouwens, die er destijds in Babylonië ook bij waren. We zien ze terug in het binnenspel, waar ze getuige zijn van de ontmoeting tussen Pyramus en Thisbe bij de muur, die zich dit keer buitenshuis bevindt. Thisbe aarzelt wel even om op Pyramus' avances in te gaan, maar heeft al snel haar plan klaar: ze spreken af elkaar de volgende ochtend heimelijk te ontmoeten bij Ninus' graf. De sinnekens bespotten het verliefde paar door een parodie op hun dialoog te geven. Vervolgens gaan ze met Thisbe naar de afgesproken plaats en spreken haar bemoedigend toe. Als de leeuwin opkomt, vlucht Thisbe weg, en de sinnekens getuigen ervan hoe het dier Thisbes hoofddoek verscheurt. Dan komt Pyramus op, ontdekt de bebloede doek en pleegt zelfmoord. Thisbe ontdekt het misverstand en doorsteekt zichzelf ook met het zwaard. Hertelijcke Lust en Sinnelijcke Genegentheijt komen nog een keer op om de geliefden te beklagen, maar vertrekken dan, op zoek naar hun volgende slachtoffer. Hier eindigt het binnenspel, en begint de tweede helft van het buitenspel, waarin Poetelijck Geest aan d'Ammoreuse uitlegt hoe hij het vertoonde verhaal moet opvatten: de liefde van Pyramus en Thisbe staat voor een leven naar het vlees, maar de mens moet een ander soort liefde nastreven. In een zogenaamde 'toog', een tableau vivant in een spel, verschijnt Christus aan het kruis, en d'Ammoreuse is diep onder de indruk. Poetelijck Geest legt hem uit hoe het verhaal van Pyramus en Thisbe verwijst naar de heilsboodschap: Pyramus is Christus, die stierf uit liefde voor Thisbe, de bruid van het Hooglied. De boom is het kruis, de fontein staat voor de heilige wonden, de leeuwin is de duivel, de hoofddoek de onbesmette menselijke ziel. D'Ammoreuse is voorgoed van zijn zucht tot aardse liefde genezen.

Anders dan bij de Brugse *Pyramus en Thisbe* is er voor dit spel nog geen directe bron aangewezen.[23] Ook de schrijver van dit spel is niet bekend. Hij moet, gezien het taalgebruik, een Vlaming zijn geweest.[24] De toespeling in het slotrondeel op 'ons Egelantierkens die noch eerst groeijen' duidt op een opvoering in de prille beginjaren van de Amsterdamse kamer, dus kort na 1493.[25]

Pluto en Proserpina

Een 'mey-spel amoreus, daar Pluto Proserpina ontscaect' is het derde allegorische spel met mythologische stof.[26] Het handschrift zelf is zoek, maar gelukkig

kennen we de globale inhoud dankzij notities die Willem Kops er in 1774 van maakte.[27] Het spel zou in Gent zijn geschreven en daarna nog zijn opgevoerd in 1519 in Dendermonde, in 1543 op Tholen en in 1551 in Aalst. De gegevens van Kops zijn summier, maar vormen een welkome aanvulling op de toch al zo schaarse gegevens rond het genre van mythologisch-amoureuze spelen; daarom wil ik ze waar mogelijk toch in het onderzoek betrekken.[28]

Voorafgaand aan het spel staat een proloog van 709 regels, waarover Kops slechts opmerkt dat die geen verband houdt met het meispel. Dit begint met een meilied, gezongen door de wachter Weete-van-als. Een tweede figuur, Gheestelijck-en-Weerlijck, komt op en verkondigt dat hij 'meerder vermaak in 't donker schept, waarin meerdere vreugd, aan welke hij geheel is overgegeeven, te raapen is'.[29] Weete-van-als zal hem een spel laten zien om hem op betere gedachten te brengen, en na een pausa zien we Jupiter en Neptunus, die zich tevreden tonen met het gebied dat ieder van hen ten deel viel (respectievelijk de hemel en het water). Minder tevreden blijkt Pluto, de god van de onderwereld, die razend en tierend opkomt omdat hij zich tekortgedaan voelt. Hij eist een vrouw, en wil Proserpina, dochter van Ceres, trouwen. Allerlei bezwaren, zoals dat hij te zwart en lelijk is voor een vrouw, en dat Proserpina door haar moeder is opgesloten in een ijzeren toren, kunnen hem daar niet van afbrengen. Onder het dreigement dat hij hemel en aarde zal vernielen, zwichten Jupiter en Neptunus ten slotte. Ze beloven hem te helpen, en sturen de goden Phoebus, Pan, Aurora, Zephyrus, Cybele en Venus naar de toren om Proserpina naar buiten te lokken. Venus zingt een lied om Proserpina te verleiden, en intussen worden er drie meibomen opgesteld, genaamd Vleeslijke Begeerte, Waereldlijke Gheneuchten en Vijandige tempteeringe. Zodra Proserpina buiten komt, springt Pluto tevoorschijn en neemt haar mee naar de hel. Dan keren Weete-van-als en Gheestelijck-en-Weerlijck terug op het toneel, om de ware betekenis van het vertoonde duidelijk te maken.

De 'Bourgondische' spelen

Narcissus en Echo[30]

Het vermoedelijk oudste spel in deze categorie, *Narcissus en Echo*, is volgens het handschrift geschreven door 'den amorösen Colijn' ofwel Colijn Keyart,[31] dezelfde als Colijn van Rijssele, de schrijver van de *Spiegel der minnen*. Colijn was van 1474 tot ca. 1485 stadsdichter van Brussel en tot zijn dood in 1503 factor (huisdichter en artistiek leider) van een Brusselse rederijkerskamer.[32] Behalve *Narcissus* en de *Spiegel* schreef hij in 1480 een allegorisch spel op de geboorte van Margaretha van Oostenrijk,[33] een politieke allegorie[34] en verder een vertaling van Amé de Montgesoies' *Pas de la mort*[35] en enkele refreinen.[36] *Narcissus* zal in het laatste kwart van de vijftiende eeuw geschreven zijn, tijdens of na het stadsdichterschap van Colijn, maar waarschijnlijk vóór de *Spiegel der minnen*.[37]

Het stuk is 2193 regels lang en bestaat uit drie delen. Het opent met de liefdesgoden Venus en Cupido die een plan beramen om, ondanks de door Phoebus voorspelde slechte afloop, Narcissus en Echo aan elkaar te koppelen. Ze roepen daarbij de hulp in

van Wonderlyck Mormereeren. Die stemt Echo gunstig ten aanzien van een liefdesrelatie met Narcissus, en neemt vervolgens samen met Narcissus' Schoonheit het Hart van Echo gevangen in het Prysuen van Minnen. Intussen leren we Narcissus kennen als een edele, strijdlustige ridder, die geen zin in vrouwen en liefde heeft en het liefst gaat jagen. Hij is dan ook de godin Diana toegewijd. In het tweede deel verliest Actaeon, een heer uit Narcissus' gevolg, tijdens een jacht het gezelschap uit het oog en ontmoet in het woud Diana, die naakt in een bron staat. Hij zet zijn wellustige zinnen op haar en dreigt haar zelfs te verkrachten. Daarop betovert zij hem tot een hert.[38] Deze gebeurtenis sterkt Narcissus in zijn voornemen tot kuisheid. Echo en haar Hart verkeren in grote nood. Daarom vraagt zij haar vader om een toernooi te organiseren, waar zij Narcissus zal kunnen zien. Uiteraard wint Narcissus deze strijd. Na afloop spoort Venus Echo aan hem haar liefde te bekennen. Hoewel Angst voer Wederseggen Echo bekruipt en haar aanraadt haar kamervrouwen Scaemte en Eere mee te nemen, weigert ze daaraan gehoor te geven. In deel drie bekent Echo met veel tact en omzichtigheid Narcissus eindelijk haar liefde, maar hij wijst haar bruut af. Echo wordt nu belaagd door Druck en Spijt, een handlanger van Wonderlyck en Schoonheit. Samen met Wonderlyck brengt hij haar op het randje van de wanhoop, waarna zij Antropos, de god van de dood, halen, die Echo en haar Hart, maar ook de boosdoeners zelf, doodt. Op verzoek van Echo nemen Venus en Cupido wraak op Narcissus. Er volgt een rechtszitting waarin Cupido Narcissus aanklaagt en Diana hem verdedigt. De uitkomst is dat Narcissus schuldig is, en eenzelfde dood moet sterven als Echo. Neptunus en Cupido zorgen ervoor dat hij zich zal spiegelen in een bron; Narcissus' Schoonheit veroorzaakt dat hij op zijn spiegelbeeld verliefd wordt en trekt hem onder water. Antropos, ten slotte, doodt hem.

Het spel is overgeleverd in twee versies: een Amsterdams afschrift door Reyer Gheurtsz, gedateerd 1551, en een gedrukte versie in *Den handel der amoureusheyt*, Rotterdam 1621. De versie van Gheurtsz geldt als het meest oorspronkelijk. In de gedrukte versie zijn seksueel getinte toespelingen vervangen door kuisere varianten, en Bijbelse verwijzingen door klassieke;[39] ook zijn de afzonderlijke delen van pro- en epilogen voorzien en volgt op elk deel een zogenaamd 'tussenspel', een dialoog tussen twee of drie personages over een onderwerp uit de liefdescasuïstiek. Het is mogelijk dat deze wat luchtigere 'tussenspelen' bij de oorspronkelijke opvoering hoorden, maar de compilatie kan ook het werk zijn geweest van de Brusselse edelman Johan Baptista Houwaert, die eenzelfde opzet hanteerde voor zijn uitgave van *Jupiter en Yo*.[40]

Jupiter en Yo[41]

Het spel van *Jupiter en Yo* is in 1583 in Brussel uitgegeven onder de titel *Handel der amoreusheyt* (niet te verwarren met de vrijwel identieke titel uit Rotterdam 1621!) door de Brusselse stadsdrukker Jan van Brecht. Het titelblad vermeldt geen auteur, maar in het voorwerk is het acrostichon van Johan Baptista Houwaert verwerkt en diens zinspreuk staat niet alleen daar, maar ook in de epiloog van het derde spel en aan het slot van het derde tussenspel. Algemeen wordt echter aangenomen dat Houwaert uitsluitend als editeur is opgetreden en dat het spel zelf

veel ouder is; zowel Colijn van Rijssele als Jan Smeken is gesuggereerd als auteur van dit spel, dat onmiskenbaar uit dezelfde Brusselse kring afkomstig is.[42] Opvallend is de thematische spiegeling die *Jupiter en Yo* vertoont ten opzichte van *Mars en Venus*: in beide stukken staan overspel en de ontdekking daarvan centraal, in beide gevallen krijgt de bedrogen echtgenoot of echtgenote de rol van boosdoener.

> Jupiter, de god van de natuur en koning van Kreta, is getrouwd met Juno, maar verliefd op Yo, de dochter van een naburige koning. De sinnekens Natuerelijcke lust en Cracht van liefden moedigen hem aan om zijn hart te volgen. Om Yo te kunnen ontmoeten organiseert hij een hofdag en hij laat zijn heraut een uitnodiging overbrengen aan Yo en haar vader. Ze eten en dansen samen, waarbij Yo ook wel wat voor Jupiter blijkt te voelen. Ze is wel bang om betrapt te worden door Juno, maar Jupiter weet raad: ze spreken af om elkaar de volgende dag buiten de stad in een prieel te ontmoeten. Juno krijgt argwaan en vraagt Discordia, de godin van de tweedracht, om raad; die adviseert haar de twee tortelduiven te gaan betrappen. Mercurius en Apollo waarschuwen intussen hun vader. Als Juno nadert, betovert Jupiter zijn liefje in een koe en veinst alleen een wandelingetje te maken. Juno op haar beurt doet ook alsof er niets aan de hand is, en bewondert de koe; ze zou hem graag willen hebben… kan Jupiter hem niet uit liefde aan haar geven? Jupiter ziet zich genoodzaakt om Yo af te staan aan zijn jaloerse echtgenote, die de koe onder de hoede van Argus stelt, de reus met honderd ogen. Jupiter is wanhopig, maar Mercurius weet raad. Hij brengt Argus in slaap met muziek, zodat alle honderd ogen zich sluiten en hij de reus kan onthoofden. Vanaf dat moment verandert Yo weer in een meisje, en samen keren ze terug naar Jupiter. Als Juno het hoofd van Argus ziet, ontsteekt zij in woede om de schande die haar is aangedaan; Jupiter en Yo gaan verder waar ze gebleven waren, want 'ghestolen brocxkens smaken wel'.

Het stuk bestaat uit drie delen, elk voorzien van een proloog en een epiloog en gevolgd door kortere dramatische dialogen over de liefde tussen respectievelijk Besueck van Trooste en Bedeckten Lust, tussen D'Amoureus Gheest en Minlijck Samblant en tussen Sien, Hooren en Ghevoelen. De indruk wordt gewekt dat de drie delen van het hoofdspel op verschillende dagen werden opgevoerd, met telkens een kort spel na afloop. In het voorwerk van de uitgave zijn verder nog te vinden een Latijns gedicht 'ad iuventutem', geschreven door Nicolaus de Meyere, een acrostichon van Houwaert en een gedicht 'totten zoilum'.

Mars en Venus[43]

De auteur van *Mars en Venus* is Jan Smeken, Brussels stadsdichter van 1485 tot zijn sterfjaar 1517. Hij was factor van de rederijkerskamer De Leliebroeders en stond in 1498 aan de wieg van de broederschap Onze Lieve Vrouwe van Zeven Weeën. Voor dit gezelschap schreef hij samen met Jan Pertcheval een reeks *Spelen van de Zeven Weeën*, die verloren zijn gegaan.[44] Wel overgeleverd zijn een spel over de geboorte van Karel V,[45] het sacramentsspel *Vanden heilighen sacramente vander Nyeuwervaert*,[46] een gedicht waarin hij het Brusselse sneeuwpoppenfestival in de winter van 1511 beschrijft, gedrukt onder de titel *Dwonder van claren yse en snee*;[47]

een beschrijving van de feesten ter ere van het Gulden Vlies in oktober 1516,[48] de *Spieghel der behoudenessen* (1507 of 1510)[49] en ten minste één refrein.[50] Wanneer precies hij zijn *Mars en Venus* schreef, is niet bekend.

> Aan het begin van het spel van 1128 regels verschijnen de drie godinnen Juno, Venus en Pallas op het toneel. Juno beklaagt zich over haar man, Jupiter, die er allerlei minnaressen op nahoudt, maar de anderen troosten haar: ze komt zelf toch niets tekort? Nee, dan Venus, die getrouwd is met de lelijke, ruwe Vulcanus. Maar ook Venus krijgt het advies om haar huwelijk lijdzaam te aanvaarden. De sinnekens Jolijt van Ooghen en Ghepeijs van Minnen denken daar echter anders over: Venus zou beter passen bij iemand als Mars, de god van de strijd. De mooie Mars loopt voorbij de drie godinnen, en de vonk slaat onmiddellijk over. Venus twijfelt hevig of ze aan haar gevoel moet toegeven, want ze hecht toch ook aan haar eer als echtgenote. De sinnekens proberen haar op andere gedachten te brengen, terwijl ze Mars, die vastberaden is Venus te verleiden, aan het twijfelen proberen te brengen: verliest hij in de liefde niet zijn riddereer? Hij houdt echter vol dat de liefde zijn dapperheid zal verhogen, en maakt Venus het hof. Pas als hij geheimhouding van hun liefde in het vooruitzicht stelt, geeft Venus toe, en ze spreken af elkaar die avond in Venus' kamer te ontmoeten. Intussen twijfelen Phebus en Apollo aan Venus' trouw; Phebus zal haar volgen en de goedgelovige Vulcanus zo nodig waarschuwen. De sinnekens zijn er getuige van hoe Venus in haar kamer uitzinnig van verliefdheid op Mars wacht. Het rendez-vous wordt door de sinnekens in kleurrijke, obscene taal beschreven. Als de dag aanbreekt, gaat Phebus Vulcanus waarschuwen. Als die ziet wat zijn vrouw heeft gedaan, ontsteekt hij in woede en hij besluit op aanraden van Phebus de twee gelieven op het bed te binden, zodat hun schande openbaar wordt. De godinnen weigeren te getuigen, de overige goden spreken vooral schande van Mars, die zijn ridderschap verwaarloosd heeft. In de ogen van de sinnekens is het echter vooral Vulcanus die zichzelf te schande heeft gemaakt.

Mars en Venus is, net als *Narcissus en Echo*, in twee versies overgeleverd: in een afschrift van Reyer Gheurtsz, gedateerd november 1551, en in de door J.B. Houwaert geredigeerde *Den handel der Amoureusheyt*, Rotterdam 1621. In het handschrift is sprake van één doorlopende tekst, maar in de gedrukte versie is de tekst, eveneens als bij *Narcissus en Echo*, in drieën gedeeld, is elk deel voorzien van een proloog en een naspel, en is de speltekst ontdaan van al te expliciete seksuele toespelingen.[51]

De humanistische spelen

Aeneas en Dido

Cornelis van Ghistele (ca. 1510-1573) was factor van de Antwerpse kamer De Goudsbloem. Voor die kamer schreef hij in 1552 'twee amoröse spelen'[52] over Aeneas en Dido, terwijl hij tegelijkertijd werkte aan een integrale vertaling van de hele *Aeneis* van Vergilius.[53] De spelen behandelen in 2180 regels[54] de beroemde Carthaagse episode uit de boeken I en IV, waarbij de tekst van Vergilius op de voet wordt gevolgd, zij het met de nodige bekortingen en uitbreidingen, en natuurlijk niet zonder de gebruikelijke sinnekens en een minderemanstoneel waarin de Antwerpse actualiteit te herkennen is.[55]

Het eerste spel begint met een proloog waarin de figuren Rhetorijckelijck Gheest en Poeetelijck Sin uitleggen waarom ze dit klassieke onderwerp willen opvoeren. Bijbelse stof wordt in deze religieus roerige tijden vaak verkeerd begrepen en de geschiedenis van Aeneas is een passend eerbetoon aan de keizer van het Roomse Rijk (Karel V). Dan zien we hoe Venus aan Jupiter vraagt om spoedig een einde te maken aan de omzwervingen van Aeneas, haar zoon. Jupiter belooft haar dat hij tijdelijk rust zal krijgen in Carthago. De sinnekens Jonstich Herte en Faeme van Eeren verheugen zich al op de romance tussen Dido, de koningin van Carthago, en de Trojaanse held. Vervolgens verschuift het perspectief naar Aeneas en Achates, die aan land gekomen zijn en een ontmoeting hebben met Venus. Zij raadt hun aan naar Carthago te gaan, en al gauw doemen de pasgebouwde muren van de stad op. Twee bouwvakkers mopperen over de corruptie in de stad en over hun eigen karige loon; wie deze stad moet besturen moet uit het goede hout gesneden zijn. Ook Dido zelf geeft aan dat een stad oprichten geen sinecure is. Ze ontvangt drie metgezellen van Aeneas, en even later ook de held zelf. Dido is blij met zijn komst, het zal hem aan niets ontbreken. Ook Faeme van Eeren en Jonstich Herte zijn in hun nopjes: Dido en Aeneas zullen een volmaakt paar vormen, maar zelf zullen de sinnekens zorgen voor een slechte afloop. Venus vraagt Cupido om tijdens het banket, vermomd als Aeneas' zoon Ascanius, Dido het liefdesvuur in te blazen. Zo gebeurt het, en tijdens de maaltijd hangt Dido aan Aeneas' lippen. Ook Anna, Dido's zus, pleit ervoor dat zij zich met Aeneas verenigt, omdat een koningin zonder echtgenoot zwak staat tegenover vijanden. Aeneas twijfelt nog, omdat het afscheid onvermijdelijk zal zijn, maar zegt toe nog een poos te zullen blijven. De sinnekens vertellen hoe de twee gelieven tijdens een storm samen schuilen in een grot en hun liefde bezegelen. Zij zullen koning Hijarbas, die ook naar Dido's hand dong, gaan vertellen dat zijn kansen verkeken zijn. Het spel besluit met de belofte dat het tweede deel overmorgen gespeeld zal worden.

Dat tweede deel opent met de klacht van koning Hijarbas, gericht aan de oppergod Jupiter: 'laet ghij dit gheschieden, o Jupiter heere?' Jupiter is inderdaad boos dat Aeneas zijn opdracht om in Italië een nieuw rijk te stichten verwaarloost, en stuurt Mercurius op hem af. Aeneas is druk bezig om Dido te helpen de bouw van haar stad te voltooien als de goddelijke bode hem komt herinneren aan zijn werkelijke taak. Hoezeer de sinnekens hem ook proberen te verleiden tot een comfortabel bestaan in Carthago, Aeneas wil gehoorzamen aan de wil van God en draagt zijn mannen op het vertrek voor te bereiden. Dido is radeloos en beklaagt zich over haar lot in een refrein: 'och nerghens gheen trouwe'. Haar zuster Anna probeert nog om Aeneas van gedachten te doen veranderen, maar tevergeefs. Daarop neemt Dido zich voor zelfmoord te plegen. Beurtelings zien we aan de ene kant hoe Aeneas zich klaarmaakt voor vertrek, daarbij in slaap valt, door Mercurius gewekt wordt en heimelijk vertrekt, aan de andere kant hoe Dido Anna opdraagt Aeneas' spullen te verzamelen voor een rituele verbranding en zichzelf doodt met diens zwaard. De sinnekens bespotten Dido nog een laatste keer, en richten zich dan tot de 'jonge persoonen' die zich aan haar lot moeten spiegelen. Bij wijze van epiloog beklimmen vervolgens twee nieuwe personages het toneel, Ongheleert Begrijpen en Onweetendt Schimpen, die de opgevoerde spelen veroordelen vanwege het ontbreken van Bijbelse stof en het gebruik van onbegrijpelijke 'poetrije'. Een man, 'staetelijck ghecleedt', verdedigt de onderwerpskeuze van de rederijkerska-

mer de Goudsbloem; uit deze spelen kan men leren dat onbeheerste liefde niet tot deugd leidt. Dat is een les die bovendien uitstekend past bij de tijd van het jaar, de meimaand.

De proloog en de epiloog komen alleen voor in het afschrift dat Reyer Gheurtsz maakte, kort na de eerste opvoering in 1552 in Antwerpen. De versie in *Den handel der Amoureusheyt*, die niet het soort aanpassingen vertoont dat de spelen van *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* ondergingen, bevat alleen de hoofdtekst. Slechts in het slotrondeel is de toespeling op de Antwerpse kamer vervangen door het motto van Houwaert 'Houdt Middelmate' en 'Marien soon' door 'de Heere'. Ook de melodieaanduidingen in het handschrift ontbreken in de druk. Zowel het handschrift als de druk geeft wel bij ieder spel een 'reghel' of 'tijtel', die Van Ghistele ontleende aan de tekst van Vergilius.[56] Het handschrift bevat tot slot nog een notitie in het Latijn, waarin de koningin van Carthago als historische figuur wordt beschreven.

Cephalus en Procris[57]

Niet veel later dichtte een stadgenoot van Van Ghistele, Willem van Haecht, een mythologisch-amoureus spel over Cephalus en Procris. Van Haecht (ca. 1527-na 1583) was lakenhandelaar, uitgever van prenten en factor van de andere grote rederijkerskamer in de stad, de Violieren.[58] Hij schreef onder meer drie apostelspelen, diverse liederen, een Lutherse psalmberijming (uitgegeven in 1579), een gedicht op het ontzet van Leiden, en meerdere bijdragen aan het Antwerps Landjuweel van 1561, waarbij zijn kamer als gastheer optrad. Van hem zijn nog twee spelen met klassieke stof bekend: *Het Oordeel van Tmolus tusschen Apollo en Pan*,[59] gespeeld op het genoemde landjuweel, en een niet overgeleverd *Spel van Scipio* uit 1558.[60] Voor *Cephalus en Procris* maakte hij gebruik van een prozavertaling van de *Metamorfosen* die recentelijk in Antwerpen was verschenen.[61] Het stuk is met opvallend veel regieaanwijzingen overgeleverd in een afschrift uit de zestiende of zeventiende eeuw.

Cephalus en Procris is met 976 verzen relatief kort, maar bevat dan ook geen pro- of epiloog. Het begint met het sinneken Vals Ghehoor dat zijn metgezel Bedriechelyck Ghesicht het goede nieuws brengt dat Cephalus en Procris getrouwd zijn; dan komt Jalorsye op, en klaagt dat Cephalus zijn vorige lief, Aurora, ontrouw is. De sinnekens beloven haar te helpen. Dan zien we het jonggehuwde paar in een discussie over de veelvuldige jachtpartijen van Cephalus; hun respectievelijke dienaren, Staetachtighen Moet en Eerelijck Herte, mengen zich in het gesprek, de sinnekens leveren commentaar van terzijde. Cephalus besluit toch te gaan. Tijdens de jacht ontmoet hij Aurora, die hem zijn lange afwezigheid verwijt. Maar Cephalus legt uit dat hij nu getrouwd is, en bedankt haar voor haar gunsten. Aurora ontsteekt in woede en neemt zich voor Cephalus te straffen. Hij krijgt het vermoeden dat Procris hem tijdens zijn uitstapjes ontrouw is, en vat het plan op om haar, verkleed als koopman, op de proef te stellen. Zijn trouwe dienaar Staetachtighen Moet trekt zich terug uit deze onderneming. Procris ontvangt de koopman hartelijk, omdat hij zich voordoet als een oude vriend

van haar man. De tafel wordt gedekt, en Cephalus begint Procris te verleiden met veel drank en kostbare spullen. Eerelijck Herte waarschuwt haar meesteres om niets aan te nemen van deze vreemdeling, maar Procris wil niet luisteren en daarom vertrekt Eerelijck Herte. Dan onthult Cephalus zijn ware identiteit en Procris vlucht beschaamd het woud in. Daar wordt ze samen met Eerelijck Herte opgevangen door Diana, godin van de kuisheid. De sinnekens vieren hun succes, maar waarschuwen de vrouwen in het publiek om geen aanleiding te geven tot jaloezie en altijd kuis en braaf thuis te blijven. Cephalus heeft echter al gauw spijt van zijn daad, en gaat met Staetachtighen Moet op zoek naar zijn vrouw. Ze verzoenen zich, en Procris geeft hem twee geschenken van Diana: een jachthond die sneller is dan enig ander dier en een pijl die nooit zijn doel mist. Cephalus belooft wat minder te zullen jagen, maar wil natuurlijk graag zijn nieuwe attributen uitproberen. Als Procris dus weer eens alleen thuis is, komt Vals Ghehoor bij haar en vertelt dat Cephalus in het woud regelmatig om 'aura' roept. Eerelijck Herte waarschuwt Procris, Jalorsye moedigt haar aan om dit te geloven. Procris neemt zich voor haar man de volgende dag tijdens de jacht te volgen om hem met zijn liefje Aura te betrappen. Na een lange achtervolging hoort ze vanuit het struikgewas inderdaad hoe de verhitte Cephalus om een verkoelende wind roept: 'Aura'. Procris meent dat Aura een nimf is, en schrikt. Cephalus hoort het geritsel en denkt dat er een dier in de struiken zit; hij schiet zijn onfeilbare pijl af, en ontdekt dan dat het zijn eigen vrouw is. Hij wil zichzelf doden, maar Staetachtighen Moet weerhoudt hem. Het spel eindigt met een klacht van Cephalus en de drie aanstichters, Bedriechelyck Ghesicht, Vals Ghehoor en Jalorsye die elkaar beschuldigen, maar ten slotte concluderen dat ze alle drie hun aandeel hebben in het kwaad.

Leander en Hero

Het verhaal van Leander en Hero was in de zestiende eeuw in allerlei versies bekend; onder andere uit de heldinnenbrieven van Ovidius, die in 1553 door Cornelis van Ghistele werden vertaald, maar ook uit een Franse vertaling in 1541 door Clément Marot van een oorspronkelijk Grieks gedicht. De onbekende schrijver van het volgende spel heeft van deze vertalingen dankbaar gebruikgemaakt.[62]

De twee proloogsprekers, Poetelijck Gheest en Amoureuse Fantasije, nemen zich voor om de geschiedenis van Leander en Hero te gaan vertonen, als een les aan alle verliefden. Er volgen vier spelen, steeds aangekondigd en aan het einde besloten door deze twee fictieve ensceneurs. In het eerste deel voorspelt Apollo dat de pasgeboren Hero lang en gelukkig zal leven zolang zij maagd blijft. Haar vader besluit haar daarom op te sluiten in zijn burcht bij Sestos, bewaakt door haar voedster. Volgens de sinnekens Amoureuse Affectie en Ghelijcke Complectie heeft dit weinig zin, want 't'Gheen datmen de Vrouwen verbiet, […] sy dat meest doen'.[63] In de volgende scènes zien we dan hoe Hero stiekem toch naar de tempel van Venus gaat en voor het altaar een knappe jongen ziet staan. Na lange aarzelingen spreekt deze Leander haar aan en de liefde is een feit, tot groot genoegen van de sinnekens. Hero werpt nog tegen dat het orakel hun beider ondergang zal worden, maar Leander gelooft niet in voorspellingen. Die avond zal Leander haar in de burcht opzoeken. Het tweede spel begint met een meirondeel door twee nieuwe sinnekens, Liefs Ghebruyck in't Feit van Minnen

en Den Roover der Amoureuse Zinnen. Zij zullen het vuur verder opstoken. We zien afwisselend hoe Leander en Hero zich op hun rendez-vous voorbereiden en door de influisteringen van de sinnekens hun verstand verliezen. Leander zwemt naar de overkant, en Hero begroet hem hartelijk. Ze gaan eten en drinken en uit het verslag van de sinnekens maken we op dat er naar hartelust gemind wordt. Als de wachter met een lied de dag aankondigt, nemen de gelieven afscheid en spreken af elkaar de volgende avond weer te zien. Echter, in het derde spel zijn het de sinnekens Inborstighe Envye en Valsche Calumnije die de ouders van Leander waarschuwen. Leander trekt zich niets aan van hun verbod om nogmaals naar Hero te zwemmen, maar een dagenlang noodweer verhindert dit alsnog. Hero begint aan zijn trouw te twijfelen, maar na zes nachten wachten besluit Leander het er toch op te wagen. Het vierde spel begint met een godenberaad; Jupiter vindt de mensen steeds minder dankbaar jegens de goden en wil een daad stellen. Besloten wordt om Leander te straffen voor zijn respectloze houding tegenover Neptunus en Aeolus, de goden van water en wind. De straf wordt uitgevoerd door Rampzalighe Fortuyne, Atropos en Goddeloose Desperatie. Zij verdrinken Leander in de Hellespont en drijven Hero tot wanhoop, zodat die zich naast het aangespoelde lichaam van haar lief laat vallen. De voedster ontdekt de twee doden, begrijpt wat zij heeft aangericht en gaat de gelieven samen begraven. In de 'naerprologhe' verwijzen Poetelijck Gheest en Amoureuse Fantasije echter ook naar de verantwoordelijkheid van jongeren om zich niet in dwaze verliefdheid te verliezen en van ouders om hun dochters niet te lang van een huwelijk af te houden.

Het spel van Leander en Hero is het enige in *Den handel der Amoureusheyt* waarvan geen handschriftelijke tegenhanger bestaat. Daarom is wel eens gesteld dat Houwaert, die ook hier de prologen en de epiloog dichtte, het hele stuk zelf geschreven zou hebben. Maar bepaalde kenmerken van Houwaerts stijl, zoals het kuiser verwoorden van seksuele toespelingen, komen in dit spel niet voor; er zijn wel veel woordelijke overeenkomsten tussen *Leander en Hero* en Houwaerts *Pegasides Pleyn*, maar dat is geen bewijs voor zijn auteurschap.[64] Tegenkandidaten zijn er echter ook niet,[65] zodat het spel vooralsnog als anoniem zal moeten gelden.

Iphis en Anaxarete[66]

Het verhaal van Iphis en Anaxarete is als spel uitgegeven onder de titel *Het loon der minnen*, in Hoorn, 1600. Het voorwerk bestaat uit een kort gedicht, dat het acrostichon bevat van Arent Jans Fries, wiens zinspreuk 'Aensiet Jonste' de tekst afsluit. Over deze Arent Jans is verder niets bekend. Het spel lijkt geschreven als navolging van de *Spiegel der minnen*, en zou dan van na 1561 dateren.[67] Het lijkt rechtstreeks op de Latijnse *Metamorfosen*-tekst terug te gaan. Ondanks de aanduiding 'tragedie' op het titelblad is het een traditioneel spel van zinne, met een gespeelde proloog, sinnekens en allegorische elementen, maar het is tegelijk ook het oudste Nederlandse drama dat een echo-scène bevat.[68] Een ander opvallend kenmerk is de verdeling in vijf bedrijven, die hier 'pausa' worden genoemd.

Tijdens de proloog komt een boer, genaamd Onrijp Oordeel, vanuit het publiek het toneel op en bekritiseert het gebruik van fabels. Redelick Onderwijs weet hem ervan

te overtuigen dat ook die een les kunnen bevatten. Dan gaat het eigenlijke spel van start. De arme jongen Iphis heeft zijn oog laten vallen op de mooie Anaxarete, maar heeft weinig hoop op wederliefde, want zij is van hogere stand dan hij. De sinnekens Brandt der minnen en Hovaerdich Ingeven moedigen hem toch aan. Hij vraagt zijn neef te bemiddelen, maar die krijgt nul op het rekest. De sinnekens schakelen nu hun kompaan Desperaet Voornemen in. Ten einde raad besluit Iphis, in een gesprek met de Echo, nog een kans te wagen. Hij brengt Anaxarete een aubade en hangt een krans aan haar venster, maar zij wijst hem nogmaals af. Iphis is ten dode bedroefd. De sinnekens kleden hem met de mantel Sware Last, de gordel Benautheyt van herten en de hoed Swaerhoofdich Trueren. Desperaet Voornemen helpt hem ten slotte zichzelf op te hangen in Anaxaretes deuropening, maar niet voordat Iphis de godin Nemesis heeft gevraagd hem te wreken. Als de knechten van Anaxarete gebonk tegen de deur horen, ontdekken ze het ontzielde lichaam en dragen Iphis naar zijn moeder. Anaxarete toont geen spijt, en als de begrafenisstoet voorbijtrekt, kijkt ze nieuwsgierig uit haar venster. Op dat moment komt de godin Nemesis en transformeert haar tot een stenen beeld. Dit tot schande van haar en haar familie, en tot afschrikwekkend voorbeeld voor andere hovaardigen. Tot slot komen twee burgers de gebeurtenissen van commentaar voorzien en sluiten het spel af.

1.4 Opzet van dit boek

Dit boek bestrijkt de lange zestiende eeuw, vanaf het moment dat het eerste mythologisch-amoureuze spel geschreven werd (in het laatste kwart van de vijftiende eeuw) tot aan het laatste moment waarvan zeker is dat de teksten nog functioneerden: de uitgave van *Den handel der amoureusheyt* in 1621. Daardoor wordt niet alleen een overgang van de late middeleeuwen naar de vroegmoderne tijd beschreven, maar ook een denkbeeldige reis van de zuidelijke naar de noordelijke Lage Landen gemaakt. Het boek volgt deze bewegingen vanuit vier invalshoeken: 1) de omgang met de mythologische traditie, 2) de vormen en functies van het rederijkerstoneel, 3) de receptie- en overleveringsgeschiedenis, en 4) het liefdesdiscours.

In het tweede hoofdstuk ga ik na hoe de dichters van de mythologisch-amoureuze spelen door de tijd heen gebruikmaakten van bestaande versies van de *Metamorfosen* en wat dat zegt over hun eigen opvattingen en die van hun primaire publiek over Ovidius, over klassieke mythologie en de mogelijkheden om die in een eigentijds (christelijk) kader toe te passen.

Veel aanpassingen ten opzichte van de bronteksten hebben niet zozeer te maken met de ideeën over Ovidius en mythologie, als wel met het doel dat de auteurs voor ogen stond: de opvoering van een 'spel'. De dramaturgische en theatrale aspecten komen dan ook in het derde hoofdstuk aan de orde. Het gebruik van de historische term 'spel' voor toneelstuk benadrukt dat niet de tekst op zich hier het onderwerp is, maar de totale gebeurtenis waarvan die tekst deel uitmaakte, dus ook gebaren, beelden en geluiden, het publiek, de ruimte, de gelegenheid en de specifieke omstandigheden van de opvoering. Waar mogelijk zal ik in dit hoofdstuk dan ook iconografische en theaterhistorische gegevens in

de analyse betrekken. Het woord 'spel' markeert tevens de gedachte dat het rederijkerstoneel op een bijzondere manier deel uitmaakt van de cultuur en daarvan niet los te zien is. Die speciale rol van theater, van 'spel' in de omringende cultuur, is van belang bij de reconstructie van hun betekenis.

De betekenis van de spelen hield echter niet op na de eerste opvoering. Juist de verbale component, de tekst, bleef in veel gevallen functioneren. Als tegenhanger van hoofdstuk 3 behandelt hoofdstuk 4 daarom de receptie van de spelen in handschrift en druk. De manier waarop de teksten zijn overgeleverd zegt veel over de betekenis die men er later, in een andere regio en in een latere periode, aan toekende. Wie lazen deze teksten? Hoe werden ze aangepast aan een lezerspubliek, hoe werden ze vormgegeven en welke plaats namen de uitgaven in, in het totale aanbod van boeken over mythologie en liefde, toneel en rederijkerspoëzie?

Hoofdstuk 5 beschrijft de thematiek van de spelen tegen de achtergrond van het liefdesdiscours gedurende de lange zestiende eeuw. Hier ga ik na in hoeverre het idioom van de hoofse liefde nog in de spelen functioneert en hoe daar andere ideeën over liefde, seksualiteit en huwelijk tegenover worden gesteld. Het gaat dan om medische opvattingen over liefde en lust, over moraalfilosofische noties als redelijkheid en zelfbeheersing, maar ook over opvoeding, sociale belangen en een herwaardering van het huwelijk.

Ten slotte wordt in hoofdstuk 6 de balans opgemaakt. De mythologisch-amoureuze spelen blijken inzicht te kunnen geven in de specifieke relatie tussen de receptie van de antieke mythologie en het veranderende liefdesdiscours van de zestiende eeuw. Het levert argumenten voor een literatuurgeschiedschrijving waarin zowel oog is voor veranderingen als voor continuïteit.

Afbeelding 2: Dido en Aeneas, in: *Den handel der amoureusheyt*, Jan van Waesberghe, Rotterdam 1621. Utrecht, UB Moltzer 6 B 45, fol. A2v

Hoofdstuk 2 'Den Hoochgeleerden ende wijdt-Beroemden Poeet'[69]

De verwerking van klassieke mythologie in de spelen

2.1 Inleiding

Het is in de eerste plaats hun bijzondere onderwerp, een mythologisch verhaal 'uut ouder Poeterijen',[70] dat de amoureuze spelen onderscheidt van het overige rederijkerstoneel. Men gebruikte voor deze stof vaak de term 'fabel', waarbij het maar afhing van de context of daarbij de connotatie van ongeloofwaardigheid of van wijsheid meeklonk.[71] De *Metamorfosen* van Ovidius en andere mythologische teksten stonden in de zestiende eeuw sterk in de belangstelling van humanisten, dichters en kunstenaars. Maar de keuze voor zo'n 'fabel' als onderwerp voor een spel van zinne, een genre dat lering en stichting vooropstelde, lag niet erg voor de hand. Van verschillende zijden, ook vanuit de rederijkerij, werd er kritiek geleverd op de toepassing van antieke mythologie. Die kritiek had vooral betrekking op de heidense oorsprong van de verhalen, de erotische inhoud en de ongeloofwaardigheid van de gebeurtenissen. Daartegenover stond een lange traditie waarin de antieke mythologie juist werd geïnterpreteerd als een bron van morele lering en wijsheid, die in het humanisme van nieuwe kaders werd voorzien. De rederijkers zochten met hun mythologisch-amoureuze spelen naar een eigen positie in dit discours.

2.2 Antieke mythologie tussen middeleeuwen en vroegmoderne tijd

De brede belangstelling voor mythologische onderwerpen in de tijd van de rederijkers blijkt ironisch genoeg het duidelijkst uit de kritiek die zij te verduren kreeg. In 1528 verweet Anna Bijns de lutheranen dat zij, in plaats van heiligenbeelden, heidense figuren vereerden:

> Maer dat sy Cupido met sijnen schichte,
> Lucretia, Venus, oft een haer nichte
> In haer cameren stellen puer moeder naeckt,
> – Dwelck tot onsuverheden mach trecken lichte –
> Al waert dat alle menschen ontstichte,
> Dat en achten sij niet! (…)[72]

De bewondering voor klassieke mythologie wordt in dit refrein geassocieerd met een zwak geloof en een slordige seksuele moraal. Of dit verwijt aan de luthe-

ranen enige grond heeft, laat ik hier buiten beschouwing, maar waarschijnlijk projecteerde Bijns een van de algemene 'ondeugden' van haar tijd op een groep die zij zo veel mogelijk in diskrediet wilde brengen. Ook een Leidse rederijker mopperde in 1546: 'Dan muet 't volck geschildert sijn in een taeffereele (…) en dan noch veel ander schilderijen, Jae poetrijen van ennige buelagen, oncuijslic naect gemaect de personagen.'[73] Bij de afbeeldingen van naakte figuren denken we dan al gauw aan de eerste 'erotische naakten' in de Nederlanden: een Neptunus en Amphitrite (1516) door Jan Gossaert, een Venus, Mars en Cupido (1530) van Lucas van Leyden, of het drieluik (1536) van Maarten van Heemskerck met Venus en Mars, Venus in de smidse van Vulcanus en Vulcanus en Thetis.[74] Uit een Brussels handschrift uit het tweede kwart van de zestiende eeuw blijkt eveneens de gewoonte om interieurs te decoreren met antieke personages. Het bevat een lijst van vrouwelijke figuren om al dan niet naakt 'yn cameren te ordyneren'.[75] Schilderijen met mythologische onderwerpen waren uiteraard maar voor een kleine groep bevoorrechten toegankelijk. Maar ditzelfde handschrift bevat tevens de tekst van een allegorisch spel met mythologische figuren[76] dat bij de geboorte van Karel V (1500) in Brussel werd opgevoerd. Ook de gewone burgers kregen dus mythologische onderwerpen te zien. Bij vorstelijke intredes werden mythologische taferelen vertoond, zoals een Venus, Juno en Pallas in 1486 en 1496 in Brussel,[77] in 1468 in Rijssel en te Antwerpen in 1494,[78] maar tot tegen het einde van de zestiende eeuw bleven toch vooral historische en Bijbelse motieven deze officiële gelegenheden opsieren.[79] Mythologie werd weer wel ruimhartig toegepast in de poëzie van de rederijkers: als prikkelende beeldspraak in de amoureuze refreinen, als vergelijking of als waarschuwend voorbeeld. Zelfs een priester als Matthijs de Castelein noemt in zijn *Const van Rhetoriken* (1555) veel mythologische namen als exempla in liefdeszaken.[80] Hij verdedigde het gebruik ervan nadrukkelijk tegen aanvallen als die van Bijns:

> Tfy hemlien dan die de poëten versmaden,
> Onder hart schale schuuldt de zoete keerne:
> Tverstand des bloots texts staet u te weerne,
> Soucket onder tscursse zo hebt ghijt ghecreghen.[81]

Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw neemt het aantal klassieke goden ook op het toneel zienderogen toe, vooral in de functie van personificatie, dus geheel los van de narratieve context van de *Metamorfosen*.[82]

Metamorfosen in de middeleeuwen

De zestiende-eeuwse belangstelling voor mythologie, en met name voor de *Metamorfosen* van Ovidius, kwam niet uit het niets.[83] Reeds vanaf de twaalfde eeuw, de *Aetas Ovidiana*, werd het werk van Ovidius uitvoerig bestudeerd. Het werd, zoals in feite alle klassieke literatuur, beschouwd als een onderdeel van de moraalfilosofie. Geleerden als Arnulfus van Orléans en Johannes Garlandus schreven commentaren op de *Metamorfosen*, waarin zij de fabels uitlegden als verhullingen, *integumenta*, van een dieper gelegen waarheid. Die waarheid werd op vier niveaus gezocht: een historisch, een moreel, een typologisch en een anagogisch niveau.

Op het eerste niveau wordt de mythe verklaard als een historische gebeurtenis, het tweede legt de vertelling uit als een voorbeeld van goed of slecht gedrag, het derde ziet de vertelling als een verwijzing naar een gebeurtenis uit de Bijbel, en het vierde ten slotte betrekt de mythe op de christelijke heilsleer. Het heidense, amorele en erotische karakter van de vertellingen werd op die manier omgebogen naar een christelijk kader. Onomstreden was deze methode echter niet. Van Augustinus (354-430) tot Savonarola (1452-1498) bleef men waarschuwen voor allegorische lezingen van heidense teksten, omdat daarmee de herinnering aan de 'leugenachtige fabels' in stand gehouden zou worden.[84] De historische, natuurlijke en morele interpretaties vormden meestal geen probleem, maar om christelijke wijsheden te zoeken bij schrijvers die zelf geen weet hadden gehad van het christendom, dat ging sommigen te ver. 'Geen enkele wetenschap buiten de Heilige Schrift bezit de juiste en ware spirituele betekenis', stelde Savonarola, een strenge dominicaan die met lede ogen aanzag hoe humanisten zich op de ontsluiting van een toenemend aantal antieke teksten stortten.[85]

Alle bedenkingen ten spijt werden de *Metamorfosen*, voorzien van deze commentaren, verspreid in talloze Latijnse handschriften[86] en kregen ze zelfs een plaats in het onderwijs. Uittreksels uit de *Metamorfosen* worden aangetroffen in een groot aantal middeleeuwse schoolhandboeken, naast passages uit de *Remedia Amoris* en de *Epistolae Heroides*.[87] Er zijn verschillende Pyramus en Thisbe-vertellingen overgeleverd waarvan men vermoedt dat ze als oefening in het klaslokaal geschreven zijn.[88]

Ook buiten de kring van geleerden en hun leerlingen vonden de *Metamorfosen* een publiek, in de eerste plaats dankzij vertalingen.[89] Aan het begin van de veertiende eeuw maakte een onbekende dichter er een Franse bewerking van, die tegenwoordig bekend staat als de *Ovide Moralisé*.[90] Hij vertaalde de tekst van de *Metamorfosen* soms letterlijk, soms uitvoerig parafraserend, en vulde die aan met mythologische verhalen uit andere bronnen, zoals de *Heroides*.[91] Op iedere afzonderlijke fabel volgden verschillende verklaringen, ontleend aan de traditionele commentaren. Van de *Ovide Moralisé* zijn 22 handschriften uit de veertiende en vijftiende eeuw overgeleverd.[92] Daarnaast circuleerden er verschillende prozabewerkingen en werd het werk opnieuw gelatiniseerd tot *Ovidius Moralizatus* door de dominicaan Pierre Bersuire.[93] Een van de prozabewerkingen werd in 1484 uitgegeven door Colard Mansion, een Brugse vertaler en drukker.[94] Het was een folio-uitgave met 34 houtsneden van hoge kwaliteit, die iconografische samenhang vertoonden met de handschriften van de *Ovide Moralisé* uit die tijd.[95] De prenten verbeeldden, behalve enkele scènes uit de *Metamorfosen*, de belangrijkste heidense goden, en werden vergezeld van een beschrijving van hun aard, betekenis en uiterlijke verschijning.[96] In zijn voorwoord legde Mansion rekenschap af van zijn uitgave, waarbij hij pretendeerde Ovidius zo volledig en getrouw mogelijk te volgen en in lijn met de geleerde traditie ook zijn eigen morele en allegorische interpretatie te geven:

> mon propoz est de narrer et de raconter les fables au long en ensuiant Ovide mon acteur et sur chascune y determiner selon mon petit entendement le sens moral et allegorique.[97]

Vanaf 1493 verscheen herdruk op herdruk, aanvankelijk bij Antoine Vérard in Parijs onder de titel *Bible des Poètes*.[98] Het is onder die titel dat het werk grote bekendheid kreeg.[99] Als *Le Grand Olympe des histoires poetiques du prince de poesie Ovide Naso en sa Metamorphose* (…) werd het, ontdaan van de moralisaties, zelfs nog tot aan het einde van de zestiende eeuw gelezen.[100]

De manier waarop compendia als de *Ovide Moralisé* en de *Bible des Poètes* de Ovidiaanse fabels presenteerden – opgedeeld in afzonderlijke exempla, gedetailleerd naverteld en met suggesties voor alle mogelijke interpretaties – maakte ze tot een goudmijn voor dichters in de volkstaal, zoals Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377), Jean Froissart (1337-ca. 1404) en Christine de Pizan (1364-1430).[101] De Franse term voor fictie, *poetrie*, raakte in betekenis vrijwel gelijkgesteld met mythologie.[102] Speciale vermelding vanwege de bekendheid ervan onder Brusselse rederijkers verdient het werk van Christine de Pizan. Zij stelde een eigen mythologisch-allegorisch compendium op, getiteld *Epistre Othea*. Een fictieve godin van de wijsheid, Othea, richt zich tot een jonge prins met allerlei raadgevingen voor een christelijk heerser. Deze raad is gestructureerd in honderd kwatrijnen waarin telkens een mythologische figuur wordt gekarakteriseerd, gevolgd door uitvoerig allegorisch-moraliserende uitleg in proza.[103]

Naast deze encyclopedische traditie kenden de middeleeuwen nog een ander soort omgang met antieke mythologie. De via het Latijnse onderwijs bekend geworden verhalen van de 'praeceptor amoris'[104] vonden namelijk vanaf de twaalfde eeuw hun weg in volkstalige romans, liefdestractaten en -poëzie. Chrétien de Troyes verwerkte antieke personages in zijn Arthurromans,[105] en uiteraard wemelt het ook in de *romans antiques* van de toespelingen. Een voorbeeld uit de *Roman d'Alexandre* (eind twaalfde eeuw), waarin twee dames te paard een lied zingen:

> D'un vallet qui ja fu, ce content li auctor,
> Onques tant bel ne virent trestout nostre ancisor;
> Por ce que de biauté avoit si grant valor,
> Amer nule pucele ne degna par amor.
> Une mesaventure li avint a un jor:
> Vint a une fontaine, tous las de son labor,
> En l'eaue vit son ombre, d'amor ot tel tenror,
> Que plus le covoita que chevaliers s'ossoir;
> Tant jut sor la fontaine et mena sa dolor
> Que li dieu le müerent en une bele flor.[106]

Hoewel zijn naam niet genoemd wordt, is het duidelijk dat de dames zingen over Narcissus, onder verwijzing naar *li auctor*, de klassieke schrijvers. Vaak gebruikten romanschrijvers de *ekphrasis*, de beschrijving van een afbeelding in het verhaal (op een zadel, een schoen, een muur, et cetera) om een antieke fabel in het grotere romanverband te kunnen verwerken. Door de toepassing van *ekphrasis* en door de verwijzing naar een *auctor* werden de mythen gemarkeerd als fabels: als vertellingen afkomstig uit een ander, fictioneel domein. Vaak ook werden ze aangepast aan de nieuwe omgeving waarin ze functioneerden, bijvoorbeeld door

het mythologische karakter om te buigen. Nimfen werden prinsessen en goden werden koningen, terwijl een natuurlijke dood of een onverwacht goede afloop de tragische gedaanteveranderingen van de helden en heldinnen verving.

De toepassing van klassieke mythen in de volkstalige literatuur laat zien dat er een nauwe relatie bestond tussen mythologische onderwerpen en liefdesthematiek. Dirc Potter verwerkte in *Der Minnen Loep* zo'n zestig liefdesverhalen, waarvan er vijfentwintig waren ontleend aan Ovidius.[107] In de dertiende-eeuwse *Roman de la rose*, een omvangrijk gedicht in de vorm van een liefdesallegorie, vervullen mythen een belangrijke rol als spiegels voor de hoofdpersoon, l'Amant. Zo ontdekt hij in het midden van de liefdestuin een 'fontaine d'amours', die de plek blijkt te zijn waar Narcissus stierf. De mythe van Narcissus wordt dan aangegrepen om l'Amant te doen inzien dat liefde altijd moet worden beantwoord. In het tweede, veel cynischer deel van de *Roman*, vertelt het allegorische personage Raison (Rede) het verhaal van Mars en Venus om l'Amant te leren dat je een vrouw nooit blindelings moet vertrouwen:

> Et bien orra ceste parole
> Cis qui la pensee avra fole,
> Si quidera tout erraument
> Que cele l'aint trop loiaument
> Et que plus soit de lui jalouse
> Qu'onc ne fu de Venus s'espouse
> Vulcanus (…)[108]

De *Roman de la rose* was van grote invloed op de gehele middeleeuwse liefdesliteratuur, zowel wat betreft de toepassing van allegorische figuren als wat betreft de functie en betekenis van antieke fabels, zoals uit de analyse van *Narcissus en Echo* zal blijken.

De eerste volkstalige dramatiseringen van mythologische stof vinden we ook in Frankrijk. De *Istoire de Narcisus* (na 1424) is een spel waarin Echo de hoofdrol krijgt, naast een Fol die van terzijde relativerende commentaren geeft en een Narcissus die zich gedraagt als een mannelijke pendant van 'La belle dame sans merci'. Het anonieme stuk is zowel overgeleverd in een codex met amoureuze werken van Alain Chartier en Michault Taillevent als in *La fontaine des amoureux*, een compilatie van liefdespoëzie uit de eerste helft van de zestiende eeuw.[109] Een ander spel, gedrukt in ca. 1535 onder de titel *Moralité nouvelle*, bevat de geschiedenis van Pyramus en Thisbe, voorzien van een moralisatie die ontleend was aan de *Bible des Poètes*.[110] Van een heel andere orde is de *Cène des dieux*, waarschijnlijk in 1494 geschreven en opgevoerd door Pierre de Lesnarderie en zijn collega's aan de universiteit van Caen. Hier geen hoofs liefdesverhaal, maar een geleerde parodie op de paradijsscène van de *mystères*: de Olympische goden, onder leiding van Saturnus en Mars, besluiten de mensheid te straffen voor haar zonden door een dodelijke ziekte de wereld in te sturen; na lang aandringen van het personage Vie erkennen zij dat de mens aan dit lot kan ontsnappen door zich te bekeren tot God zelf; het is geen toeval dat dit stuk geschreven werd in het jaar dat Frankrijk

werd geteisterd door een syfilisuitbraak.[111] In het laatste kwart van de vijftiende eeuw ontstond aan de Noord-Italiaanse hoven een vorm van volkstalig renaissancetoneel met mythologische stof in een pastoraal kleed. Die stukken waren onderdeel van een grotere festiviteit, zoals een bruiloft aan het hof van Ferrara in 1487, waar tijdens het banket een luisterrijke opvoering van Niccolo da Correggio's *Fabula de Cefalo* plaatsvond. Andere mythologische spelen uit deze periode zijn onder meer de *Favola d'Orfeo* van Poliziano (1480, Mantua), *Favola di Atteone* van Taccone (1489, Milaan) en een *Noze di Psiche e Cupidine* van Dal Carretto.[112]

Metamorfosen in de zestiende eeuw

Vanaf het einde van de vijftiende eeuw namen de bekendheid en toegankelijkheid van de *Metamorfosen* verder toe door de opkomst van de boekdrukkunst. De uitgave van de *Bible des Poètes* door Colard Mansion werd spoedig gevolgd door de eerste humanistische editie door Rafael Regius, in 1493 te Venetië. Deze editie kende in de loop van de zestiende eeuw ongeveer zestig herdrukken.[113] Maar ook de middeleeuwse vertalingen van Bonsignori (Italiaans) en Halberstadt (Duits) verschenen in druk, respectievelijk in 1497 en 1545,[114] en er waren plannen voor een Engelse uitgave van de *Bible des Poètes*.[115] Een tekenend verschil tussen de humanistische editie van Regius en deze volkstalige uitgaven is dat deze laatste vrijwel steeds van illustraties voorzien zijn.[116]

Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw volgden er nieuwe *Metamorfosen*-vertalingen, op humanistische leest geschoeid: Dolce in het Italiaans (1553), Marot en Aneau in het Frans (1557) en Golding in het Engels (1565). Maar de eerste in deze reeks was van de Antwerpse schoolmeester Johannes Florianus, in 1552.[117] Het doel van deze uitgave lijkt met name het toegankelijk maken van de materie voor een minder geleerd publiek, en daartoe volstond het zakelijke proza waarin Florianus de poëzie van Ovidius omzette. De eerste geïllustreerde uitgave in 1566 was volgens het titelblad bijzonder nuttig voor dichters, zilversmeden, beeldhouwers en schilders. De vele herdrukken bewijzen dat het werk een enorme populariteit genoot.[118]

Florianus baseerde zich rechtstreeks op de tekst van Ovidius en voegde geen commentaar of uitleg toe. Daarmee sloot hij aan bij de opvattingen van zowel humanisten als reformatoren, die de antieke teksten meer voor zichzelf wilden laten spreken: geen vergezochte vergelijkingen waarvoor men de oorspronkelijke betekenis van de mythe geweld moest aandoen, maar meer voor de hand liggende toepassingen als morele exempla. Erasmus verwoordde het als volgt:

> Het is duidelijk (…) dat het verhaal van Icarus die in de zee valt ons waarschuwt dat niemand hoger moet stijgen dan zijn levenslot hem toestaat, en het verhaal van Phaëton dat niemand een taak moet aanvaarden die zijn krachten te boven gaat.[119]

De vertelling werd herleid tot een algemeen geldende waarheid, een exemplum, dat als argument in een betoog kon worden ingepast. Op die manier behielden de fabels en mythen een didactische functie, zonder iets af te doen aan hun betekenis[120] en zonder 'hemel en aarde met elkaar te vermengen'.[121] In de

Lage landen zijn de bezwaren tegen het gebruik van mythologie en allegorie het scherpst geformuleerd in de kring van de rederijkerskamer De Eglentier, met name door Coornhert en Spiegel.[122] In het voetspoor van Erasmus en de Wittenbergse pedagoog en hervormer Melanchthon beschouwde Coornhert de mythen, net als klassieke dierfabels, als aantrekkelijke, gemakkelijk toegankelijke vertellingen die als morele exempla konden functioneren. Dichters die te pas en te onpas mythologie gebruikten, in kromme vergelijkingen of als overbodige versiering, bezondigden zich volgens Coornhert aan het schrijven van 'poeetsche fabrijcken', of 'loghen taal' in de woorden van zijn geestverwant Spiegel.[123] Dit neemt niet weg dat ook zij soms dankbaar gebruikmaakten van antieke thema's. Zo nam Coornhert in de *Zedekunst* een gedicht op, 'Venus met Cupido tsamensprekinghe', waarin de godin zich afvraagt waarom sommige goden wel en andere niet ontvankelijk zijn voor de pijlen van Cupido. Uiteraard is deze dialoog een allegorie op wellust en kuisheid.[124]

De kritiek op ongebreidelde uitleggingen van antieke stof in christelijke zin kwam niet alleen van humanisten en hervormingsgezinden, ook de kerk van Rome vaardigde een verbod uit op christelijke allegorese. Op de *Index librorum prohibitorum* van 1559 kwamen daarom ook de 'allegorische of tropologische commentaren of interpretaties van Ovidius' *Metamorfosen*-boeken'.[125] Dat daarmee het tijdperk van de moraliseringen niet ten einde was, blijkt wel uit het feit dat de edities van Dolces vertaling vanaf 1568 weer voorzien werden van toelichtingen, al zijn die zeer beknopt en niet ingewikkeld of vergezocht.[126] En in de toelichting bij zijn *Metamorfosen*-vertaling gaf Arthur Golding onder meer een allegorische verklaring van de belangrijkste verhalen, vergeleek Ovidius' beschrijving van het ontstaan van de kosmos met de Bijbel, en deed de aanbeveling het boek te lezen als een waarschuwing tegen de zonde.[127] Ook Karel van Mander meende in 1604 dat een uitlegging van de *Metamorfosen* van nut kon zijn voor schilders en dichters. Hij gebruikt in zijn verantwoording zelfs nog het middeleeuwse beeld van het *integumentum*, wanneer hij zegt te hebben gestreefd 'die verstopte schoon costelijcke schatten 't ontdecken' ten behoeve van de Nederlandse dichters en kunstenaars.[128] Hij rechtvaardigde op die manier de afbeelding van allerlei erotische taferelen, die uit zichzelf nauwelijks tot een allegorische lezing noopten. De mogelijkheid van een morele duiding was echter altijd op de achtergrond aanwezig, zo betoogt Sluijter, als een 'veiligheidsgordel' in een 'maatschappij waarin zo'n ambivalente houding bestond ten opzichte van het beeld als zinnenstrelend genoegen'.[129]

De middeleeuwse allegorische traditie waarin de *Metamorfosen* op alle mogelijke manieren werden ontleed als cryptische verhulling van christelijke geloofswaarheden was vanaf de zestiende eeuw goeddeels voorbij. Maar dit betekende niet dat de mythen als literair thema minder geliefd werden, Anna Bijns en alle andere critici ten spijt.

2.3 *Mythologie in de spelen*

Wat is er van deze ontwikkelingen terug te vinden in de mythologisch-amoureuze spelen? Hoe maakten de rederijkers gebruik van de mogelijkheden die de *Metamorfosen*-traditie bood, en welke positie namen zij daarbij in? Achtereenvolgens komen hier de christelijk-allegorische, de Bourgondische en de humanistische spelen aan de orde.

Christelijk-allegorische spelen

Tot de christelijk-allegorische spelen behoren de twee Pyramus en Thisbe-spelen en het spel van Pluto en Proserpina. Ze zijn ontstaan in of te relateren aan Vlaanderen, en alle drie geschreven aan het eind van de vijftiende of het begin van de zestiende eeuw. Kenmerkend voor deze groep is de allegorische uitwerking van de mythe in de vorm van een christelijke heilsboodschap. Daarnaast is het opvallend dat alle drie de spelen gebruikmaken van een spel-in-het-spel: de mythe wordt opgevoerd als een voorstelling binnen het eigenlijke toneelstuk. Deze kenmerken zijn te verklaren vanuit de bronnen die de auteurs van deze spelen gebruikten en de middeleeuwse traditie waarin zij hun teksten plaatsten.

Pyramus en Thisbe (Brugge)

De schrijver van de Brugse *Pyramus en Thisbe* was een stadgenoot van Colard Mansion en een van de eerste lezers van diens *Bible des Poètes*. Dat deze *Metamorfosen*-bewerking ten grondslag ligt aan de toneeltekst werd reeds door Van Es aangetoond.[130] Een belangrijke aanwijzing hiervoor is een foutieve verwijzing naar het Bijbelboek *Haggai*, die de speldichter alleen uit de *Bible des Poètes* kan hebben overgenomen.[131] Bij verdere vergelijking van de prozaversie in de *Bible* en de berijmde toneeltekst blijkt dat de speldichter sterk uitbreidend te werk is gegaan.[132] Gebeurtenissen die in de *Bible* slechts kort worden aangeduid, zijn in het spel uitgewerkt tot hele scènes. Een voorbeeld is de zinsnede in de *Bible* 'et pareillement le père de Pyramus luy deffendit quil nallast en lieu ou Thisbe fut',[133] die in het spel is uitgewerkt tot een gesprek tussen vader en zoon, waarin de vader waarschuwt 'Voort aen niet meer te sine so stout // teghen Thisbe te spreken in eeniger wijs, // tharen huyse te gane, noch soecken advijs // teeningher plaetsen om haer aenschouwen.'[134] Ook het aantal monologen (liefdesklachten en gebeden in sterk lyrische vorm) is typerend voor de dramatische bewerking.

Ondanks deze eigenzinnige uitbreidingen volgde de speldichter trouw de handeling in de *Bible des Poètes*, waarbij hij passages in de directe rede vrijwel letterlijk overnam. Had hij het voorbeeld van de *Ovide Moralisé* gevolgd, dan was zijn taak als toneeldichter overigens een stuk gemakkelijker geweest: de *Bible des Poètes* is daar een samenvatting van, en een aantal scènes (met uitzondering van de hiervoor aangehaalde vader-zoondialoog) stond in de *Ovide Moralisé* wel uitvoerig beschreven.

In de *Bible des Poètes* wordt het verhaal over Pyramus en Thisbe (zoals alle verhalen in deze bijbel voor dichters) gevolgd door een allegorische vergelijking van de mythe met het lijden van Christus en de verlossing van de menselijke ziel. In

het Brugse spel wordt deze verklaring vrijwel woordelijk overgenomen.[135] Nadat de ouders bij het graf van hun kinderen hun rouwbeklag hebben geuit, schakelt de moeder van Thisbe plotseling over op een heel ander register:

> Om tconcluderen van onsen begrijpe,
> Die Hystorie moralizerende
> Is inden verstande wel accorderende
> Bijder passie van Christus gebenedijt.[136]

Er volgt een uitvoerige uiteenzetting door afwisselend de vader en de moeder, waarin alle verhaalelementen worden gerelateerd aan een heilshistorisch gegeven. Deze dialoog heeft het karakter van een epiloog: eigenlijk zijn niet de ouders van de geliefden aan het woord (de moeder van Thisbe kon in middeleeuwse ogen immers onmogelijk dit soort theologische uiteenzettingen geven), maar de rederijkers die deze rollen gespeeld hadden. Met 'onsen begrijpe' wordt dan ook de voorafgaande voorstelling bedoeld. Kennelijk was het publiek zozeer gewend aan de moraliserende uitleggingen van fabels dat men ook deze wending in het spel accepteerde.

Op het eerste gezicht vertoont het Brugse spel ook overeenkomsten met een Frans toneelstuk uit dezelfde periode, dat in 1535 werd uitgegeven als *Moralité nouvelle, recreatifue et profitable*. Deze overeenkomsten vloeien echter voort uit het gebruik van dezelfde bron, de *Bible des Poètes*. Het Franse spel is een stuk korter en bevat naast de hoofdpersonen alleen nog een herderspaar dat getuige is van de gebeurtenissen en de moralisatie aan het slot presenteert. Er zijn volgens Van Es onvoldoende aanwijzingen om een directe relatie met het Brugse spel aan te nemen.[137]

Pyramus en Thisbe (Amsterdam)

Het tweede *Pyramus en Thisbe*-spel heeft weliswaar Vlaamse taalkenmerken, maar bevat de zinspreuk van de Amsterdamse rederijkerskamer De Eglentier. Dat laatste duidt op een opvoering in Amsterdam, wellicht nadat de tekst uit Vlaanderen was overgebracht of door een Vlaamse immigrant in Amsterdam geschreven werd. Er is echter geen direct verband met de andere, eveneens Vlaamse, *Pyramus en Thisbe*.[138] In tegenstelling tot de uitvoerige Brugse versie concentreert het Amsterdamse stuk zich uitsluitend op de twee hoofdpersonen. De auteur lijkt zo min mogelijk te willen afwijken van Ovidius' *Metamorfosen*-tekst, naar eigen zeggen zijn directe bron: 'so sal ick u (…) // wadt poetelijcks hier laeten sien // so Nazo int vierde boeck beschreven heeft // van Metamorphosis.'[139] Toch wijkt het spel op tal van punten af van Ovidius. Het volgt zelfs een heel eigen weg in vergelijking met een aantal middeleeuwse versies van het verhaal. Naast de overheersende traditie van de *Ovide Moralisé* komen Pyramus en Thisbe onder meer ook voor in de eveneens wijdverbreide *Gesta Romanorum*, bij Dirc Potter[140] en in de novelle *Van tween kinderen die droeghen ene starcke minne*.[141] De speldichter heeft uit deze rijke traditie de verhaalelementen gekozen die het best pasten in zijn opzet: een meispel te scheppen waarin het liefdesverhaal ondergeschikt was aan de chris-

telijke lering. Ik geef hier kort de bevindingen weer van Van Es.[142] Een belangrijk verschil met Ovidius is het tijdstip van de ontmoeting bij Ninus' graf: 's ochtends in plaats van 's nachts. Dezelfde 'afwijking' komt ook voor in de *Gesta Romanorum* en bij Dirc Potter. Wellicht speelt hier de traditionele associatie tussen liefde, natuur en lente een rol. Verder legt de speldichter het initiatief voor de ontmoeting bij Thisbe, zoals dat ook in de *Gesta* voorkomt. Wel laat hij haar nog even aarzelen, een topos die het spel deelt met *Van tween kinderen* en vele andere middeleeuwse liefdesverhalen. Met Potter komt het spel dan nog overeen in het zelfverwijt van Thisbe na Pyramus' dood, waar alle andere versies alleen diens spijt verwoorden. Anderzijds bevatten de teksten uit de *Ovide Moralisé*-traditie (waaronder het Brugse spel) een aantal variaties op Ovidius, die in het Amsterdamse spel (en bij Potter, in de *Gesta* en in *Van tween kinderen*) ontbreken: de leeuwin is een leeuw geworden, en de stervende Pyramus spreekt nog enkele woorden wanneer hij de doodgewaande Thisbe herkent.

De dichter van het Amsterdamse spel koos dus voor een werkwijze die hem de vrijheid gaf om zijn eigen voorstelling van zaken te creëren.[143] Uniek is bijvoorbeeld het feit dat de beruchte muur waar de gelieven elkaar spreken niet binnenshuis is, maar rond het 'prieelken' van Thisbe staat. De Ovidiaanse tekst biedt ruimte voor een dergelijke interpretatie, waarvan de dichter van dit meispel handig gebruikmaakt om de sfeer van verwachtingsvolle liefde te accentueren.[144] Deze eigenzinnige aanpak tekent ook de allegorische uitleg aan het slot, die op allerlei punten afwijkt van de bekende verklaringen in de *Ovide Moralisé*, *Bible des Poètes* of *Ovidius Moralizatus*. In dit spel is het een 'docktoor' (een geleerde) die de uitleg verschaft. Pyramus wordt zoals gewoonlijk vergeleken met God die uit liefde voor de mens naar de aarde is gekomen en Thisbe staat voor de menselijke natuur, die door de leeuwin – dat is de duivel – tot zonde wordt gebracht. Nieuw is echter de vergelijking van de fontein met de wonden van Christus, van de spleet in de muur met het menselijk lichaam waardoor Christus met zijn geliefde sprak en van de moerbeiboom met het kruis waaraan Hij stierf. Ook de hoofddoek als beeld van de onbesmette ziel, aangetast door de 'helse leuwinne', en de moerbeivruchten voor het bloed van Christus, komen niet voor in de bekende compendia.[145] Deze 'nieuwe' elementen in de allegorese hangen nauw samen met het tableau vivant van de kruisiging, waarmee het spel eindigt.

Pluto en Proserpina

Het Gentse 'mey-spel amoreus, daer Pluto Proserpina ontscaect' is waarschijnlijk gebaseerd op een anoniem Frans gedicht, *Enlèvement de Proserpine*,[146] dat op zijn beurt een vrije bewerking is van een gedicht van Claudianus, gecombineerd met de allegorische verklaring uit de *Ovide Moralisé*.[147] Een belangrijk aspect van de bewerking is de uitbreiding van het verhaal met dialogen en monologen,[148] zodat de stap naar een toneelversie voor de hand lag.

Uit een vergelijking tussen de uitbreidende gedeelten in *Enlèvement* en de plot van het Gentse meispel blijkt dat de speldichter zich weliswaar heeft laten inspireren door het gedicht, maar toch ook een geheel eigen invulling heeft gegeven aan bepaalde episodes, passend bij de opzet van een meispel. In de versie van

Claudianus begint het verhaal met een woedeuitbarsting van Pluto omdat hij het minst aantrekkelijke deel van de schepping, de onderwereld, onder zijn hoede heeft, en bovendien een echtgenote moet ontberen. Mercurius brengt deze klacht over aan Jupiter, die besluit om Venus te hulp te roepen. In het *Enlèvement* gaat aan dat besluit een godenberaad vooraf, waarbij Jupiter en Saturnus, Phoebus, Apollo, Minerva, Pallas, Mars en Venus tot de conclusie komen dat Pluto het recht heeft om zich – desnoods met geweld – een vrouw toe te eigenen. Ook in het *Meyspel* wordt de klacht van Pluto gevolgd door een vergadering, maar de uitwerking wijkt af van het Franse gedicht: Pluto richt zijn klacht rechtstreeks aan zijn broers Jupiter en Neptunus. Daarop volgt dan meteen een discussie tussen deze drie, zonder de hele godenkraam uit het Franse gedicht en dus ook zonder een scènewisseling. Pas als besloten is Pluto zijn zin te geven, komen Venus, Phoebus, Pan, Aurora, Zephyrus en Cybele op; andere goden dus dan in het Franse gedicht, maar wel heel toepasselijk in de context van een meispel. Deze goden moeten het besluit van Jupiter en Neptunus ten uitvoer gaan brengen.

In alle versies wordt Proserpina als bruid aan Pluto toegewezen. Bij Claudianus is er dan nog geen sprake van haar opsluiting door Ceres, maar het 'fort chastel' dat in *Enlèvement* genoemd wordt, inspireerde de dichter van het *Meyspel* wellicht tot de 'ijzeren toren' van waaruit Proserpina een monoloog houdt. Bij Claudianus en in *Enlèvement* zijn het de godinnen Venus, Pallas en Diana die Proserpina uitnodigen om met hen te gaan wandelen en bloemen te plukken, een scène die de Franse dichter uitwerkte door te beschrijven hoe de vrouwen bloemenkransen maken, zingen en dansen en verhalen van Venus aanhoren. In de Nederlandse versie zingt Venus een meilied, terwijl de overige goden en godinnen drie meibomen planten die de betekenis dragen van Vleeslijke Begeerte, Waereldlijke Gheneuchten en Vijandige Tempteeringe.[149] Dit tafereel wordt zowel in *Enlèvement* als in het Gentse spel verstoord als de god van de onderwereld komt om Proserpina onder luid geweeklaag mee te voeren naar zijn rijk. In *Enlèvement* volgt dan nog een episode in de hel, waar Proserpina passende kleding aangetrokken krijgt. Dit gedeelte ontbreekt in het Gentse spel, of wordt in ieder geval door Kops niet vermeld. In het gedicht van Claudianus is het slotdeel gewijd aan de zoektocht van Ceres naar haar verdwenen dochter. Van die laatste episode zien we in de beide volkstalige versies niets terug.

Zowel het *Enlèvement* als het *Meyspel* besluiten met een moralisatie in christelijke trant. De Franse moralisatie is gebaseerd op de uitvoerige commentaar in *Ovide Moralisé*, en gaat, kort samengevat, als volgt: Pluto is de duivel, op jacht naar de menselijke ziel. Jupiter is de goddelijke almacht, Proserpina de menselijke ziel die aan verleiding bloot staat. Zij verlaat het kasteel van het geloof en gaat het pad van de wereldse genoegens, tot aan het dal van verdriet en verdoeming, waar de duivel haar komt halen, et cetera. De moralisatie in het *Meyspel* vertoont oppervlakkig gezien wel overeenkomsten met deze allegorie, maar helaas was Kops in de beschrijving van deze scène het minst geïnteresseerd, zodat we moeten raden naar de inhoud. In elk geval worden de personages uit de proloog, Weetevan-als en Gheestelijck-en-Weerlijck hier weer opgevoerd. Het gesprek zal een voortzetting zijn geweest van hun discussie in de proloog, waar Gheestelijck-en-Weerlijck meende dat in het donker, in een leven van zonden, meer vreugde

te beleven zou zijn dan in het daglicht, het deugdzame leven. Na de vertoning van *Pluto en Proserpina* moet hij van gedachten veranderd zijn: de verleidingen van vlees, wereld en duivel (als meibomen geplant voor de toren van Proserpina en dus nog steeds zichtbaar op het toneel) zullen in de moralisatie een prominente plaats hebben ingenomen.

Het is duidelijk dat het *Meyspel* vooral afwijkt van *Enlèvement* om de symboliek van het meispel te versterken. Dat geldt in de eerste plaats natuurlijk voor de inbedding van de mythe in een kaderspel, en verder met name voor de vervanging van de Olympische goden door de lentegoden Pan, Aurora, Zephyrus en Cybele en voor de drie meibomen die voor Proserpina worden opgericht. De belangrijkste overeenkomsten tussen de teksten zijn de vergadering waarin Pluto's recht op een huwelijk wordt besproken, de opsluiting van Proserpina in een fort, het ontbreken van de episode waarin Ceres naar haar dochter zoekt, én de christelijke toepassing van de mythe. Zolang we niet over de complete tekst van het meispel kunnen beschikken, moet de conclusie dan ook luiden dat het meispel een zeer vrije bewerking van het *Enlèvement* is.[150]

Mythologie als beeld voor het '*leven naar den vleze*'

Kenmerkend voor de drie besproken spelen is de inbedding van de fabel in een allegorisch kader, in lijn met de middeleeuwse *Metamorfosen*-traditie. De wereldse liefde van de mythologische figuren wordt gebruikt als beeld voor de spirituele liefde ofwel daarmee gecontrasteerd. In alle drie de spelen wordt de mythologische stof nadrukkelijk als fictie gepresenteerd, afkomstig uit een ander domein, door de mythe te kaderen in een buitenspel met opvoeringsfictie.[151] Door die inkadering krijgen de mythen een betekenis die de verbeelde liefde overstijgt en dragen ze een boodschap uit van meer algemeen christelijke aard. Dit procedé lijkt een typisch Vlaamse aangelegenheid, in samenhang met enkele Franstalige voorbeelden. Het feit dat de eerste volkstalige uitgave van de *Metamorfosen* in Brugge verscheen, kan ook niet los gezien worden van deze regionale interesse voor allegorese.

Wat de allegorische uitleg betreft, kon men zich grote vrijheid veroorloven ten opzichte van de bronnen: de auteur van *Pyramus en Thisbe* (Brugge) nam de allegorie in de *Bible des Poètes* heel letterlijk over, maar de dichter van het Amsterdamse spel en de auteur van *Pluto en Proserpina* pasten waarschijnlijk eigen interpretaties toe, in aansluiting op de gelegenheid waarvoor de stukken bedoeld waren. De balans tussen fabel en allegorie ligt in het Brugse spel ook duidelijk anders dan in de andere twee stukken: in de laatste vormt de liefde tussen de protagonisten (of in het geval van Pluto diens gekrenkte trots die voor liefde moet doorgaan) een gegeven van waaruit de handeling vertrekt. Maar in het Brugse spel krijgt de liefde tussen Pyramus en Thisbe, door de uitbreidingen in het hoofdspel, veel meer aandacht dan voor de allegorische toepassing strikt noodzakelijk was. De didactische wending aan het slot lijkt er zelfs een beetje met de haren bij gesleept, als een rechtvaardiging achteraf voor een spel dat eigenlijk de aandoenlijkheid van de wereldse liefde tot onderwerp heeft. Wat dat betreft sluit het Brugse spel ook enigszins aan bij de Bourgondische spelen, waarin eveneens de nadruk ligt op het verloop van de liefde.

Bourgondische spelen

In dezelfde periode dat de christelijk-allegorische spelen in Vlaanderen opgang maakten, werd in Brussel een drietal stukken geschreven waarin de fabels zonder allegorische verklaringen werden gepresenteerd. Het accent lag in *Narcissus en Echo*, *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo* veel meer op de liefde zelf. Lieten deze rederijkers de moralisaties bewust achterwege?

Narcissus en Echo

Het verhaal van Narcissus en Echo kende in de middeleeuwen vele varianten, waarvan er een aantal in verband te brengen zijn met het Brusselse spel. De belangrijkste zijn een twaalfde-eeuwse epische tekst[152] en een dramatisch gedicht uit de vijftiende eeuw, *l'Istoire de Narcisus et de Echo*.[153] Daarnaast zijn de *Roman de la rose* en het *Epistre Othea* van invloed geweest op de compositie van het spel.

De overeenkomsten tussen *Narcissus en Echo* en *l'Istoire* zijn voor het eerst opgemerkt door Van Gijsen.[154] In het Franse gedicht treedt naast de hoofdpersonen ook een Fol op, die – net als de sinnekens in het Nederlandse spel – voortdurend commentaar levert en daarbij een veel minder verheven liefdesopvatting blijkt te hebben dan de hoofdpersonen. Verder zou *l'Istoire* van invloed zijn geweest op het werk van Colijn van Rijssele als model voor de monologen, waarin een innerlijke strijd allegorisch wordt uitgebeeld. Dat hij deze tekst kende, wordt verder aannemelijk door de overleveringscontext: we kennen *l'Istoire* uit een laat-vijftiende-eeuwse codex die verder onder meer het *Debat du coeur et de l'oeil* van Michault Taillevent en het *Debat des deux fortunez en amour* van Alain Chartier bevat. Bewerkingen van deze debatten zijn als intermezzi opgenomen in de gedrukte uitgave van *Narcissus en Echo*, in *Den handel der amoureusheyt*.[155] Het is dus zeer aannemelijk dat Colijn deze teksten kende en zich erdoor liet inspireren. Van woordelijke parallellen, laat staan van een directe vertaling, is echter geen sprake. Om dat te illustreren geef ik hier de meest sprekende overeenkomsten. Wanneer Echo hem haar liefde verklaart, zegt de Franse Narcisus:

> Ne ce n'est pas chose avenant
> Que vous me priez maintenant
> Ce n'est pas l'onneur d'une femme.[156]

In de Middelnederlandse versie wordt dat:

> Gheen eere en laety aen u boorden;
> ghy en hebt gheen scamel herte van vrouwen.[157]

Deze fragmenten komen niet woordelijk met elkaar overeen, maar de strekking dat een vrouw haar eer verspeelt wanneer zij een man om liefde vraagt, is wel gelijk. Op dezelfde manier zijn er overeenkomsten in de scènes van Narcissus/Narcisus bij de bron:

A peu que le cueur ne me fault
de fain, de soif, travail et peine.
La soif plus asprement m'assault,
Et pour tant aler m'y fault
Pour boire a la belle fontaine.[158]

Wats myns, dat therte dus onrustich is,
hue ben ick verhit, verslaeft van muetheeden.
Dus will ick gaen ter fonteynen, die lustich is,
Myn selven ververschen en neemen van suetheeden.[159]

Een tweede versie die Colijn wellicht heeft gekend, is een twaalfde-eeuwse Franse vertelling. Echo heet hier Dané en is een koningsdochter die de mooie jonge Narcissus, zoon van een van haar vaders vazallen, ziet terugkeren van de jacht. Amor schiet een pijl, zodat ze buiten zinnen raakt van verliefdheid. Nachtenlang piekert zij wat te doen, onderhevig aan vertwijfeling en angst voor eerverlies, waarna zij toch het initiatief neemt om haar liefde te verklaren. Dat wordt als ongepast veroordeeld door Narcissus, die haar bruut afwijst. Hij zegt niet te weten wat haar bezielt. Hierop volgt een lange klacht, waarin Dané aan Venus vraagt om haar te wreken; bij de straf van Narcissus is een waar pantheon aan goden betrokken. Verliefd geworden op zijn eigen spiegelbeeld meent Narcissus in het water een fee te zien, maar hij herkent ten slotte zichzelf, en betreurt zijn harde optreden jegens Dané. Zij keert naar hem terug en samen sterven zij. De overeenkomsten met het spel (die niet te herleiden zijn tot een gemeenschappelijk voorbeeld) zijn evident: ook daar wordt mannelijke kuisheid gekoppeld aan liefde voor de jacht, is het afschieten van een pijl een allegorische aanduiding van de liefde van Dané/Echo; ook Echo vreest voor eerverlies maar besluit toch haar liefde te gaan verklaren, wat Narcissus als ongepast beschouwt; ook de klacht van Dané/Echo aan Venus is een parallel tussen de twee teksten, evenals het goddelijk beraad dat aan de straf van Narcissus voorafgaat. Een laatste overeenkomst is het feit dat Narcissus in de bron een vrouw meent te zien, waar Ovidius en vele anderen een mannelijk spiegelbeeld suggereren. Uit dit twaalfde-eeuwse verhaal blijkt dat de tendens om mythologische figuren voor te stellen als mensen van vlees en bloed in een middeleeuwse wereld al ver voor de mythologisch-amoureuze spelen in de volkstalige Ovidiustraditie aanwezig was.

De twee overige teksten zijn op een heel andere manier van invloed op het spel van Colijn van Rijssele. Het water waarin Narcissus verdrinkt, wordt in de afsluiting van het spel 'fonteyne d'amours' genoemd. Dit is een toespeling op de *Roman de la rose*, waarin de Narcissusbron eveneens 'fontainne d'amors'[160] heet. Allegorische elementen als het 'prisuen', de liefdespijlen waarmee Echo's hart wordt doorboord en het optreden van personificaties als Angst voer Wederseggen, zijn eveneens als invloeden van de *Roman de la rose* te begrijpen, maar gezien de ruime verspreiding van dit soort motieven en procedés niet noodzakelijkerwijs rechtstreeks.

Een vierde bron wordt in het spel aangereikt door Echo, wanneer zij de pseudoklassieke godin van de wijsheid Othea aanroept.[161] Deze figuur was in de loop

van de vijftiende eeuw bekend geraakt dankzij een werk van Christine de Pizan, het *Epistre Othea*, waarin zij een jonge prins onderwijst over de juiste levenshouding voor een christelijk vorst. Dat gebeurt aan de hand van een lange reeks mythologische figuren, die telkens in een kwatrijn worden beschreven, waarna een uitvoerig prozacommentaar volgt met diverse allegorische explicaties. Deze opzet is dan wel een variant op de *Ovide Moralisé*, maar De Pizan volgt in haar commentaren een heel eigen weg. Zo wijkt haar verklaring van de Actaeon-mythe nogal af van die in *Ovide Moralisé*:

> Sur ceste fable peuent estre faites maintes diverses exposicions, mais a nostre propos pot estre un jouvencel qui tout s'abandonnoit a oysiveté et tout despendi son avoir et sa chevance ou delit de son corps, et en deduit de chace et en tenir maignee oyseuse. Par ce peut estre dit que il fu haÿs de Dyane, qui notte chasteté, et devourez de sa propre gent. Pour ce veult dire au bon chevalier que il se gard d'estre destruit ou meismes cas; et dit un sage: 'Oysiveté engendre ignorence et erreur.'[162]

Actaeon, als type van de hartstochtelijk jager en wellusteling, was een uitstekende spiegelfiguur voor Narcissus, en werd daarom door Colijn aan zijn spel toegevoegd. Daarbij is er nog iets in de Actaeon-weergave van De Pizan dat doorklinkt in het spel: het beeld van de ware boeteling. In de allegorische uitleg zegt Othea:

> Antheon, qui cerf devint, pouons entendre le vray penitent qui pecheur souloit estre; or a maté sa propre char et faite serve a l'esperit, et pris l'estat de penitence (…)[163]

Actaeons gedaanteverwisseling wordt opgevat als een symbool voor boetedoening. In *Narcissus en Echo* krijgt dit aspect alle ruimte, doordat Actaeon als hert zijn spraakvermogen behoudt: hij bekent zijn zonde aan Narcissus, toont berouw, en ontvangt zelfs 'verduldicheyt', vergeving, van zijn kuise heer.[164] De manier waarop Actaeon in *Epistre Othea* wordt neergezet als onbeheerste wellusteling én berouwvolle zondaar, heeft Colijn dus geïnspireerd tot zijn inlassing van de episode in *Narcissus en Echo*.[165]

Geheel in lijn met zijn middeleeuwse voorbeelden bracht Colijn de Ovidiaanse mythe over naar de wereld van de middeleeuwse novelle en ridderroman, zodat de nimf Echo een koningsdochter werd en Narcissus zelf een prins, terwijl het toernooi, de jachtrituelen en bijfiguren als de heren van Narcissus en de vader van Echo die tendens tot mediëvalisering nog versterkten. De metamorfose van Narcissus werd gerationaliseerd tot een verdrinking, maar de gedaanteverandering van Actaeon bleef gehandhaafd. Dit riep kennelijk vragen op, en werd dus enerzijds voorgesteld als een vorm van magie – in de vorm van sprenkelen met water en bezwerende woorden – en anderzijds verklaard als een metafoor voor Actaeons beestachtige gedrag.

Terwijl Colijn aldus de sporen van een klassiek-mythologische herkomst in het verhaal zorgvuldig wiste, deed hij tegelijk iets wat hij vermoedelijk alleen met een antieke mythe had kunnen doen: hij voegde een verhaallijn toe die de liefdesgeschiedenis presenteerde als het gevolg van een goddelijk besluit. De be-

langrijkste goden in het spel, Venus, Cupido en Diana, hadden in de loop van de middeleeuwen een heel scala aan nieuwe betekenissen verworven, die allemaal min of meer in het spel zijn terug te vinden. Venus is hier niet alleen een personificatie van de macht van de liefde, maar ook de planeet die de mensen tot *sanguinici* maakt, het menstype dat het meest tot liefde geneigd is, en de lichtzinnige tegenpool van de ernstige, kuise Diana. Het gaat in *Narcissus en Echo* dus niet om de godenwereld uit de klassieke literatuur, maar om een godenwereld zoals die aan het einde van de vijftiende eeuw opnieuw was geconstrueerd in liefdesallegorieën, moraliserende compendia en medisch-astrologische handboeken.[166]

Mars en Venus

Jan Smeken, in 1485 Colijns opvolger als stadsdichter van Brussel, maakte voor zijn spel van *Mars en Venus* gebruik van de pas verschenen *Bible des Poètes*. Herman Pleij legde als eerste een verband tussen de thematiek van het spel en een prent in de *Bible*.[167] Hier is Vulcanus in zijn smidse te zien, in al zijn lelijkheid terzijde gestaan door een godin wier gezicht grote teleurstelling uitdrukt, en die dus wel Venus moet zijn. Maar daar valt wel een kanttekening bij te plaatsen: ook op alle andere prenten in de *Bible* kijken de goden zo mistroostig, en de vrouw in de smidse kan evengoed de godin Thetis zijn, die bij Vulcanus een wapenrusting had besteld voor haar zoon Achilles.[168] Niettemin staat vast dat Jan Smeken zich voor zijn spel baseerde op deze prestigieuze uitgave van Colard Mansion. Immers, de *Bible des Poètes* en *Mars en Venus* zijn naast *Jupiter en Yo* de enige versies van de mythe waarin de keten die Vulcanus smeedt van diamant heet te zijn.[169]

Welke sporen heeft de *Bible des Poètes* nog meer achtergelaten in het stuk van Smeken? Voor de hoofdtekst is dat moeilijk uit te maken, omdat de *Bible des Poètes* hier vrij nauwkeurig de tekst van de *Metamorfosen* volgt. In de 'sens historial' wijkt de commentator echter af van de gangbare interpretaties, en daar zou wellicht een verklaring kunnen liggen voor de sympathie met de overspeligen die ook in het spel van *Mars en Venus* klinkt. De auteur van de *Bible des Poètes* lijkt begrip te hebben voor Venus' dilemma:

> Venus selon lystoire fut une moult belle et gente dame (…) elle avoit ung mary villain et despit que honneur riens ne prisoit.[170]

Ditzelfde beeld van een zeer ongelijk huwelijk rijst op uit de woorden van Venus aan het begin van het spel:

> Ick ben doch de amoröste de nu leeft
> Ende de versmaetste van alle vrouwen.
> (…)
> Ick hebbe den lelijcsten / den haetelijcsten
> Den onbeseffelijcsten / den verwaetelijcsten
> Rudaris van alle den Goden ghemeen,
> Swert / vuijl / besmuijstert ende onreen,
> Die alder vriendelijcheit is onghewoone.[171]

Het zijn deze woorden waardoor Pleij het verband moet hebben gelegd tussen het spel en de illustratie in de *Bible des Poètes*. Ook in het sinnekenscommentaar aan het slot van *Mars en Venus* klinkt de tekst van de *Bible des Poètes* door. De sinnekens verwijten Vulcanus dat hij zichzelf net zozeer te schande heeft gemaakt als zijn overspelige vrouw:

Ghepeijs van Minnen
Adieu, vuijl stinckaert.
Alle eerbaere herten mueten u haeten!

Jolijt van Ooghen
Wat sal u uws wijfs scande baeten?
Oneere ende lachtere![172]

In de *Bible des Poètes* krijgt Vulcanus eveneens spijt van zijn handelwijze, maar om een heel andere reden: als hij Venus in de veronderstelling had gelaten dat haar verhouding met Mars hem niet bekend was, dan zou zij haar best hebben gedaan om geen argwaan te wekken; ze zou Vulcanus dan haar lichaam hebben geschonken, niet uit liefde, maar uit vrees voor ontmaskering. De *Bible des Poètes* en het spel van Smeken delen dus het thema van het ongelijke huwelijk, maar de boodschap is wel van een heel verschillende orde: middeleeuws eergevoel tegenover (Ovidiaanse?) pragmatiek.

Er is ten slotte één motief dat ik niet tot de *Bible des Poètes* heb kunnen herleiden, maar dat afkomstig lijkt uit Homeros' *Odysseia*: de godinnen weigeren op de uitnodiging van Vulcanus in te gaan om de slapende geliefden te betrappen, want, aldus Juno: 'Natuerlijck meedelijden heeftet ons verbooden.'[173]

Jupiter en Yo

Het anonieme *Jupiter en Yo* lijkt in thematisch opzicht een pendant te vormen voor het spel van *Mars en Venus*, waaraan het ook een enkele keer expliciet refereert.[174] Maar voor de mythologische achtergrond van *Jupiter en Yo* moeten we dit keer niet bij de *Bible des Poètes* zijn, maar opnieuw bij Christine de Pizan. De allegorische verklaring die de sinnekens in de epiloog van het spel geven, blijkt namelijk een letterlijke vertaling uit haar *Epistre Othea* te zijn, zoals Van Gijsen heeft aangetoond.[175] Ter illustratie volgen hier twee parallelle passages:

Epistre Othea	*Jupiter en Yo*
Yo fu une damoiselle, fille au roy Ynacus, qui moult ert de grant savoir et trouva maintes manieres de lettres[176]	Een t'sConincx Dochter Ynacus verheven Was Yo die wijs was boven conden En heeft vele manieren van letteren vonden[177]

Als de auteur van *Jupiter en Yo* als bron *Epistre Othea* gebruikte, dan is het waarschijnlijk dat daarvan ook sporen in het hoofdspel terug te vinden zijn. De weergave van de mythe zelf is bij De Pizan weliswaar kort en zakelijk, maar het lijkt er toch op dat enkele elementen ervan in het spel hebben doorgewerkt. De Pizan suggereert dat er sprake is van wederzijdse liefde door te spreken van Yo als 'amie' van Jupiter. Van een verkrachting zoals bij Ovidius en in *Ovide Moralisé* is in elk geval geen sprake. De auteur van *Jupiter en Yo* volgt *Epistre Othea* in de presentatie van Yo als gewillige minnares. Een ander motief dat De Pizan introduceert, is het gegeven dat Yo weer mens wordt na haar bevrijding, een 'femme commune'.[178] Ook in het spel wordt de betovering verbroken: zodra Argus dood is, betreedt Yo in menselijke gedaante het toneel.

De auteur van *Jupiter en Yo* maakte dus kennelijk gebruik van *Epistre Othea*, maar selecteerde wel de elementen die in zijn plan (een dramatisch spiegelbeeld van *Mars en Venus* te schrijven?) pasten. Blijkbaar hoorde daar niet bij het beeld van Yo als geleerde vrouw, dat Christine de Pizan zo aansprak. En ook haar conclusie dat een mens 'se doit delicter a lire ou oÿr les Saintes Escriptures et avoir escriptes en sa pensee,'[179] werd in het spel niet overgenomen. Smeken lijkt zelfs bezwaar te maken tegen de vermenging van antieke stof met christelijke lering. Een aanwijzing daarvoor vinden we in de scène waar de sinnekens reageren op de transformatie van Yo tot een koe:

Cracht van liefden
Ick worde confuys,
Moghen menschen in beesten formen verkeeren?

Natuerelijcke lust
Jae-sy.

Cracht van liefden
En hoe soo?

Natuerelijcke lust
By wercken van oneeren
Want de sonde maeckt den mensche beestelijck
Die menschen zijn.

Cracht van liefden
Waey, dat luydt gheestelijck!

Natuerelijcke lust
't Moet na den moralisatie verstaen zijn.

Cracht van liefden
Sou de predicatie van u ghedaen zijn,
De pilaren mochten van sorghen sweeten.[180]

De interpretatie die de sinnekens hier geven van Yo's transformatie tot koe als de zondige, tot beest verworden mens, is overigens wel ontleend aan de *Ovide Moralisé*.[181] Het feit dat deze verklaring hier in de mond van sinnekens gelegd is, en vooral de laatste opmerking van Cracht van liefden, laat echter ruimte voor een ironische lezing: wat Natuerelijcke lust hier verkondigt, is zo ongeloofwaardig dat zelfs de stenen pilaren (van het kerkgebouw) zouden gaan zweten uit bezorgdheid over de gevolgen. Het spel lijkt in deze sinnekensdialoog het standpunt te huldigen dat allegorische verklaringen in de kerk thuishoren en niet op het toneel, en al helemaal niet als ze door sinnekens gegeven worden.

Het is al gezegd dat *Jupiter en Yo* in de bewerking van de mythe, net als in de thematiek, veel overeenkomsten vertoont met *Mars en Venus*. Er is veel aandacht voor de eerste fase van de overspelige relatie, de kennismaking en de introductie van de jaloerse eega. Het gegeven dat de protagonisten (deels) goden zijn, wordt net als in *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* verdoezeld door ze in een heel concrete middeleeuwse wereld te plaatsen: de heraut van koning Jupiter die rondgaat om hofdag af te kondigen, rituelen daaromheen, het hoffeest met banket en dans, de wachter op de stadsmuur. Jupiter is niet zozeer de god der natuur, als wel koning van Kreta; hij wordt als een mens van vlees en bloed uitgebeeld, joviaal en beminnelijk, al is hij ook van hoge adel en heeft hij grote macht. In plaats van goddelijke macht wordt aan de goden alleen de hoogst noodzakelijke magische kracht toegeschreven. Omdat Jupiter de kunst van *nigromancy*[182] verstond kon hij Yo tot koe transformeren. De helderziendheid van Phoebus, de reus Argus met zijn honderd ogen en de vliegende Juno: kennelijk stond het publiek open voor zulke wonderlijkheden, of accepteerde het die vanwege het toch al bijzondere, want mythologische karakter van de fabel.

Mythologie en liefde, Bourgondische contexten

De Brusselse speldichters maakten net als hun Vlaamse collega's gebruik van teksten uit de allegorische traditie. Weliswaar lijkt de *Ovide Moralisé* niet tot hun beschikking te hebben gestaan, maar wel kenden zij het *Epistre Othea* (*Narcissus en Echo, Jupiter en Yo*) of de *Bible des Poètes* (*Mars en Venus*). De allegorische betekenis die in deze bronnen prominent aanwezig is om het gebruik van mythologie te rechtvaardigen, blijft in de spelen achterwege ten gunste van de fabel, die zo alle aandacht krijgt. Alleen *Jupiter en Yo* bevat een epiloog met allegorische toelichting, maar die is meer als een vrijblijvende toegift dan als een morele rechtvaardiging van de mythe te beschouwen, zeker in het licht van de speels-ironische reactie op het procedé van de allegorese van de sinnekens, eerder in het spel. De Bourgondische spelen sluiten in dit opzicht aan bij een lijn in de *Metamorfosen*-receptie die de fabel opnieuw centraal stelde. Reeds vanaf de tweede helft van de veertiende eeuw werden er manuscripten van de *Ovide Moralisé* geproduceerd waaruit de christelijke allegorieën systematisch werden weggelaten. De prozabewerking waarop Colard Mansion zijn editie baseerde, is er een van.[183] In de miniaturenprogramma's is een vergelijkbare tendens te zien: in de oudere manuscripten zijn vooral christelijk-allegorische voorstellingen te zien, terwijl de

jongere overwegend illustraties op het letterlijke niveau van de tekst bevatten.[184] Die ontwikkeling heeft weinig of niets te maken met het latere humanistische streven *ad fontes*. Gedurende de middeleeuwen circuleerden er immers ook al zelfstandige Ovidiaanse fabels, zoals die van Pyramus en Thisbe, Philomela en Narcissus.[185] Aangepast aan de liefdesliteratuur van die tijd, vermengd met hoofse motieven en thema's, keerden ze soms zelfs weer terug in de lopende tekst van de *Ovide Moralisé*. Het bleek moeilijk vast te stellen, maar lijkt toch wel waarschijnlijk dat herinneringen aan zulke middeleeuwse versies van de mythen (zoals in het geval van *Narcissus*) van invloed waren bij de bewerking van de mythen in de Bourgondische spelen. Die bewerking wordt gekenmerkt door mediëvalisering en rationalisering: allerlei heidense, exotische en transcendente aspecten zijn omgebogen naar een wereldbeeld zoals men dat kende uit ridderromans en liefdespoëzie.

Mythologie behoorde in de late middeleeuwen in de eerste plaats tot het culturele domein van geleerden, maar werd meer en meer zich ook toegeëigend door een wereldlijke elite. In adellijke bibliotheken stonden de fraai geïllustreerde manuscripten van de *Ovide Moralisé* en *Epistre Othea* naast codices met 'romans antiques', ridderromans, toernooi- en jachtboeken.[186] Het beeld dat in deze paragraaf naar voren komt, is dat de Bourgondische spelen een literair spel met liefdesthema's presenteerden aan een volkstalige stedelijke elite, die zich op deze manier de mythologische stof toeëigende.

Humanistische spelen

Aeneas en Dido

Cornelis van Ghistele, de Antwerpse rederijker-humanist, kende waarschijnlijk enkele van de oudere mythologisch-amoureuze spelen[187] toen hij besloot om zijn tweedelige *Aeneas en Dido* te schrijven. Het was aan het begin van de jaren 1550, midden in een periode dat Dido-tragedies in heel Europa in de mode raakten. Op Latijnse scholen werden stukken in het Neolatijn opgevoerd, maar daarnaast werden er ook tragedies in de volkstaal geschreven. Die trend begon in Italië met stukken van Pazzi de Medici (1524), Giraldi Cinthio (1543) en Lodovico Dolce (1547); in Frankrijk was Jodelles *Didon se sacrifiant* (1552) de eerste; in Duitsland *Die Königin Didonis* van Hans Sachs (1557), in Spanje een *Tragedia* van Juan Cirne (1536) en in Engeland een stuk van John Ritwyse (1527).[188]

Van Ghistele combineerde deze humanistisch-renaissancistische trend met de volkstalige traditie van het mythologisch-amoureuze spel, en bracht daarmee een verschuiving in het genre van mythologisch-amoureuze spelen teweeg. Tot dan waren alle spelen gebaseerd op fabels met een hoog fictie-gehalte ('poetrye'), ontleend aan een traditie die het werk van Ovidius segmenteerde, moraliseerde, allegoriseerde en mediëvaliseerde (*Ovide Moralisé* en andere). De receptie van Vergilius' *Aeneis* volgde een heel andere lijn: het werk werd in de middeleeuwen beschouwd als geschiedenis in plaats van fictie, en de liefdesgeschiedenis kon dan ook alleen uit die historische context gehaald worden als een exemplum van trouweloosheid of plichtsbesef (Aeneas) en van trouwe of dwaze liefde (Dido).

Op die manier treffen we Dido en Aeneas dan ook aan samen met andere liefdesparen uit de klassieke, Ovidiaanse mythologie, en zo worden ze in de zestiende eeuw op het Europese toneel gebracht.

Voor Van Ghistele waren drie versies van deze liefdesgeschiedenis van bijzonder belang: de *Aeneis* van Vergilius, de zevende brief van de *Heroides* van Ovidius en een Neolatijns drama, *Dido Tragoedia*, van Petrus Ligneus. De belangrijkste was uiteraard de *Aeneis*, het epos waarvan Van Ghistele drie jaar na de eerste opvoering van het spel een vertaling in rederijkersverzen publiceerde.[189] Misschien werkte hij gelijktijdig aan de vertaling en de dramatisering, want de beide teksten vertonen een groot aantal woordelijke overeenkomsten.[190] Hoe Van Ghistele precies te werk ging, is niet duidelijk. Schreef hij het drama op basis van de Latijnse tekst of maakte hij daarbij gebruik van zijn eigen vertaling? Of was het juist andersom, en leverde de speltekst materiaal voor de vertaling? De twee meest uitvoerige studies over deze kwestie (die tegelijkertijd werden uitgevoerd) spreken elkaar tegen: Iwema beweert dat Van Ghistele ten minste zijn vertaling van de boeken I en IV in manuscript voltooid had toen hij zijn spel schreef,[191] terwijl Vinck-Van Caekenberghe ervan uit lijkt te gaan dat het drama ouder is.[192] Zij wijst ook op de soms grote verschillen tussen corresponderende passages in vertaling en spel. Het blijkt dat in het spel veel meer Franse leenwoorden worden gebruikt, dat er afwisseling van strofevormen is, en dat het spel over het algemeen meer vrijheid neemt ten opzichte van de brontekst. Dit wijst niet alleen op een ander publiek en een andere functie van de teksten,[193] maar brengt ook enkele conventies van het mythologisch-amoureus toneel aan het licht, waarover in het volgende hoofdstuk meer.

Nog voor de *Aeneis* publiceerde Van Ghistele in 1553 een vertaling van Ovidius' *Heroides*, een reeks gefingeerde brieven van mythologische heldinnen aan hun geliefde.[194] De achtste brief in deze editie is die van Dido aan Aeneas, en verschillende elementen uit de vertaling keren terug in de toneeltekst. De monoloog waarin Aeneas twijfelt wat hij moet doen, weggaan of blijven, komt niet voor in de *Aeneis*. De sinnekens fluisteren hem in te blijven, en maken daarbij (niet erg letterlijk, en zelfs niet in dezelfde volgorde) gebruik van argumenten uit Dido's brief in *Heroides*:

Aeneas en Dido	*Heroides*
Jonstich Herte (…) Dit is u tscoonste, wient lief oft leedt is,	Met mijn volck en lant u genougen laet (fol. 35v)
Faeme van Eeren Dan een landt te sueckene dat onghereedt is. U selven soudij weer mit veel onghevals praemen!	Ghi soect, dat ghi vonden hebt, lant en coninginne.

Jonstich Herte
Ghij mucht u en u kindt brenghen om den hals tsaemen.
Waert niet wel naer Italien ghevaeren dan?
(…)
Als u sulcke buijen quaemen bestormen verveerlijck
Datter schip en man souw mueten blijven siet?
(1619-27)

Als ghy ommers my niet, uwen sone doch sparen wilt,
Den jongen Ascanius (…) (fol. 33v)

Waer wildy henen? U propoost sijt stakende,
De winter (quaet om reysen) is nu nakende,
Neptunus gebeert, wie en sou niet deysen?
(fol. 32v)

De sinnekens herinneren Aeneas aan het goede leven dat hij in Carthago heeft gevonden, aan het gevaar voor zijn zoon Ascanius, en aan de slechte weersomstandigheden. Maar er zijn ook meer letterlijke ontleningen aan de *Heroides*-vertaling, zoals Dido's uitroep: 'Uijt uws moders borsten en hebdij ghesooghen noijt // Sulck onnatuerlijck soch, valsch minnaer vol oneeren!'[195], die in de *Heroides*-vertaling voorkomt als: 'O Venus noyt en moet hi u borsten gesogen hebben' (fol. 32v).[196] Ovidius' suggestie dat Dido zwanger is,[197] door Van Ghistele vertaald als 'mogelijk bevrucht zijnde' (fol. 35r), wordt in het spel: 'mogelijck datse bevrucht is' (v. 1852).

Er is duidelijk sprake van een Ovidiaanse invloed op het spel *Aeneas en Dido*, waarbij Van Ghistele zich niet alleen de Latijnse tekst van de *Heroides*, maar ook zijn eigen vertaling daarvan herinnerde. Van een systematische ontlening aan de heldinnenbrief, zoals bij *Leander en Hero*, is hier geen sprake, daarvoor zijn de overeenkomsten te incidenteel en te vaag. Toch is de geconstateerde intertextualiteit van belang, omdat deze een verklaring biedt voor het veel 'pathetischer'[198] respectievelijk 'positiever'[199] beeld van Dido dat Van Ghistele in zijn spel geeft: dit is een gevolg van het verschoven perspectief, ingegeven door Ovidius.

De jurist Petrus Ligneus, tijd- en plaatsgenoot van Van Ghistele, schreef in of voor 1550 een Neolatijns Dido-drama, dat in 1550 in Leuven werd opgevoerd en in 1559 uitgegeven in Antwerpen onder de titel *Dido Tragoedia ex libris Aeneidos Vergilii desumpta*. Vinck-Van Caeckenberghe signaleerde het werk, maar kon op basis van de inhoudsopgave die zij ter beschikking had niet uitmaken wat de relatie tussen de twee drama's was.[200] Een eerste verkenning van de *Tragoedia*, vooral op het niveau van de structuur, geeft al enkele overeenkomsten met *Aeneas en Dido*: de selectie uit *Aeneis* boek I en IV is vrijwel dezelfde: de spelen beginnen beide met de landing van Aeneas en Achates, hebben de klacht van Hijarbas als afzonderlijke scène in het midden, en eindigen met de dood van Dido; de figuur van de Furia bij de *Tragoedia* heeft dezelfde commentariërende functie als de sinnekens en staat net als zij buiten de handeling. Verschillen zijn er uiteraard ook: het Latijnse spel is in vijf bedrijven verdeeld, die elk eindigen met een koor, het Nederlandse spel is veel gevarieerder in afwisseling van scènes en spreekbeurten, heeft meer personages en is langer. Het lijkt een in rederijkersstijl uitgewerkte versie van het stramien dat het Neolatijnse spel bood.[201]

Veel van de overeenkomsten tussen *Dido Tragoedia* en *Aeneas en Dido* kunnen echter ook verklaard worden uit de trouwe navolging van hun gezamenlijke brontekst. In die aanpak onderscheidt Van Ghistele zich van de oudere speldichters, die vooral de plot gebruikten en de brontekst lieten voor wat die was. In Van Ghisteles spel werd niet alleen de structuur van *Aeneis* I en IV gebruikt als grondplan, maar werden bovendien vele passages in directe rede gebruikt in de speltekst. Duidelijk is dat Van Ghistele niet veel voorkennis bij zijn publiek veronderstelde. Hij liet minder bekende en minder relevante passages achterwege, zoals de geschiedenis van Antenor (*Aeneis* I, 242-49), of parafraseerde juist uitbreidend:

> Ghelijck Paris van Troijen vierich haeckte
> Naer Helenam lustich int behaeghen
> En die foortselijck den Griecken ontscaeckte,
> Waer doer Troijen blaeckte en quam in plaeghen,
> Sghelijcx wil deese Troijaen – wie soudt verdraeghen –
> Mij commen ontweldighen die ick beminne
> (…)[202]

Het spel lijkt wel haast een '*Aeneis* voor beginners', waarbij de sinnekens- en andere toegevoegde scènes als een toelichtend commentaar fungeren. Van Ghistele lijkt het als zijn taak te beschouwen de klassieke wereld voor een breed Antwerps publiek te ontsluiten, inclusief de heidense godenwereld. Zo opent het spel met een dialoog tussen Venus en Jupiter, waarin Juno en Aeolus worden aangewezen als de aanstichters van Aeneas' omzwervingen.[203] Anders dan in de godenscène waarmee *Narcissus en Echo* opende, is Venus bij Van Ghistele geen astrologische macht of personificatie van de liefde, maar de goddelijke moeder van Aeneas, zoals bij Vergilius. Magische elementen als de gedaanteverandering van Venus in een maagd en Cupido in Ascanius worden niet allegorisch verklaard of anderszins gerationaliseerd. Opmerkelijk is het personifiërende optreden van Cupido in een latere scène, waar hij, op weg om op magische wijze de plaats van Ascanius in te nemen, zichzelf voorstelt als god van de liefde, en de betekenis uitlegt van zijn attributen, een pijlenkoker en een brandende fakkel. Deze attributen komen verder niet van pas, aangezien Cupido/Ascanius Dido in liefde doet ontbranden door een inblazing. Ook Mercurius stelt zichzelf op die manier voor aan het publiek. Deze personificaties zijn zeker niet op Vergilius geïnspireerd, en vallen extra op omdat in andere scènes de transcendente betekenis van de goden behouden is. Jupiter neemt daarbij, als hoogste instantie, de plaats in van de christelijke God. Leube constateerde voor de (iets latere) Franse drama's van Jodelle en Hardy juist een terugdringing van de goden ten opzichte van hun alomtegenwoordigheid bij Vergilius; in deze stukken zijn de goden wel aanwezig, maar zij bemoeien zich weinig met de hoofdhandeling, waardoor het accent verschuift naar het menselijke conflict van plicht tegenover liefde in een bestaan dat wordt geregeerd door de wisselvallige Fortuna.[204]

Cephalus en Procris

Hoewel Willem van Haecht een ontwikkeld man was die ongetwijfeld het Latijn beheerste,[205] baseerde hij zich voor het spel van *Cephalus en Procris* niet alleen op tekst in de *Metamorfosen*, maar ook op de Nederlandse prozavertaling daarvan door Johannes Florianus uit 1552.[206] Dit blijkt doordat Florianus het Latijn soms niet letterlijk heeft vertaald, en dezelfde vrijere formuleringen terugkomen in de tekst van Van Haecht. Aurora zegt letterlijk: 'Je mag Procris hebben' ('Procrin habe' *Metamorfosen* VII, 712), maar Florianus maakt hiervan: 'Gaet vry henen strijcken met uwe Procris' (p. 222), en dezelfde intentie blijkt in het spel uit 'Ja wech met uwe Procris' (fol. 5r): Aurora stuurt Cephalus weg. Ook in de volgende passage vallen de overeenkomsten tussen de twee Nederlandse vertalingen op:[207]

Florianus (p. 227):	***Cephalus en Procris* (fol. 17r):**
'O alderlieffste Cephale, ick bidde u door die liefde ende trouwe die ic nu totter doot toe tuwaerts draghende ben (…) dat ghy Auram ons wettelijc bedde niet en laet besmetten.' Doen werdt ick eerst ghewaer datse inden naem Aura doelde (…).	'Och liefte Cephalus, aen hoort mijn condietie: Ic bid door de lieffde, wilt hier op letten, Die ic tot ter doot sonder eenich verpletten Tuwaerts draeghe, wilt my soo uijt den sin niet setten Dat Aura sou besmetten ons wettelyck bedde reijn (…).' 'O Procris, nu weet ic dat ghij doelt hebt certeijn Inden naem Aura die ic heb gheroepen dier.'

Beide vertalers voegden een aanspreking van Cephalus toe, vatten de ingewikkelde Latijnse zinsconstructie samen in vrijwel gelijkluidende woorden en voegden de naam van Aura toe.

Florianus wilde met zijn *Metamorphosis, dat is de Herscheppinge* voldoen aan de vraag van 'schilders ende veel cloecke ende constiche Gheesten (…) so wel in Rhetorica als in Schilderijen (…) op dat sy te meer volmaectheden hier door soude hebben.'[208] De dichter en graveur Van Haecht behoorde dus tot het primaire publiek waarvoor de *Metamorfosen*-vertaling bedoeld was, en misschien was het verzoek aan Florianus zelfs rechtstreeks afkomstig uit de kring van de rederijkerskamer de Violieren, die aan het Antwerpse schildersgilde verbonden was. Willem van Haecht was vanaf 1558 hun factor. Hij had hoge verwachtingen van de Nederlandstalige literatuur, 'hopende dat wy eer langhen tijt sullen monsteren ende parogonneren moghen met onse Poeten ghelijck Italien met haren Petrarcha ende Ariosto, Vranckrijck met Cl. Marot, Ronssard, et cetera.'[209] Ook in zijn eigen dichtwerk koos Van Haecht voor een moderne, humanistische benadering. In zijn *Apostelspelen* komen bijvoorbeeld liederen voor in de functie van reien, een motto, sententies (algemene uitspraken) en toespelingen op klassieke filosofie;

Bijbelteksten worden letterlijk weergegeven en er blijkt een nauwgezette belangstelling voor de historisch-geografische situering van de handeling.[210]

Naast de teksten van Ovidius en Florianus liet Van Haecht zich mogelijk ook inspireren door het Italiaanse *Fabula de Cefalo* van Niccolo Da Correggio.[211] Dit spel, voor het eerst opgevoerd tijdens een bruiloft aan het hof van Ferrara in 1487, werd gedurende de eerste helft van de zestiende eeuw vele malen in Venetië gedrukt.[212] Het was het eerste stuk met mythologische stof na het nu veel bekendere *Orfeo* van Poliziano. Het is verdeeld in vijf bedrijven, waarin de vertelling van Ovidius trouw wordt nagevolgd, zij het met toevoeging van de nodige nevenfiguren.

In de eerste acte verklaart Aurora haar liefde aan Cefalo, die haar afwijst omdat hij nu getrouwd is; zij daagt hem uit om Procris' trouw te beproeven en Cefalo begeeft zich in koopmansvermomming naar huis. Hij moet eerst voorbij de waakzame dienares van Procris, en verleidt zijn vrouw dan met een appel van Atalanta, de doek van Ariadne, een schoonheidsdrankje, de geslachtsveranderende olie van Tiresias en een magische ring van Juno. Als Procris hem herkent, vlucht ze weg. De tweede acte begint met een gebed van Procris aan Diana, die haar opneemt in haar gevolg van kuise nimfen en haar in passende kleding hult. Cefalo probeert Procris terug te halen, daarbij geholpen door een oude herder, en na hun hereniging volgt een entr'acte met drie herders. In de derde acte schenkt Procris de hond en de speer van Diana aan haar man. De hond gaat achter een everzwijn aan en Cefalo volgt de hond; terwijl Procris thuis op hem wacht, komt een verliefde faun Procris wijsmaken dat Cefalo naar zijn liefje Aurora is toegegaan. Dit deel besluit met een entr'acte door de faun. In het vierde bedrijf berispt Procris' dienares de malicieuze faun, maar het is te laat: Procris is haar man al heimelijk gevolgd naar het woud, om hem met Aurora te kunnen betrappen. Hij ziet haar aan voor een stuk wild, werpt zijn speer en ontdekt te laat dat zij het is. Als Procris sterft, komen de nimfen om haar rouwen. Maar in de vijfde acte wekt Diana haar weer tot leven en herenigt de echtelieden, met het advies zich niet meer door jaloezie te laten leiden of met andere vrouwen om te gaan. Het spel besluit met een dans van de nimfen.

De meest in het oog springende overeenkomsten met het Nederlandse spel zijn de aanwezigheid van de twee bedienden,[213] de vermomming als koopman,[214] de verleiding door middel van kostbaarheden en de dramatische uitwerking van de ontmoeting tussen Procris en Diana.[215] Deze overeenkomsten wijzen niet noodzakelijk op een direct verband tussen de spelen. Pastorale figuren als de nimfen, herders en faunen komen in het Antwerpse spel niet voor, hun rol wordt vervuld door de sinnekens. Ook de episodes met het everzwijn en de hond ontbreken, evenals de apocriefe wedergeboorte van Procris aan het slot. Het is dus niet zeker of Van Haecht het stuk van Da Correggio werkelijk heeft gekend.[216]

Uit de manier waarop Van Haecht met de tekst uit de *Metamorfosen* is omgegaan, blijkt dat hij de antiek-mythologische sfeer in zijn spel wilde behouden. Zo noemen de personages regelmatig exempla van klassieke liefdesparen zoals dat gebruikelijk was in amoureuze en mythologische literatuur, maar zonder die typische vermenging met Bijbelse, romaneske of historische voorbeelden. De vele sententies, meestal aan het einde van de clausen, lijken ook bedoeld om de klas-

sieke toon te versterken.[217] Maar dit classicistische streven ging niet zover dat Van Haecht de christelijke context uit het oog verloor. Wanneer de heidense godinnen Aurora en Diana optreden, wordt hun transcendente karakter wel in de tekst uitgedrukt, bijvoorbeeld door Cephalus tot Aurora te laten zeggen: 'Ghy die den dach gheeft d' leeste en d' eerste licht', maar hun goddelijke aard wordt niet op de traditioneel-theatrale wijze vertaald in een positie op een verhoogd toneel. In de dialogen met respectievelijk Cephalus en Procris bevinden de godinnen zich dus op ongeveer hetzelfde werkelijkheidsniveau als de menselijke personages. De gedaanteverandering van Cephalus is weergegeven met de Ovidiaanse woorden: 'Ic ghevoel transformeren myn visagie',[218] wat weer de bovennatuurlijke macht van Aurora markeert, maar vervolgens besluit hij zich ook nog eens te gaan verkleden als 'grave of coopman', om herkenning door Procris te voorkomen. Er wordt gesproken over nimfen, zonder dat dergelijke figuren in het beeld optreden, en vele malen wordt 'God' of 'd'opperste godtheyt' aangeroepen, een macht die zelfs de heidens-mythologische wereld te boven gaat. Over Christus, Maria of andere heiligen echter geen woord.[219]

De bewerking voor het toneel betekende uiteraard dat er veel details moesten worden ingevuld die niet in de brontekst voorkwamen, maar ook daarbij is te zien hoe Van Haecht probeert de antieke, mythische sfeer vast te houden. Ovidius gaat bijvoorbeeld niet in op de verleidingstactieken van Cephalus, maar voor een opvoering moet er toch het een en ander geconcretiseerd worden; Van Haecht kiest dan voor wijn en spijs, conform de sterke beeldtraditie in het allegorische rederijkerstoneel, en voor een kist met zorgvuldig omschreven kostbaarheden: een kleed van gouddraad uit Tyrus, een diamanten ring, een halssnoer en een armband vol edelstenen, de mooiste uit de Levant.[220] Verder toont hij Procris als een tweede Penelope, wanneer zij in afwachting van haar man zijde spint. Een Antwerpse Procris zou hier met wol of linnen aan het werk zijn gegaan. Kortom, in de keuze van zijn bronteksten en de bewerking tot het spel van *Cephalus en Procris* betoont Van Haecht zich net als in zijn *Apostelspelen* een volkstalig humanist.

Leander en Hero

Het anonieme *Leander en Hero* is grotendeels gebaseerd op *L'histoire de Leander et de Hero* van Clément Marot (1541).[221] Marot vertaalde een in de middeleeuwen onbekende Griekse versie van het verhaal door de dichter Musaeus. Hero is hierin een priesteres van Aphrodite die met haar dienares in een burcht bij Sestos woont en een afgezonderd, ingetogen leven leidt. In de tempel van Aphrodite ontmoet zij echter Leander en een groot gedeelte van het gedicht beschrijft dan hoe Hero verliefd wordt. Maar het verhaal was ook bekend uit de *Heroides*, die in 1553 door Cornelis van Ghistele als de *Clachtige Sendtbrieven* in het Nederlands vertaald waren. Twee van deze heldinnenbrieven staan op naam van achtereenvolgens Hero en Leander, die tijdens de noodlottige storm, gescheiden van elkaar, hun zieleroerselen aan het papier toevertrouwen. Het is vrijwel zeker dat de onbekende dichter van het spel beide werken op zijn schrijftafel had liggen: het gedicht van Musaeus vooral voor de structuur en verhaallijn, maar ook voor allerlei details, en de *Clachtige Sendtbrieven* van Van Ghistele voor de karakterisering van de

personages. Van Bentum geeft tal van voorbeelden waar de speltekst woordelijk overeenstemt met Marots vertaling van Musaeus, en zelfs voor de opeenvolging van scènes heeft Marots tekst als leidraad gediend. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het wisselende perspectief in het tweede spel, waar we nu eens Hero, dan weer Leander aan weerszijden van de Hellespont volgen.

Ondanks de suggestie die van Marots 'nonnain' en van de 'religieuze habijten' uitgaat, houdt de speldichter vast aan de voorstelling van een voorchristelijke wereld, waarin heidense goden de dienst uitmaken. Heel krachtig wordt deze wereld opgeroepen in de openingsscène, door de dichter zelf toegevoegd, waarin de vader van de pasgeboren Hero aan Apollo vraagt hoe haar toekomst zal zijn. Ondanks dat Leander later in het spel de waarde van voorspellingen in twijfel trekt,[222] wordt hier een heidense wereld geschetst waarin de nukken van de goden en de grillen van het lot (Fortuna) regeren. Er is vrijwel nergens sprake van een opperste macht die, zoals in *Cephalus en Procris*, een vorm van monotheisme suggereert. Ook in andere aspecten is getracht een antieke sfeer op te roepen: voortdurend worden klassieke goden aangeroepen, klassieke liefdesparen als exempla genoemd, sententies ingevoegd; ook de aanwezigheid van de voedster, een klassiek toneelpersonage, werkt mee aan de antieke sfeer.

Toch wordt de dood van Leander niet louter als een gril van het lot gepresenteerd: uiteindelijk is er een goddelijke instantie die borg staat voor rechtvaardigheid en genade. Zijn naam is Jupiter. Dit blijkt in het godenberaad in het vierde spel, waar de goden Jupiter, Mercurius, Saturnus, Neptunus, Mars,[223] Vulcanus, Aeolus, Apollo, Venus en Diana op het toneel verschijnen; in deze indrukwekkende scène wordt een episode uit het eerste boek van de *Metamorfosen* geparafraseerd, de vergadering waarin Jupiter besluit de mensheid te verdelgen vanwege haar zonden.[224] Niet aan Ovidius ontleend is echter in deze scène het pleidooi van Apollo, Venus en Diana om de mensheid te sparen. Venus doet een beroep op de goddelijke genade:

> Wilt de menschen vermeerderen en niet verminderen
> Het zijn u kinderen toch allegadere,
> Zijt hun dan een ghenadich Godt en Vadere.[225]

Hier raakt het heidense godsbeeld vermengd met het christelijke: Venus neemt de plaats in van Maria als pleitbezorgster voor de mensheid en Jupiter die van de genadige God, die de mensheid spaart en alleen Leander straft. Deze scène is gemodelleerd naar het middeleeuwse satansproces, waarvan het spel van Maskeroen in *Mariken van Nieumeghen* een beroemd voorbeeld is. De aanwezigheid van meerdere pleitbezorgers naast Venus wijst echter ook op invloed van het modernere dispuut der deugden.[226] Dat die straf wordt uitgevoerd door een personage genaamd Rampzalighe Fortuyne wringt dan weer met het beeld van een rechtvaardige, genadige opperste macht. Nog op een ander moment blijkt het christelijke perspectief in *Leander en Hero*: het personage dat Hero tot zelfmoord brengt heet Goddeloose Desperatie, zodat Hero's daad duidelijk gemarkeerd wordt als een gebrek aan godsvertrouwen, een zonde die iemand in de christelijke leer zwaar werd aangerekend.

De auteur van *Leander en Hero* heeft zijn spel een klassieke uitstraling gegeven, helemaal naar de smaak van zijn tijd, maar is daarin niet heel strikt te werk gegaan. Naast zijn (vertalingen van) klassieke bronnen maakte hij verder nog gebruik van een bron die op dat moment juist geliefd was vanwege de moderne stofkeuze: de *Spiegel der minnen*, in 1561 uitgegeven door Dirck Coornhert. Van Bentum wees opnieuw tal van overeenkomstige scènes en formuleringen aan,[227] waarvan ik er hier één bespreek die overigens goed paste in het classicistische project van *Leander en Hero*: het optreden van Saturnus. In het derde spel van de *Spiegel* treedt deze planeetgod één keer op en brouwt dan in 'de ketel van memorien' het personage Jalours Ghepeyns, dat van hem de opdracht krijgt om de verliefde hoofdpersonen Dierick en Katharina te gronde te richten. Saturnus personifieert hier onder meer de melancholie van de gescheiden geliefden.[228] In *Leander en Hero* is Saturnus vooral de god die het ongeluk en de wanhoop in de wereld brengt. Hij voert de aan Leander opgelegde straf uit door zijn dochter Rampzalighe Fortuyne op te dragen om haar rad te keren en samen met Atropos en Goddeloose Desperatie de ondergang van de geliefden te bewerkstelligen.[229] Het spel was niet alleen gedacht als bewerking van een klassiek verhaal, maar ook als een 'amoureuse Historie' die als een waarschuwend voorbeeld aan de 'schoon Dochters en Jonghelinghen' kon worden voorgehouden.[230]

Iphis en Anaxarete

Volgens de beschrijving op het titelblad bevat *Het loon der minnen* 'een Historie van Iphis ende Anaxarete Wiens inhoudt vertelt wort in het xiiii. Boec Der herscheppinge ofte transformatie' die op 'Speelsche wijs in Duyts [is] Overgeset'. Betekent dit dat de dichter Arent Jans Fries rechtstreeks naar het Latijn van Ovidius heeft gewerkt, zonder de voor de hand liggende tussenkomst van Florianus? Ja, want hij noemt bijvoorbeeld de naam van de stad 'Salamin'[231] waar het drama zich afspeelt, en de 'cransgens' die Iphis aan de deur van zijn geliefde hangt,[232] zijn gebaseerd op Ovidius' *coronas*.[233] Beide elementen liet Florianus onvertaald. De speldichter breidde de korte vertelling van Ovidius sterk uit en maakte daarbij slechts af en toe, en dan nog vrijelijk parafraserend, gebruik van de brontekst. Daarbij liet hij zich inspireren door het Senecaans drama,[234] bijvoorbeeld in de verschijning van de wraakgodin Nemesis, die in de *Metamorfosen* slechts op de achtergrond aanwezig was. Zij wordt in *Iphis en Anaxarete* gepresenteerd als een werktuig van 'Gods machtige hand' (v. 1214), een soort engel der wrake, die met een toverformule de transformatie van Anaxarete tot een steen bewerkt. Een andere 'magische' scène die Fries toevoegde, is de dialoog in de vorm van een echodicht. Wanneer Iphis helemaal ten einde raad is, vinden zijn jammerklachten weerklank in een echo. Een voor het publiek onzichtbare stem personifieert tegelijkertijd het natuurverschijnsel van het weerkaatsende geluid en het meisje dat zelf ook ooit werd afgewezen door een hooghartige beminde, Echo. Het is duidelijk dat Arent Jans Fries met al deze toevoegingen het klassieke, heidense en fictieve aspect van zijn exemplum wilde benadrukken. Hij hield er echter rekening mee dat daartegen bezwaar zou kunnen rijzen en voegde een proloog toe waarin het gebruik van fabels verdedigd werd. Het personage Redelick Onder-

wijs wijst erop dat het verhaal van Iphis de onbezonnen minnaars tot spiegel kan dienen, en de wonderlijke transformatie van Anaxarete moet niet als 'warachtich' worden gezien, maar is een beeldspraak die Ovidius gebruikte voor 'dees vrouw natuer, so hard wreed en stuer'.

De manier waarop de mythe is uitgebreid en geïnterpreteerd wijst ook op een verband met de *Spiegel der minnen*. De Bock noemde als parallellen reeds de overeenkomstige thematiek (ongelijke afkomst van geliefden en hoogmoed), de bemiddeling door een neef voor zowel Iphis als Katharina, en de lachrondelen van de sinnekens in *Spiegel der minnen*, vs. 6070-6077, en in *Iphis en Anaxarete*, vs. 1096-1103. Na de dood van Iphis en Dierick volgt in beide spelen een scène waarin twee burgers de gebeurtenissen becommentariëren; zij vormen de overgang naar de begrafenis/verbranding en richten de blik op de overgebleven protagonisten: Anaxarete en Katharina. Ten slotte krijgen zowel Iphis als Katharina als teken van hun berouw en wanhoop allegorische attributen aangereikt door de sinnekens.[235]

Mythologie als spiegel

In het dramatiseren van klassiek-mythologische verhalen zagen de dichters van de humanistische spelen een manier om het antieke erfgoed voor een breder publiek te ontsluiten.[236] Ze baseerden zich op humanistische edities in het Latijn of op recente vertalingen, maar namen ook hier en daar elementen over uit het klassieke of humanistische toneel, zoals sententies. De spelen bevatten allerlei citaten uit de bronteksten, maar allusies die alleen een geleerd toehoorder zou begrijpen werden geschrapt. Ze streefden ernaar hun personages in een antieke leefwereld te presenteren, waarbij geen antropomorfe goden pasten, maar ook geen Bijbelse exempla of verwijzingen naar de christelijke God. Anderzijds schroomde men niet om de verhaallijn aan te dikken met plotlijnen en bijfiguren die aansloten bij de verwachtingen van het rederijkerspubliek. Op die manier werd niet alleen de culturele kloof tussen humanisme en volkstalige literatuur en drama overbrugd, maar kon ook de ethische waarde van de klassieke exempla geaccentueerd worden. De fabels werden weliswaar niet meer beschouwd als verhullingen van verborgen waarheden die dankzij inventieve analogieën konden worden ontdekt, ze behielden wel hun didactische functie als spiegel voor de zestiende-eeuwse toeschouwer.

2.4 Conclusie

De *Metamorfosen*-traditie werd in de middeleeuwen sterk bepaald door enerzijds het exemplarische gebruik van de mythen in lyriek en epiek, anderzijds door de didactische traditie van de allegorese. De keuze van deze stof voor bewerking tot toneel draagt van beide tradities de sporen. In de oudere spelen resoneert de context waarin de exempla gebruikt werden mee: de hoofse lyriek, de ridderroman, de liefdesallegorie en de novelle, terwijl de didactische traditie werd voortgezet met de 'verpakking' van de spelen in een allegorische verklaring. De vroege da-

tering van de *Pyramus en Thisbe*-spelen is grotendeels gebaseerd op de veronderstelling dat een dergelijke allegorese in de loop van de zestiende eeuw verdwijnt, maar dat is maar een deel van het verhaal. We zien namelijk dat oudere spelen als *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* ook buiten een allegorische interpretatie van hun brontekst konden, en tevens dat de allegorische uitlegging nog tot in de zeventiende eeuw acceptabel bleef, hoe eenvoudig het ook zou zijn geweest om haar achterwege te laten. Rond het midden van de zestiende eeuw is er in Antwerpen vrij plotseling een ommekeer in de verhouding tot de klassieke teksten te zien: er komen nieuwe vertalingen van de bronnen beschikbaar, die dankbaar worden aangegrepen voor het schrijven van spelen met een morele spiegelfunctie. De didactiek blijft dus wel aanwezig, maar op een manier die de letterlijke betekenis van de verhalen ongemoeid laat, en waarbij de oorspronkelijke auteurs, Ovidius en Vergilius, wat meer naar de voorgrond worden gehaald.

De succesvolle uitgave van de *Spiegel der minnen* is voor enkele auteurs (van *Leander en Hero*, *Iphis en Anaxarete*) een stimulans geweest om opnieuw een amoureus spel te schrijven. Maar in plaats van de *Spiegel* te volgen in de keuze voor novellistische stof, greep men weer naar klassieke mythen. Blijkbaar was de associatie van het genre 'amoureuze spelen' met mythologische 'materie' sterker dan de argumenten van Colijn van Rijssele, met in zijn kielzog Coornhert, voor 'gheschiedenisse'. De impuls die van Ovidius als 'der minnen meester'[237] uitging was te sterk. Dit verklaart waarom er buiten de mythologisch-amoureuze spelen zo weinig spelen op basis van klassieke stof geschreven zijn,[238] en ook waarom er zo weinig amoureuze spelen bestaan die niet op Ovidius teruggaan.[239]

De accentverschuivingen die deze traditie in de loop van de zestiende eeuw vertoonde, zijn aan de verschillende stukken goed af te lezen. Aan de Bourgondische spelen is te zien dat de mythen van Ovidius zich in de loop van de middeleeuwen vermengd hadden met de volkstalige literatuur in hoofse ridderromans, lyriek en liefdesallegorieën. De christelijk-allegorische spelen vertegenwoordigen een andere lijn van *Metamorfosen*-receptie: de geleerde commentaren, allengs ook vertaald en in preekvorm doorgegeven, waarin de mythen allegorisch werden geduid. Aan de humanistische spelen is ten slotte te zien hoe, halverwege de zestiende eeuw, de nieuwe vertalingen doordringen in de spelteksten, en de gedachte terrein wint dat de klassieke verhalen kunnen dienen als een morele spiegel voor de eigen tijd.

Afbeelding 3: Narcissus, in: *Den handel der amoureusheyt*, Jan van Waesberghe, Rotterdam 1621. Utrecht, UB Moltzer 6 B 45, fol. F5v

Hoofdstuk 3 'Om speelwijs te verhalene'

Dramatisering, enscenering en opvoeringscontext

3.1 Inleiding

In de eerste scène van *Pyramus en Thisbe* (Brugge) nemen twee sinnekens zich voor om de liefdesgeschiedenis van Pyramus en Thisbe 'speelwijs' te vertellen. Anders gezegd: de fabel wordt tot schouwspel gemaakt. Het 'vreemde' verhaal wordt in een vertrouwde vorm aangeboden, bepaald door de mogelijkheden en conventies van het rederijkersdrama, en dan met name die van het spel van zinne. In dit hoofdstuk ga ik na hoe de conventies van het rederijkersdrama in de stukken zijn toegepast, welke keuzes de speldichters maakten en vooral hoe die keuzes samenhangen met het mythologische karakter van de stof. Daarbij worden achtereenvolgens de dramaturgie, de enscenering en de opvoeringscontext onderzocht.

De rederijkers beschikten over een heel eigen dramaturgie, met als belangrijkste kenmerk de toepassing van een wisselend perspectief: de centrale kwestie in een spel wordt door verschillende (groepen van) personages telkens vanuit een ander gezichtspunt belicht. Er is geen sprake van een doorgaande lijn in de handeling: de toeschouwer schakelt voortdurend heen en weer tussen verschillende scènes, die door hun onderlinge contrast voor een schokeffect zorgen. Dit kan zowel komisch als verhelderend werken, het zet de kijker aan het denken en versterkt zo de didactische functie van het spel.[240] Een belangrijke taak in het sturen van de blik van de toeschouwer is weggelegd voor de sinnekens. Deze vileine, maar ook komische personages zijn voortdurend op het toneel aanwezig. Nu eens nemen ze deel aan de hoofdhandeling en treden ze in contact met de hoofdpersonages, dan weer kijken ze van terzijde toe, om in een volgende scène hun ongezouten commentaar op de gebeurtenissen te leveren.[241] Ook het veelvuldig voorkomen van gespeelde prologen en epilogen, van tableaux vivants (togen) en in enkele gevallen van een spel-in-het-spel, zijn te beschouwen als onderdelen van de dramaturgie van het wisselend perspectief.

Parallel aan de ontwikkeling van dit procedé verliep de introductie van het zogenaamde façadetoneel.[242] Het platform waarop gespeeld werd, was daarbij deels aan het oog van de toeschouwers onttrokken door een of meerdere gordijnen die over de breedte van het toneel gespannen waren. Waarschijnlijk werden vooral bij bijzondere gelegenheden zoals wedstrijden de complexe architectonische constructies opgebouwd die door de term 'façade' worden gesuggereerd. Maar zelfs in haar meest eenvoudige vorm maakte de toneelfaçade heel nieuwe ensceneringen mogelijk: op het voortoneel waren acteurs in voortdurend wisselende constellaties zichtbaar en dankzij het scherm konden zij ook gedurende

gedeeltes van de voorstelling uit beeld verdwijnen; vanwege de openingen in de gordijnen konden ze gemakkelijk opkomen en afgaan en verliepen scèneovergangen sneller dan bij het simultaantoneel, dat in de middeleeuwen het meest gebruikelijk was. Daar waren alle spelers voortdurend zichtbaar aanwezig voor het publiek, ook als ze niet deelnamen aan de handeling, en had iedere plek op de speelvloer een vaste betekenis. Bij het façadetoneel was de toneelruimte in principe betekenisloos, zodat iedere opening steeds weer een andere ruimte, een nieuwe locatie kon voorstellen. De ruimte achter het scherm kon naar believen bij het spel betrokken worden door het openen van de gordijnen, waardoor een compartiment achter de façade in beeld kwam waarin dan een tableau vivant (een zogenaamde 'toog') of een scène werd vertoond. Het is duidelijk dat deze toneelvorm het effect van de perspectiefwisselingen versterkte.

Een ander belangrijk aspect van het rederijkersdrama is de nauwe samenhang tussen woord en beeld. Door de omvangrijke overlevering van teksten met een sterk gestileerd taalgebruik is in het verleden ten onrechte de indruk ontstaan dat het rederijkerstoneel een louter verbaal karakter had. Inderdaad, het cultiveren van de eigen taal als alternatief voor het Latijn van de geleerden en als instrument in de vorming van beschaafde (en invloedrijke) burgers, was een belangrijk doel voor de rederijkers.[243] Maar die taal was, alleen al door het gebruik van symbolen en allegorieën, onlosmakelijk verbonden met het visuele. Onder de rederijkers bevonden zich bovendien veel graveurs, schilders, tapijtwevers en houtsnijders. Hun expertise en vaardigheden kwamen uitstekend van pas bij theatrale producties als toneelopvoeringen, ommegangen en intredes, en het lag voor de hand dat ze daarbij uit hetzelfde arsenaal aan beelden putten als bij de uitoefening van hun vak.[244] De aard van de relatie tussen woord en beeld bij de rederijkers wordt dan ook bestudeerd door zowel literatuur- als kunsthistorici.[245]

Het terrein waar de theatrale activiteiten van de rederijkers en de contemporaine beeldende kunst elkaar ontmoetten was dat van de retorica. Volgens de klassieke kunst van welsprekendheid, die de rederijkers op hun geheel eigen wijze hadden geadopteerd,[246] was het voor ogen stellen, het verbeelden, een krachtig en effectief middel om een boodschap over te brengen en in het geheugen te prenten, en juist het toneel bood de mogelijkheid om de zaken waarover men sprak ook te tonen. Het rederijkersdrama is dan ook wel 'iconisch' genoemd, in die zin dat het structureel gebruikmaakte van beelden om een emotionerend, belerend effect bij de toeschouwers te bewerken.[247] Met name de allegorische voorstellingswijze, waarbij abstracte inhouden kenbaar worden gemaakt in concrete figuren, vormde een constituerend principe in een groot aantal zestiende-eeuwse spelen. Veel ernstige rederijkersspelen zijn, van het kleinste rekwisiet tot aan de personages en de gespeelde ruimte, één grote allegorische voorstelling.[248] Voor een goed begrip van het rederijkerstoneel, en in dit geval van de mythologisch-amoureuze spelen, is een reconstructie van de visuele aspecten dan ook onontbeerlijk.

We komen daarmee echter op een lastig punt: het gebruik van afbeeldingen als historische bron. Er zijn vele zestiende-eeuwse schilderijen en prenten waarop toneelstellages en acteurs te zien zijn, en talloze afbeeldingen van scènes of afzonderlijke figuren die ook in toneelteksten voorkomen. Juist de mythologie

biedt wat dat betreft een schat aan iconografisch materiaal dat gebruikt zou kunnen worden voor een reconstructie van de opvoeringspraktijk van de rederijkers. Maar daarbij moet terdege rekening worden gehouden met het feit dat toneel en beeldende kunsten verschillende media zijn, met ieder hun eigen mogelijkheden en conventies. We kunnen er bijvoorbeeld niet zomaar van uitgaan dat de wijze waarop toneelstellages werden afgebeeld op prenten en schilderijen representatief is voor de historische opvoeringspraktijk,[249] of dat toneelkostuums en -attributen vervaardigd werden naar voorbeelden uit de prentkunst. En als dat laatste wel het geval zou zijn, om welke afbeeldingen ging het dan precies en hoe letterlijk werden die gevolgd? Anderzijds, hoe representatief is de weergave van de acteurs in afbeeldingen van tableaux vivants en intredes? Het beeldmateriaal geeft hooguit een indruk van de mogelijkheden die er waren voor de uitbeelding op het toneel; welke van die mogelijkheden ook daadwerkelijk gerealiseerd werden, blijft onduidelijk. Door gebruik te maken van afbeeldingen uit de directe context van de mythologisch-amoureuze spelen (zoals bijvoorbeeld de prenten uit de *Bible des Poètes*) en deze te vergelijken met gegevens uit de spelteksten, kan toch wel het een en ander aannemelijk worden gemaakt.

Tegenover de traditionele opvatting van het rederijkerstoneel als een toonbeeld van bloedeloze woordkunst, is de aandacht voor de meer theatrale aspecten, de dramaturgie, de opvoeringspraktijk en de context inmiddels sterk toegenomen. Tekenend is de veelzeggende titel *Spel en spektakel* voor een bundel waarin medievisten uit verschillende disciplines het middeleeuwse toneel, inclusief dat van de rederijkers, bespreken. In de vakbeoefening is het besef doorgedrongen dat het rederijkerstoneel niet alleen deel uitmaakt van een geletterde cultuur, maar evenzeer van een spelcultuur. Als voorlopig culminatiepunt in deze ontwikkeling is een tweetal bijdragen van Pleij te beschouwen.[250] Hij pleit daarin voor een benadering waarbij zo veel mogelijk gegevens uit de teksten, uit archieven en uit beeldende kunst worden gecombineerd bij de reconstructie van het *spektakel* dat rederijkerstoneel moet zijn geweest. Met beweging, kleur, geur en geluid werden tijdens een voorstelling alle zintuigen van de toeschouwer geprikkeld om een maximaal effect te bereiken.

Pleij lijkt met het gebruik van de term 'spektakel' aan te sluiten bij een recente theaterwetenschappelijke benadering waarbij de aandacht uitgaat naar het *theatrical event*. Deze term werd geïntroduceerd door de theaterwetenschapper Willmar Sauter, die een model ontwikkelde waarmee alle aspecten van de theatrale gebeurtenis geïntegreerd bestudeerd kunnen worden.[251] Volgens hem is een spektakel of *theatrical event* altijd een eenmalige, unieke gebeurtenis, een ontmoeting tussen spelers en toeschouwers. Die ontmoeting is in eerste instantie een fysieke, zintuiglijke ervaring. Een toeschouwer hoort en ziet de spelers en reageert op hun aanwezigheid; hij/zij herkent de artistieke conventies van het theater (of juist niet), en waardeert de uitvoering ervan in deze specifieke situatie; uiteindelijk verwerkt de toeschouwer al die ervaringen, afhankelijk van zijn/haar eigen achtergrond, verwachtingen en kennis, tot een (voor hem of haar) betekenisvolle interpretatie van de voorstelling. In een historische situatie als die van het rederijkerstoneel is dit proces moeilijk te reconstrueren: de voorstelling

is voorbij, de getuigen zijn verdwenen. Toch kan het concept van *eventness* ook het historische toneelonderzoek verdiepen, doordat het expliciet aandacht vraagt voor fysieke en zintuiglijke aspecten van het spel, die met de juiste kritische blik, zo betoogde Pleij, nog uit de bronnen zijn af te leiden,[252] en die bovendien in het model van Sauter een plaats krijgen naast – en gelijkwaardig aan – de artistieke en symbolische perceptie. Het model van Sauter schept ook ruimte om bij de interpretatie van een spel rekening te houden met meerdere betekenissen. Er is geen sprake van 'het publiek', maar van categorieën en individuen die ieder hun eigen betekenissen scheppen. Moderne onderzoekers moeten op zoek gaan naar de specifieke omstandigheden waaronder de ene interpretatie betekenisvoller is dan de andere. Kwesties als gender, geletterdheid, sociale klasse, maar ook opvoeringsgelegenheid en specifieke omstandigheden van tijd en plaats, komen dan als vanzelf in het blikveld.

In dit hoofdstuk wordt nagegaan hoe de mythologische verhalen tot spelen werden omgevormd. Daartoe krijgt de term 'fabel' een tweede betekenis: behalve als historische term voor een antieke mythe wordt het begrip hier opgevat, in de betekenis die er in de moderne narratologie aan is gegeven, als 'de keten van motieven van een verhaal in hun chronologische en logische volgorde, zonder rekening te houden met de concrete manier waarop de motieven in het verhaal verschijnen'.[253] In de dramaturgie van de rederijkers wordt de fabel opgedeeld in een reeks momentopnamen, dramatische situaties, die door toevoeging van en afwisseling met nieuwe personages, zowel concrete als allegorische, worden ingekaderd. Een aantal aspecten van deze dramaturgie van het wisselend perspectief wordt in het eerste deel van dit hoofdstuk besproken. Daarna volgt een bespreking van de ensceneringsmogelijkheden, waarbij ruimtelijke, materiële en visuele aspecten op de voorgrond treden. Behalve van de aanwijzingen in de spelteksten zal in dit gedeelte meer gebruik worden gemaakt van 'circumstantial evidence', beeldmateriaal en gegevens over theaterpraktijken uit secundaire literatuur. Ten slotte zal in het derde deel van dit hoofdstuk de vraag worden gesteld naar de context waarin de spelen mogelijk werden opgevoerd. Ook daarbij zullen gegevens over het rederijkerstoneel in het algemeen en over de historische context betrokken worden. De antwoorden in dit hoofdstuk vormen niet meer dan een poging de historische situatie te reconstrueren, waarbij niet vergeten mag worden dat in werkelijkheid iedere voorstelling haar eigen specifieke karakter zal hebben gehad.

3.2 *Dramatisering: gespeelde verhalen*

De rederijkers noemden hun stukken niet voor niets 'spelen van zinne': ieder spel bevatte een bepaalde betekenis, een boodschap die tijdens de opvoering werd uitgedragen. De mythen leenden zich goed voor wat de rederijkers als de belangrijkste taak van literatuur beschouwden: het 'by brijnghen' van 'conceptien'[254], ofwel het 'creatief-interpreterend bezig zijn en de morele, religieuze, psychologische of maatschappelijke kant van een zaak expliciteren'.[255] De fabel

zelf werd in die communicatie tussen speldichter, acteurs en publiek op allerlei manieren ingekaderd: bepaalde interpretaties ervan werden benadrukt en andere juist ingeperkt. Ik bespreek hier een aantal dramaturgische technieken waarmee dat gebeurde: de toevoeging van pro- en epilogen, het optreden van sinnekens, uitbreiding van de plot met nieuwe personages en een structurering volgens het principe van het wisselend perspectief, en ten slotte enkele stilistische aspecten, voor zover die verband houden met de dramatische structuur.

Prologen en epilogen

Prologen waren in het rederijkerstoneel, met name bij de langere spelen van zinne, heel gebruikelijk. Dat had allereerst een praktische reden: de opvoering vond in de openbare ruimte plaats, wellicht op een plein waar voor de gelegenheid een toneelstellage was gebouwd; publiek stroomde van alle kanten toe en op een bepaald moment moest duidelijk zijn dat de voorstelling begon. De proloog diende dan om het spel aan te kondigen, de inhoud toe te lichten en de toeschouwers tot stilte te manen. Maar in veel gevallen is de proloog ook de plaats waar expliciete uitspraken over de intenties van het spel worden gedaan, argumenten voor de keuze van het onderwerp worden geleverd en eventuele kritiek bij voorbaat wordt gepareerd. Proloog en epiloog markeren de grenzen tussen het spel en de werkelijkheid en karakteriseren de relatie tussen die twee. Helaas zijn niet bij alle mythologisch-amoureuze spelen de prologen en epilogen overgeleverd, maar de teksten waarover we wel beschikken geven een goede indruk van de specifieke manier waarop mythologie op het toneel werd gepresenteerd. Het gaat om de beide *Pyramus en Thisbe*-spelen, *Jupiter en Yo*, *Aeneas en Dido* en *Iphis en Anaxarete*.[256]

Tussen de teksten die hier onder de gemeenschappelijke noemers 'prologen' en 'epilogen' worden besproken, zijn grote dramaturgische verschillen. De meest neutrale vorm is de zogenaamde 'sprekende proloog'. Hierbij wordt de prologtekst voorgedragen door een of twee rederijkers die het optredende gezelschap vertegenwoordigen, zonder dat er sprake is van rollenspel. Zulke proloogsprekers treffen we aan in *Iphis en Anaxarete*. Ze worden in de gedrukte tekst aangeduid met de cijfers 1 en 2 om aan te geven dat zij geen personages zijn, maar vanuit hun rederijkersidentiteit optreden. Dit blijkt ook uit de inhoud van hun woorden. Ze openen met een rondeel dat een zegenwens aan het publiek bevat: 'Hy die boven al inden hoochsten graet staet // Wil u een ghesont en vrolick leven gheven.'[257] Dan volgen de inhoudsopgave van het spel en een korte uitleg over de boodschap die erin vervat ligt, waarna het publiek tot stilte wordt gemaand en het spel kan beginnen. Tot zover is dit de meest neutrale vorm die een rederijkersproloog kan aannemen. De sprekers staan op hetzelfde werkelijkheidsniveau als de toeschouwers, buiten de eigenlijke voorstelling. En zo keren ze ook terug aan het einde van het spel, waar ze de epiloog uitspreken als vertegenwoordigers van hun kamer. Er is zelfs een zekere symmetrie met de proloog, doordat de daarin geuite wens bijna letterlijk wordt herhaald.[258] Maar er is wel iets opmerkelijks aan de hand. De epiloogsprekers worden immers niet met cijfers aangeduid,

maar als de 'burghers' uit de slotscène van het spel. Deze 'burghers', op zichzelf heel neutrale personages die niet in de intrige betrokken waren maar wel deel uitmaken van de wereld van het spel, kijken toe hoe Nemesis in een steen verandert en leveren daarbij hun commentaar. Dat commentaar gaat vrijwel naadloos over in de epiloog: de spelers stappen uit hun rol, uit de fictieve wereld van het spel en keren met het doorbreken van de vierde wand terug op het niveau van de toeschouwers.[259] De terloopsheid waarmee dat gebeurt, geeft aan dat de speldichter erop vertrouwde dat het publiek de grenzen tussen fictie en werkelijkheid kon onderscheiden. Maar hij was zich er tegelijkertijd wel van bewust dat de relatie tussen die twee problematisch kon zijn, vooral bij de dramatisering van een antieke mythe. Daarom voegde hij na de eerste, neutrale proloog nog een zogenaamde 'spelende' proloog toe, waarin juist die verhouding tussen fictie en werkelijkheid, tussen mythe en boodschap centraal stond.

In een 'spelende' proloog treden niet de rederijkers zelf naar voren, maar personages die met elkaar het aangekondigde spel bespreken. In *Iphis en Anaxarete* zijn dat een boer, genaamd Onrijp Oordeel, en de figuur Redelick Onderwijs. De boer roept vanuit het publiek: 'Ho ho, tis een fabel, een Poeetsch ghedicht, // Een groote leughen,'[260] waarop Redelick Onderwijs hem (en daarmee ook de rest van het publiek) uitlegt dat het om een exemplum gaat dat waarschuwt tegen hoogmoed. In *Aeneas en Dido* komt een vergelijkbare scène voor tussen Ongheleert Begrijpen en Onweetendt Schimpen aan de ene kant en een man 'staetelijck ghecleedt' aan de andere. Door de kritiek op het gebruik van mythologie in de mond te leggen van lompe, boerse types, werd deze effectief van elk gezag ontdaan, en konden de argumenten ten gunste van de mythologie op een 'natuurlijke' wijze expliciet gemaakt worden. Dat werd gedaan door personages die als alter ego's van de rederijkers kunnen worden opgevat, ofwel als personificaties van (aspecten van) het dichterschap: in *Jupiter en Yo* heten ze Jonstigh Herte en Ghewillighen Aerbeyt, in *Aeneas en Dido* Rhetorijckelijck Gheest en Poeetelijck Sin. Het publiek zag dus niet een gewone rederijker, maar diens ideaalbeeld: de dichter die vanuit liefde voor de kunst, met ijver, retorische vaardigheid en kennis van de literatuur het spel had geschreven dat zou worden opgevoerd. Het publiek zal zich dan ook eerder met hen dan met hun criticasters hebben geïdentificeerd, en dat bevorderde acceptatie van hun standpunt en welwillendheid ten aanzien van de komende voorstelling. Bovendien kon in deze prologen nog nadrukkelijker dan in de gesproken prologen de aandacht worden gericht op de morele strekking van het spel.

Een derde vorm, naast de sprekende en spelende proloog, ontstaat wanneer de opvoeringsfictie niet alleen in de proloog, maar ook in de epiloog wordt volgehouden, en het verhaal zelf daaraan ondergeschikt wordt. In feite is er dan sprake van een spel-in-het-spel. Dit is het geval in de Amsterdamse *Pyramus en Thisbe*: in het binnenspel wordt de fabel van *Pyramus en Thisbe* vertoond om de hoofdpersoon uit het buitenspel te overtuigen dat de liefde voor God te prefereren is boven aardse, vleselijke liefde.[261] Die hoofdpersoon, de Ammoreuse, verschijnt op het toneel als een rijkelijk geklede jongeman, een figuur dus met wie het publiek zich wellicht graag identificeerde. Maar de aanwezigheid van de sinnekens, Sinnelijcke Genegentheijt en Hertelijcke Lust, maakt al snel duidelijk dat

hij eigenlijk een schertsfiguur is, het type van de onbedachtzame, oppervlakkig levende jongeling die het najagen van aardse genoegens als hoogste doel in het leven beschouwt. Bij de opkomst van Poetelijck Geest, gekleed als een 'docktoor', een geleerde, zal het publiek wel begrepen hebben dat er een stichtelijke les op het programma stond. Maar eerst kijkt het nog, als het ware over de schouders van de Ammoreuse en de Docktoor, naar de vertoning van het *Pyramus en Thisbe*-spel. Als dit binnenspel is afgelopen blijkt de Ammoreuse er zeer door aangedaan, een reactie die men waarschijnlijk ook bij het echte publiek beoogde. Nu is zijn beroerde gemoed wel ontvankelijk voor de stichtelijke les die Poetelijck Geest aan het spel verbindt, en ook het publiek zal daardoor zijn aangespoord om de boodschap ter harte te nemen.[262]

Tot nu toe zagen we in de prologen voornamelijk figuren optreden die als alter ego's van de rederijkers konden worden beschouwd en die als fictionele ensceneurs de opvoering verdedigden. In het Brugse *Pyramus en Thisbe* vindt wat dat betreft een opvallende omkering plaats.[263] Hier zijn het namelijk sinnekens die het initiatief tot de opvoering nemen. Zij willen het publiek een geschiedenis voorschotelen waarin zij destijds zelf een grote rol hebben gespeeld. Hun namen zijn echter niet voor niets Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn. De laatste kwam op het idee voor een amoureus spel toen tussen slapen en waken zijn 'fantasie de sinnen toetste // Int alder soetste vanden planeten'. Dit moet als een waarschuwing worden opgevat dat het komende spel, de geschiedenis van *Pyramus en Thisbe*, een letterlijke schijnvertoning zal zijn. De opvoeringsfictie waarschuwt de toeschouwers: het opgevoerde spel is geen werkelijkheid, maar fictie. De ware boodschap, de christelijke allegorie, wordt aan het slot dan ook niet door deze fictieve ensceneurs gegeven, die hebben het toneel dan reeds verlaten. Het zijn de acteurs die in het spel de rollen van vader en moeder hebben gespeeld die, net als in *Iphis en Anaxarete*, uit hun rol stappen om als gewone rederijkers de allegorische toepassing op het vertoonde spel te presenteren.

De diverse pro- en epilogen in de mythologische spelen zijn te beschouwen als een vorm van metacommunicatie tussen rederijkers en hun publiek. Ze bieden een interpretatiekader en een rechtvaardiging van het hele spel. De inhoud daarvan wordt nadrukkelijk als fictie gepresenteerd, als een wereld die op een ander niveau begrepen moet worden dan de werkelijkheid buiten het kader van het spel. Zo wordt de mogelijke weerstand tegen heidense mythen al bij voorbaat weggenomen, en kan het publiek zich instellen op een adequate luister- en kijkhouding.

Sinnekens

De sinnekensfiguren vormen, na de toevoeging van pro- en epilogen, een tweede middel om de antieke mythen dramatisch in te kaderen. De sinnekens in het Brugse *Pyramus en Thisbe*, Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn, kondigden in hun proloog reeds aan dat zij zelf in de te vertonen geschiedenis een belangrijke rol zouden gaan spelen. En inderdaad zijn ze voortdurend op het toneel aanwezig om de hoofdpersonen te bespieden, verleiden, aan te sporen of te bespotten.

Door de aanwezigheid van de sinnekens wordt duidelijk in welke richting

de interpretatie van de fabel gezocht moet worden. Zij personifiëren 'het kwaad' – in het geval van Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn het menselijk onvermogen om onderscheid te maken tussen waarheid en schijn – en worden daarmee de veroorzakers van liefdesleed dat bij Ovidius nog vooral een tragische speling van het lot was. Maar ook met hun commentaren bepalen de sinnekens het perspectief op de hoofdhandeling: door de informatie die ze geven en door de cynische, scabreuze opmerkingen die de hooggestemde toon van de verliefde protagonisten van een tegengeluid voorzien. Zelfs tijdens scènes waar de sinnekens geen tekst hebben, mogen we aannemen dat ze vanaf de zijkanten van het toneel of door een spleet in de gordijnen met veel gebaren en mimiek de gebeurtenissen op de voorgrond volgden.[264] Terwijl het perspectief in de hoofdhandeling voortdurend verspringt, vormen de sinnekens een constante factor die het publiek ervan vergewist dat al die verschillende scènes met elkaar samenhangen, naar één punt verwijzen. Ze vormen een essentieel onderdeel in de dramaturgie van de spelen.[265]

Voor de toepassing van de sinnekens in de mythologisch-amoureuze spelen maakten de speldichters gebruik van de bestaande dramatische traditie, waarbij aan de ene kant de heiligen- en mirakelspelen model stonden, aan de andere kant de explicatieve spelen of moraliteiten. Met de eerste groep hebben de sinnekens in de amoureuze spelen gemeen dat er een geschiedenis, een gegeven reeks gebeurtenissen aan ten grondslag ligt, waarin duiveltjes de verleiding tot zonde uitbeelden. De sinnekens treden bovendien op in paren, net als de duiveltjes in het religieuze toneel.[266] Het feit dat de sinnekens in de amoureuze spelen tevens personificaties zijn van abstracte begrippen, gaat terug op het voorbeeld van de moraliteiten, waarin alle personages abstracta voorstelden en het hele handelingsverloop in feite één grote allegorie was.[267] In de mythologisch-amoureuze spelen hebben de sinnekens meestal een specifiek amoureuze betekenis: Wonderlyck Mormereeren en Narcissus' Schoonheit (*Narcissus en Echo*), Sinnelijcke Genegentheijt en Hertelijcke Lust (*Pyramus en Thisbe*, Amsterdam), Jolijt van Ooghen en Ghepeijs van Minnen (*Mars en Venus*), Natuerelijcke lust en Cracht van liefden (*Jupiter en Yo*), Jonstich Herte en Faeme van Eeren (*Aeneas en Dido*), Brandt der Minnen en Hovaerdich Ingeven (*Iphis en Anaxarete*). In *Leander en Hero* treedt zelfs in elk deel een ander sinnekenspaar op, dat de achtereenvolgende stadia van de liefde tussen *Leander en Hero* representeert: Amoureuse Affectie en Ghelijcke Complectie, Roover der Amoureuse Zinnen en Liefs Ghebruyck in't Feit van Minnen, Inborstighe Envye en Valsche Calumnije en ten slotte Rampzalighe Fortuyne en Goddeloose Desperatie. *Cephalus en Procris* heeft met Bedriechelyck Ghesicht en Vals Ghehoor een sinnekenspaar dat sterk overeenkomt met dat in het Brugse *Pyramus en Thisbe*. Deze sinnekens zijn niet specifiek gebonden aan een amoureuze betekenis, maar wel heel geschikt om de toeschouwers erop te wijzen dat liefde blind maakt.

Hummelen verklaarde het optreden van deze nieuwe mengvorm uit het antiek-mythologische karakter van de spelen, waarin duiveltjes nu eenmaal moeilijk toe te passen waren. Maar hij gaf ook al aan dat de allegorische liefdesliteratuur, met name de *Roman de la rose*, de speldichters tot voorbeeld zal hebben

gestrekt.[268] De allegorische vorm bood volop mogelijkheden om de verleiding te dramatiseren, terwijl de nieuwe, mythologische stof experimenten in de hand werkte.

Dat is duidelijk te zien in het oudst bekende spel, *Narcissus en Echo*, waar de 'verraders', zoals ze in dit spel worden genoemd, een uiterst hybride karakter vertonen. Wonderlyck Mormereeren verschijnt als eerste op het toneel als 'bybrengere' (boodschapper, uitvoerder) van de goden Venus en Cupido. Hij moet ervoor gaan zorgen dat Echo verliefd wordt. Als intermediair tussen goden en mensen, tussen de bovennatuurlijke wereld en het ondermaanse, is Wonderlyck Mormereeren vergelijkbaar met een demon, en de manier waarop hij Echo's gedachten bespeelt, doet inderdaad denken aan een duivelse influistering.[269] Ook Narcissus' Schoonheit, op het eerste gezicht een personificatie van een menselijke eigenschap, blijkt van een bovennatuurlijke herkomst, namelijk van de zonnegod Phoebus. Wanneer Wonderlyck Mormereeren en Narcissus' Schoonheit voor het eerst samen verschijnen, spreekt er een duivels genoegen uit hun vrolijke opwinding over het ongeluk dat zij Echo zullen berokkenen: 'Ons muet altoos valsheit inden beck steecken, tes ons natuere.' Voortaan zullen zij, als echte toneelduiveltjes, samen optreden.

In het verdere verloop van het spel blijkt echter ook hun functie van personificatie. Wanneer zij Echo's Hart ontvoeren, in het 'Prysuen van Minnen' sluiten en met een liefdespijl verwonden, blijken de sinnekens en hun handelingen een allegorie te vormen op het ontstaan van liefde, zoals we die ook in veel contemporaine literatuur tegenkomen.[270] Het paarsgewijze optreden, dat een kenmerk van de duiveltjes is, wordt in het derde spel zelfs even verbroken wanneer de allegorie vereist dat er een derde verrader, Druck en Spijt, bij komt. Kort daarop, als het plan wordt opgevat om Echo ter dood te brengen, trekt Narcissus' Schoonheit zich (tijdelijk) terug, geheel in overeenstemming met zijn allegorische betekenis. Wonderlyck Mormereeren en Druck en Spijt vormen dan een nieuw koppel. Schoonheit komt later in het spel weer terug, gepaard aan Antropos, om Narcissus naar het water te lokken en te doden. Schoonheit sterft daarbij zelf ook, wat voor een duiveltje ongebruikelijk zou zijn, maar weer heel goed past bij zijn functie als personificatie. De wisselende constellatie van sinnekens in de hoofdhandeling, zo stelde Hummelen al, geeft aan dat het spel sterk onder invloed stond van het explicatieve toneel. Maar het impliciet demonische karakter van vooral Wonderlyck Mormereeren en het toch steeds weer paarsgewijze optreden, laten zien dat de duiveltjesrol uit het religieuze toneel niet vergeten is.[271]

In de andere twee Brusselse spelen, *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo*, is het optreden van de sinnekens een stuk eenduidiger. Ze treden wel consequent paarsgewijs op, maar vertonen geen echt duivelse trekjes. Hun activiteit blijft beperkt tot het verbale verleiden van de hoofdpersonen. Zo zien we hoe de sinnekens achtereenvolgens Venus en Mars en Yo en Jupiter influisteren om toe te geven aan hun verliefdheid, terwijl de slachtoffers zelf daar nog hun twijfels bij hebben. Deze verleidingsscènes vormen dus een deels geallegoriseerde innerlijke tweestrijd, een *psychomachia*. Er is geen sprake van een bovennatuurlijke opdracht, hooguit van een menselijke zwakte, die de protagonisten tot liefde aanzet. De allegorie zet zich ook niet voort in symbolische handelingen, zoals de opsluiting in het Prysuen van Minnen in *Narcissus en Echo*.

Ook in veel andere mythologisch-amoureuze spelen is de verleiding een belangrijke taak van de sinnekens.[272] Steevast benaderen zij daarvoor eerst het vrouwelijke personage, en wanneer dat overwonnen is, volgt het mannelijke slachtoffer.[273] De manier waarop die verleidingen geënsceneerd worden, is ook steeds gelijk: de verliefde, geobserveerd door de sinnekens, beschrijft in een monoloog zijn of haar verwarde toestand, waarop de sinnekens hem of haar influisteren hoe mooi, edelmoedig, begeerlijk de geliefde is. Alle mogelijke bezwaren tegen een verbintenis wuiven ze weg, in de eerste plaats de angst voor een afwijzing, maar niet in de laatste die voor eerverlies. De verleidingsscènes eindigen uiteraard met de capitulatie van de hoofdpersoon, gevolgd door een triomfantelijke sinnekensscène.

Het contact tussen sinnekens en mensen, tussen personificaties en personages, krijgt in de mythologisch-amoureuze spelen regelmatig een bijzondere vorm: het zogenaamde 'invisibele' contact.[274] Dit komt als volgt tot stand: midden in een monoloog van de hoofdpersoon, waarbij de sinnekens waarschijnlijk van terzijde hebben staan luisteren, richten ze plotseling het woord tot hem of haar. Het lijkt echter alsof het personage zich niet bewust is van hun aanwezigheid. Er is geen begroeting, geen bevestiging dat het personage de sinnekens heeft opgemerkt. Toch leiden de opmerkingen van de sinnekens tot gedachtensprongen in de monoloog, die wordt voortgezet alsof de spreker nog steeds alleen is. Deze contactvorm maakt duidelijk dat de sinnekens op een ander werkelijkheidsniveau functioneren dan de protagonisten: ze personifiëren op dat moment een innerlijke toestand. Het personage is zich niet ten volle bewust van zijn eigen motieven, het ontbreekt hem aan de zelfkennis die nodig is om de kwade ingevingen van de sinnekens te herkennen.[275] Het invisibele contact zorgt daarmee voor een sterk dramatisch effect: het publiek onderkent de boosaardige invloed van de sinnekens, terwijl de protagonisten zich van geen kwaad bewust zijn. Het invisibele contact benadrukt dus het gebrek aan zelfkennis, aan reflectie bij de hoofdpersonen,[276] en dat zorgt voor een grote dramatische ironie. Dit werd binnen het mythologisch-amoureuze drama een sterke conventie, waarop maar enkele uitzonderingen zijn.

In *Aeneas en Dido* is er vrijwel geen contact tussen mensen en sinnekens. In de bron, Vergilius' *Aeneis*, is het bestuur van de goden bepalend voor de loop van de geschiedenis, en ook Van Ghistele legt daarop de nadruk, en niet op de duivelse invloed van de sinnekens. De sinnekens in zijn spel, Jonstich Herte en Faeme van Eeren, personifiëren voornamelijk menselijke eigenschappen die de uitvoering van dit goddelijke plan bevorderen: Dido's ontvankelijkheid voor de liefde en Aeneas' heldenroem. De sinnekens volgen de ontwikkelingen echter wel op de voet, en op twee momenten in dit omvangrijke spel is er dan toch sprake van invisibel, verleidend contact, typisch voor het genre: Dido wordt door de sinnekens (en haar zuster Anna) overtuigd dat ze Aeneas tot man moet nemen, en Aeneas wordt bestookt met argumenten om de opdracht van de goden te verwaarlozen en bij Dido te blijven.

Van Haecht koos in *Cephalus en Procris*, in lijn met de conventie van de mythologisch-amoureuze spelen, voor invisibel contact tussen zijn protagonisten en de sinnekens, Bedriechelyck Ghesicht en Vals Ghehoor.[277] Soms is er in dit spel

echter ook sprake van een gelijkwaardig contact. Dit is het geval wanneer Vals Ghehoor Procris informeert over Cephalus' vermeende ontrouw. Procris spreekt hem toe als 'vrint' (fol. 14r), kennelijk omdat zij zijn ware aard niet herkent, en er ontwikkelt zich tussen hen een volwaardige dialoog. Een tweede geval doet zich voor als Bedriechelyck Ghesicht Cephalus aanbiedt om een kist met kostbaarheden naar Procris' kamer te dragen. Het gaat, zeker in dit tweede geval, om een meer technische functie van de sinnekens, want buiten deze momenten zijn de hoofdpersonen zich nergens bewust van de aanwezigheid en de verleidende, of in dit geval: misleidende invloed van de sinnekens. Pas helemaal aan het einde van het spel realiseert Cephalus zich dat de hele tragedie is gebaseerd op een misverstand, maar de sinnekens hebben dan, heel toepasselijk, het toneel alweer verlaten.

In *Leander en Hero* is tweemaal sprake van invisibel contact (Liefs Ghebruyck en Roover die Leander aansporen om over te zwemmen en vervolgens Hero geruststellen over zijn komst), maar daarnaast komen ook twee verleidingsscènes voor waar de sinnekens wel worden herkend (Amoureuse Affectie en Ghelijcke Complectie, achtereenvolgens met Hero en Leander).

In de contactscènes maken de sinnekens deel uit van de hoofdhandeling als demonische krachten of als personificaties van menselijke zwakheden. Ze sturen daardoor in sterke mate de interpretatie van het liefdesverhaal. Hun influisteringen maken de twijfels van de protagonisten over de voors en tegens van hun liefde expliciet, terwijl onder meer uit hun namen blijkt hoe het publiek die verliefdheid moet waarderen. Maar de sinnekens treden ook buiten de hoofdhandeling op, en gerekend in aantallen versregels, of in het aandeel opvoeringstijd, zijn deze scènes veel belangrijker. Het gaat dan om de zogenaamde scènes-apart en de terzijdes.[278]

In scènes-apart treden de sinnekens op de voorgrond voor een vaak uitvoerige dialoog. Ze scheppen tegen elkaar op over hun boosaardigheid, maken plannen, verkneukelen zich over het leed dat ze de hoofdpersonen berokkenen en spotten met hun hooggestemde liefdesgevoelens. De scènes-apart vormen dus een commentaar op de hoofdhandeling en dienen vaak als scharnier tussen de afzonderlijke fasen, doordat er wordt teruggekeken en vooruitgeblikt. De sinnekensscène kan tevens een handig middel zijn om zoiets precairs als de 'huwelijksvoltrekking' van Dido en Aeneas op het toneel te omzeilen. Nadat de wachter heeft verteld hoe hij Dido en Aeneas met hun gezelschap zag uitrijden, vertellen de sinnekens wat er daarna gebeurde: hoe de geliefden in een spelonk schuilden voor het onweer en er de liefde bedreven. Er volgt uiteraard uitvoerig commentaar op Dido's dwaasheid en de onbestendigheid van dit huwelijk, waardoor de scène niet alleen een informerende, maar ook een commentariërende functie krijgt. Tot slot uiten de sinnekens het voornemen om Hijarbas op de hoogte te stellen van het nieuws, zodat in deze scène-apart, die in hoofdzaak een terugblik vormt, ook weer dramatische spanning wordt opgebouwd.

Terzijdes zijn meest kortere dialoogjes tussen de sinnekens, die parallel aan de hoofdhandeling worden gespeeld. Midden in een scène dus, die in stilte wordt voortgezet, leveren de sinnekens, waarschijnlijk vanaf de zijkanten van de speel-

ruimte, hun commentaar, of moedigen de hoofdpersonen nog eens aan. Vaak is een terzijde ook het vervolg van een scène-apart. Als de hoofdpersonen het toneel betreden, verplaatsen de sinnekens zich naar de randen van het toneel, vaak met uitroepen als 'duijct hier achter' (*Mars en Venus* v. 217) of 'Sust, (...) laet ons hooren (...)' (*Jupiter en Yo* v. 340). Ook omgekeerd kan een terzijde overgaan in een scène-apart, wanneer de hoofdpersonages het toneel verlaten en de sinnekens uit hun schuilplaatsen tevoorschijn komen. Als al dit soort aanwijzingen in de speltekst en de beschikbare regieaanwijzingen bij elkaar worden opgeteld, blijkt dat de sinnekens vrijwel onafgebroken op het toneel aanwezig zijn.

De toeschouwers moesten met hun aandacht dus voortdurend heen-en-weer schakelen tussen de hoofdhandeling, die de liefdesgeschiedenis scène voor scène uitbeeldt,[279] en de handeling van de sinnekens, die de gebeurtenissen in een ander licht stelt. Terwijl de sinnekens in de contactscènes aansluiten op het taalgebruik en de beleving van de hoofdpersonen, tonen ze in de scènes-apart hun ware, boosaardige karakter. Ze uiten hun leedvermaak en bespotten de hooggespannen emoties van de protagonisten als louter lichamelijke aandoeningen. Ze maken daarbij het liefst gebruik van allerlei aan het huishouden en aan voedsel en keuken ontleende metaforiek om de associatie van liefde met alledaagse, fysieke levensbehoeften te benadrukken. De overdrijving, de vindingrijke taal en het contrast met de hoofdhandeling hebben waarschijnlijk heel komisch gewerkt. De regelmatig terugkerende sinnekensscènes konden enerzijds zorgen voor een ontlading van de spanning die door identificatie met de personages was opgebouwd, anderzijds gaven ze een andere kijk op het verschijnsel liefde. Maar in hoeverre werd die kijk door de toeschouwers gedeeld? Het relativerende standpunt van de sinnekens had zeker niet meer gezag dan dat van de protagonisten, het werd ondermijnd door hun groteske overdrijving, maar ook door hun intrinsiek negatieve karakter, dat zij zelf voortdurend benadrukken. De afwisseling tussen sinnekenscènes en hoofdhandeling was dus niet alleen een afwisseling van verhalende en commentariërende tekstdelen, van ernst en humor, maar tevens tussen contrasterende perspectieven.[280]

Andere personages

In de omwerking van 'fabel' naar spel kwamen er behalve de proloogfiguren en de sinnekens nog andere personages bij. Soms werkten de speldichters daarbij een gegeven uit de brontekst uit, maar deels waren die rollen ontleend aan bestaande toneelconventies en functioneel aangepast aan het nieuwe stofcomplex. Zo werden de perspectieven op de liefde nog gevarieerder. Ik bespreek hier achtereenvolgens de goden, de ouders, de bedienden en de stedelingen (waaronder de wachter en het minderemanstoneel).

Goden

In Ovidius' *Metamorfosen* spelen alle liefdesverhalen zich af binnen een mythologisch kader. Ook bij Vergilius is de liefde tussen Aeneas en Dido het gevolg van de beschikkingen der goden. In het drama van de rederijkers was het perspectief

vanzelfsprekend christelijk, waardoor het uitbeelden van heidense goden een heikele kwestie was: hoe verhielden deze wezens zich tot het Opperwezen? In veel gevallen zijn antieke goden antropomorfe figuren geworden van wie de bovennatuurlijke afkomst nauwelijks nog zichtbaar is (*Mars en Venus*), of worden zij als personificaties voorgesteld (Nemesis in *Iphis en Anaxarete*).[281] Toch worden in vier van de mythologisch-amoureuze spelen heidense goden als wezens met bovennatuurlijke macht voorgesteld: *Narcissus en Echo*, *Jupiter en Yo*, *Aeneas en Dido* en *Leander en Hero*.[282] Hoe kreeg hun transcendente karakter in de spelen vorm en hoe verhielden de goden zich tot de traditionele uitbeelding van de christelijke God in het religieuze toneel?

Het verhaal van *Narcissus en Echo*, dat in de middeleeuwse overlevering van vrijwel alle mythologische connotaties was ontdaan, werd in het spel van Colijn van Rijssele opnieuw van een mythologisch kader voorzien door de toevoeging van antieke goden. De goden staan voor verschillende houdingen tegenover de aardse liefde, maar ook voor een mens- en wereldbeeld waarin astrologische principes een belangrijke rol spelen. Venus, de liefdesgodin, tracht met behulp van Cupido de liefde tussen Echo en Narcissus te bewerkstelligen, maar wordt daarin tegengewerkt door Diana, beschermster van de kuisheid. De helderziende Phoebus voorspelt de afloop op grond van astrologische principes: Narcissus staat onder invloed van de planeet Neptunus en is van nature niet geschikt voor de liefde, terwijl Echo's aard, door toedoen van de planeet Venus, haar juist heel snel tot liefde geneigd maakt. De liefdesgeschiedenis tussen de koningsdochter Echo en de prins Narcissus vormt feitelijk de illustratie van een godenstrijd. Dit wordt duidelijk wanneer de dramatische ontwikkelingen culmineren in een hemelscène waar Narcissus wordt beschuldigd van Echo's dood. Als aanklager treedt Cupido op, namens Venus, terwijl Diana de verdediging voert. Jupiter, als opperste rechter, besluit dat Narcissus voor zijn misdaad gestraft moet worden. Neptunus en Antropos adviseren hem over de voltrekking van het vonnis.

Het proces in de hemel was in het religieuze toneel een veel voorkomend thema.[283] In het prototypische *Maskeroen*, dat als wagenspel wordt opgevoerd in *Mariken van Nieumeghen*, eist Maskeroen, als advocaat van de duivel, gerechtigheid van God: waarom wordt de mensheid niet gestraft voor al haar zonden? God neigt ertoe hem gelijk te geven, maar Maria, de moeder van God, treedt op als pleitbezorgster voor de mens en doet een beroep op Zijn barmhartigheid. Ze stelt voor de mensen nog eenmaal te waarschuwen, opdat zij hun leven zullen beteren.[284] Ook in *Die eerste Bliscap van Maria* wordt een proces in de hemel uitgebeeld, maar de aanvankelijke procesvorm loopt uit op een strijdgedicht tussen de deugden.[285] Een laatste voorbeeld van een hemelproces vinden we in het allegorische *Spel van de Wellustighe Mensch*, waar Gods Gramschap en Gods Gratie voor d'Opperste Mogentheijt bepleiten dat de mens voor zijn zonden wordt gestraft respectievelijk dat hem genade wordt geschonken.[286]

De dramatische parallel met het religieuze toneel verleende aan de rechtszaak in *Narcissus en Echo*, en met name aan Jupiter, een groot gezag: de dood van Narcissus was niet zomaar een wraakactie van Venus, maar het gevolg van een weloverwogen, rechtvaardige beslissing van de opperste instantie.[287] Dat oordeel

kreeg er mogelijk ook een bredere, exemplarische strekking door: het vonnis betrof niet alleen Narcissus, zoals het in het religieuze drama niet om één specifieke mens ging. De vorm van een proces, met een uitvoerige woordenstrijd tussen Cupido en Diana, bood bovendien de mogelijkheid om de verschillende standpunten ten aanzien van liefde nog eens helder naast elkaar te zetten.

Rechtstreeks contact tussen goden en mensen komt in de mythologisch-amoureuze spelen nauwelijks voor. Hun ontmoetingen zijn zorgvuldig gestileerde scènes, om de indruk te vermijden dat heidense figuren als Narcissus op gelijke voet stonden met het hogere. In *Narcissus en Echo* worden Diana en Venus voorgesteld als beelden in een tempel, tot wie Narcissus en Echo zich richten in bijzonder kunstig vormgegeven gebeden. Het antwoord van de godinnen, ofwel van hun 'imagie', is wel rechtstreeks tot de protagonist gericht, maar het rijm, dat gewoonlijk doorloopt tijdens een dialoog, breekt af wanneer zij het woord nemen. Dit om de indruk van rechtstreeks contact tussen godin en mens weg te nemen. Ook de confrontatie tussen Diana en Actaeon, die toch op fysiek contact dreigt uit te lopen, is zo geënsceneerd dat van een werkelijke ontmoeting tussen mens en godin geen sprake is. Voor een groot deel bestaat deze episode uit twee gelijktijdige dramatische situaties, met Diana die een loflied op de kuisheid zingt terwijl ze zich baadt, en Actaeon die haar met stijgende wellust begluurt en vooral in zichzelf spreekt. De metamorfose van Actaeon in een hert vindt plaats tijdens een uitvoerige bezweringsmonoloog van Diana. De eigenlijke dialoog tussen mens en godin begint pas na de voltooiing van Actaeons gedaanteverandering, en is dus eigenlijk een gesprek tussen godin en dier.

In *Jupiter en Yo* is geen sprake van een godenwereld, en zelfs de hoofdpersoon Jupiter wordt voorgesteld als een koning. Wel blijkt hij nog steeds gedaanteveranderingen te kunnen bewerkstelligen, maar deze gave wordt uitgelegd als zwarte toverkunst, als 'constighe wercken van Nigromancyen'.[288] Ook Juno en Apollo lijken in dit spel soms over goddelijke krachten te beschikken. De jaloerse echtgenote vliegt door de lucht om haar man te kunnen betrappen,[289] terwijl diens zoon Apollo de verziende blik heeft die hem daarvoor moet behoeden. Maar menselijk is Juno weer wel in haar relatie tot Discordia, een antieke personificatie die wordt gepresenteerd als een heuse godin: Juno gaat naar haar tempel om twee slangen te offeren, knielt voor het altaar en bidt tot Discordia. Het antwoord van de godin staat net als in *Narcissus en Echo* weer los van het gebed door de afwezigheid van responsierijm. In de hybride wereld van vermenselijkte goden, van natuurlijke en bovennatuurlijke krachten die het spel van *Jupiter en Yo* oproept, is nergens sprake van een christelijk perspectief. Dat komt pas uitdrukkelijk aan de orde in de epiloog, die duidelijk maakt dat het vertoonde een fabel is, een fictie waarvan alleen geleerden de ware (lees: christelijke) betekenis kennen.

Voor *Aeneas en Dido* heeft Cornelis van Ghistele de goden direct ontleend aan zijn bron, de *Aeneis* van Vergilius. Er zou dan ook geen reden zijn om hun rol hier te bespreken, als er niet een aantal kleine aanpassingen waren gedaan ten behoeve van de nieuwe dramatische context. Zo is het waarschijnlijk geen toeval dat het

spel juist opent met een godenscène: Venus beklaagt zich bij Jupiter over de ontberingen die haar zoon Aeneas moet doorstaan, waarop hij belooft om Aeneas, op weg naar Italië, te laten rusten aan de Afrikaanse kust. Door deze openingsdialoog werd het Antwerpse publiek er van meet af aan van doordrongen dat de liefdesgeschiedenis deel uitmaakte van een groter plan. Zou Van Ghistele misschien de magistrale openingsscène van *Narcissus en Echo* voor ogen hebben gehad toen hij besloot om zijn spel juist met een hemeltafereel te openen? Zijn stadgenoot Petrus Ligneus begon diens *Dido Tragoedia* (1551) namelijk wel op een later punt in de geschiedenis: met de dialoog tussen Achates en Aeneas, een scène die bij Van Ghistele later volgt. Van Ghistele laat de goden herhaaldelijk op het toneel terugkeren,[290] zodat het publiek niet vergeet dat de liefde tussen Dido en Aeneas in wezen de voltrekking is van een goddelijk besluit. Hij projecteerde de godenwereld waarschijnlijk, net als in *Narcissus en Echo*, in een bovencompartiment, dus gescheiden van de menselijke personages op de speelvloer. De ontmoetingen tussen goden en mensen komen op een andere manier tot stand dan in de voorgaande spelen. De goden nemen tijdelijk een menselijke gedaante aan om de protagonisten te kunnen benaderen (Venus die als jageres aan Aeneas verschijnt, Cupido als Ascanius), of het contact wordt voorgesteld als een visioen of droom, zoals de verschijningen van Mercurius aan Aeneas. De klacht van Hijarbas 'Laet ghij dit gheschieden, O Jupiter heere' krijgt, vooral door de refreinvorm, het aanzien van een gebed, maar anders dan in *Narcissus en Echo* is de aanbeden god zelf niet zichtbaar; Jupiter verschijnt pas in een latere scène, waarin hij niet rechtstreeks reageert op de woorden van Hijarbas.

De godenwereld in *Leander en Hero* is een dramatische toevoeging ten opzichte van de brontekst, die in een aantal opzichten eveneens herinnert aan die van *Narcissus en Echo*. Zo is er aan het begin van het spel de voorspelling van Apollo, die de vader van Hero ertoe brengt zijn dochter op te sluiten. Deze scène kwam niet voor in de bestaande versies van de mythe, maar lijkt geïnspireerd op de voorspelling van Phoebus aan het begin van *Narcissus en Echo*. De namen Apollo en Phoebus refereren aan dezelfde god, aan wie in de klassieke mythologie voorspellende gaven werden toegedicht. Door deze scène in zijn spel te voegen gaf de dichter van *Leander en Hero* een motief voor de opsluiting van Hero, en kreeg het drama een grotere spanning.

Het contact tussen goden en mensen heeft overigens, net als in *Narcissus en Echo*, vaak de vorm van een gebed: de vader van Hero knielt voor een beeld van de god Apollo, en diens antwoord staat wat het rijm betreft los van de voorgaande woorden. Ook Hero bidt tot het 'Idole' van Venus in haar tempel. Als antwoord op dat gebed beraamt Venus het plan om Hero aan Leander te koppelen. Ze draagt haar zoon Cupido op de twee 'met eenen strael van minnen'[291] te raken, en hoewel deze handeling niet in beeld gebracht wordt, herinnert ze toch aan de gebeurtenissen in *Narcissus en Echo*, waar Wonderlyck Mormereeren en Narcissus' Schoonheit Echo met pijlen verwonden. Venus treedt dus niet zelf in contact met haar beschermelinge.

Ook in *Leander en Hero* wordt een proces in de hemel gevoerd. De dramatische structuur volgt daarmee wederom die van *Narcissus en Echo*, al maakt die hier een

wat geforceerde indruk. De aanklacht, zoals verwoord door Jupiter, geldt namelijk niet Leander, maar de hele mensheid: die zou de goden te weinig dankbaarheid betonen en zich niets van hun gezag aantrekken. Binnen de context van het spel komt deze aanklacht tegen de mensheid als een verrassing, want de enige die zich tot dan toe negatief over de goden heeft uitgelaten is Leander. Voor een publiek dat geregeld hemelprocessen op het toneel zag, was de algemene aanklacht wel heel herkenbaar, terwijl de meer geletterde toeschouwers ook de verwijzing naar boek I van de *Metamorfosen* herkenden, waarin Jupiter besluit om de mensheid te straffen met een zondvloed. Ook nu wordt hij weer geholpen door Neptunus en Aeolus.[292] Maar anders dan bij de rechtszitting in de *Metamorfosen* treden in het spel Venus en Diana (met Apollo) op als pleitbezorgers van de mensheid, precies zoals in het religieuze drama de moeder Gods deed. Dankzij hun appèl besluit Jupiter dat alleen Leander, als waarschuwend voorbeeld, zal worden gestraft. Hij heeft de goden van water en winden immers beledigd door hen te trotseren, het gebod van zijn ouders genegeerd, en dat allemaal om zijn eigen lusten te kunnen volgen. Zo verandert het klassiek-tragische lot van Leander door de toevoeging van het hemelproces in een welverdiende straf voor immoreel gedrag.

Ouders

Wanneer de ouders van de jonge geliefden bezwaar maken tegen de verbintenis, levert dat uiteraard extra dramatische spanning op. Alleen al om die reden kan hun rol zijn uitvergroot in *Leander en Hero* en *Pyramus en Thisbe* (Brugge). In beide spelen wordt de tegenstelling al vroeg gecreëerd: bij de geboorte van Hero krijgt haar vader van Apollo te horen dat zijn dochter aan de liefde zal sterven; hij sluit haar op in een toren, bewaakt door haar voedster. Thisbe wordt door haar moeder van de buitenwereld en de liefde afgesloten, en onder toezicht van een kamenierster gesteld. De spanning – die zo vanaf het begin van de spelen aanwezig is – tussen het streven van de geliefden en de weerstand van de ouders, wordt in de loop van de spelen telkens opnieuw voelbaar gemaakt. Tijdens de gesprekken tussen de geliefden is er de voortdurende angst voor ontdekking, en in dialogen tussen de kinderen en hun ouders worden de argumenten van beide zijden uitvoerig toegelicht (zie hoofdstuk 5).

In *Narcissus en Echo* en *Jupiter en Yo* spelen de vaders van de meisjes een veel kleinere, en bovendien andere rol: ze bevorderen de verliefdheid van hun dochters in plaats van die te dwarsbomen. De een doet dat door de organisatie van een toernooi, de ander door een uitnodiging te aanvaarden voor een hoffeest, zodat hun dochters hun geliefden kunnen ontmoeten. In het verdere verloop van de beide spelen hebben deze liberale vaders geen rol van betekenis meer. Ze lijken vooral te zijn toegevoegd vanwege het spektakel van luisterrijke hofscènes op het toneel en wellicht ook om de protagonistes in een hoofse sociale context te presenteren, als jonge prinsessen die bestemd zijn voor een vrolijk, glansrijk en liefdevol leven aan het hof. Wellicht was het ook ongepast om op het toneel een ongehuwd meisje op het liefdespad te verbeelden, zonder dat op een of andere manier het ouderlijk gezag aanwezig was.[293] Op de didactische functie van de ouderfiguren kom ik in hoofdstuk 5 terug.

Bedienden

De protagonisten zijn vaak in het gezelschap van een of meerdere dienaars. De *nutrix* uit het klassieke toneel heeft een volkstalige tegenhangster in de voedster en de kamenierster van respectievelijk Hero en Thisbe. Ze bewaken de meisjes in opdracht van de ouders, maar blijken evengoed hun vertrouwelingen te zijn. Echo heeft haar hofdame Herte, een personificatie van haar hart met wie zij lief en leed deelt, en Procris een dienstmaagd, Eerelijck Herte, die haar met goede raad terzijde staat. Narcissus gaat vergezeld van twee heren, die met hem op jacht gaan maar hem ook uitdagen zijn kuise levenshouding te verdedigen; Cephalus heeft Staetachtighen Moet die hem als een tweede ik volgt, en Aeneas verkeert voortdurend in het gezelschap van zijn mede-Trojanen, een gegeven uit de brontekst waarvan het spel dankbaar gebruikmaakt. In zijn rol van bemiddelaar kan hier ook de figuur van de Neve in *Iphis en Anaxarete* nog genoemd worden. Al deze bijfiguren dienen in de eerste plaats om afwisseling te brengen in het optreden van de hoofdpersonen, zodat er niet alleen monologen, maar ook dialogen klinken in de lange aanloop naar de ontmoeting tussen de geliefden. Daarnaast benadrukt de aanwezigheid van dienaren de voorname status van de protagonisten, en zijn ze handig voor de uitvoering van allerlei klusjes op het toneel.

Dat op zich rechtvaardigde reeds hun introductie, maar in *Narcissus en Echo* en *Cephalus en Procris* zijn de dienaren ook nog eens inhoudelijke betekenisdragers. 't Herte van Echo is een trouwe hofdame, die tegelijk deel uitmaakt van de liefdesallegorie in het spel: ze personifeert Echo's ontvankelijkheid voor de liefde, wordt door Narcissus' Schoonheit en Wonderlyck Mormereeren opgesloten in het Prysuen van Minnen en doorschoten met de Strael van liefde, wat een reeks spannende en ontroerende scènes oplevert. Een dramatisch hoogtepunt is de dood van Echo, waarbij haar hart uiteraard ook om het leven komt. Het vooroordeel dat allegorie op het toneel tot onpersoonlijk, gekunsteld drama leidt, wordt in dit spel vakkundig gelogenstraft: hier wordt de tragiek van de onbeantwoorde liefde levendig voor ogen gesteld.

De dienaren in *Cephalus en Procris* hebben weliswaar een praktische functie in het beeld van het spel: ze openen een raam, dragen een kist, dekken de tafel of houden de honden vast tijdens de jacht, maar uit hun namen blijkt dat ze in de eerste plaats staan voor de deugdzaamheid van Procris (Eerelijck Herte) en Cephalus (Staetachtighen Moet). Wat die deugd precies inhoudt, blijkt uit dialogen waarin de dienaren het voor *Cephalus en Procris* opnemen, hen van goede raad voorzien en uiteindelijk waarschuwen voor verkeerde keuzes. Wanneer de protagonisten desondanks toegeven aan de misleidende adviezen van de sinnekens (Jalorsye, Vals Ghehoor en Bedriechelyck Ghesicht), verdwijnen de dienaren van het toneel. De invloed van de dienaren is beperkt tot het denken en handelen van het personage van wie zij op allegorische wijze zijn afgeleid. Zo kan Eerelijck Herte wel op Procris inpraten, maar heeft zij geen vat op Cephalus: 'mocht ic 't hem soo wel te kennen geven als ou, // Voorwaer, daer en sou sulcx vier in hem niet vuncken.'[294] De dienaren hebben dus wel de personifiërende functie, maar geenszins het transcendente karakter dat veel sinnekens kenmerkt. De spanning tussen de dienaren en de sinnekens in *Cephalus en Procris* heeft veel weg van een *psychomachia*, waarbij de dienaren staan voor de deugden, de sinnekens voor de

ondeugden van de mens. In dramaturgische zin zou je kunnen zeggen dat er onder de geschiedenis een moraliteit geschoven is, als een extra betekenislaag. In dat opzicht vormen de dienaren een nieuwe manier om het spel uit te tillen boven het niveau van de anekdote.

Stedelingen

Een laatste groep toegevoegde personages betreft de wachters, de buren en de arbeiders. Zij staan niet in directe betrekking tot de hoofdpersonen van het spel, maar hun (vaak eenmalige) optreden markeert een overgang tussen twee fasen in de hoofdhandeling of dient om een tijdsprong of verplaatsing af te dekken. Bovendien konden deze relatief neutrale figuren het publiek van nieuwe informatie voorzien en boden ze de mogelijkheid tot reflectie. Ook het komische effect van deze volkse typetjes werd regelmatig uitgebuit.

De figuur van de wachter was bekend uit de middeleeuwse dageraadsliederen, waarin hij vanaf de tinnen van het kasteel de dageraad aankondigde en de geliefden waarschuwde hun heimelijk samenzijn te beëindigen. In de mythologisch-amoureuze spelen komen dergelijke dageraadsliederen wel voor, maar vaker nog zingt de wachter een meilied: een lied waarin de lente wordt bezongen en de ontluikende natuur wordt vergeleken met opbloeiende liefde.[295] De liederen van de wachter kondigen dus meestal een amoureuze ontmoeting aan, en niet zelden heeft de wachter in de spelen ook nog een komische functie.

Een dageraadslied in de strikte zin komt alleen voor in *Leander en Hero*. Daar zingt 'den wachter van Sesto':

> Staet op, ghy Amoureusen,
> Staet op, 't is meer dan tijt,
> Wacht u voor d'envieusen
> Eer dat ghy verraden zijt.[296]

Heel toepasselijk is de wachter hier een havenwachter geworden, want de regieaanduiding omschrijft hem als zingende 'van op de schepen'. Het wachterlied in het tweede spel van *Aeneas en Dido* begint weliswaar als een echt dageraadslied, op de aloude melodie van 'Het daget inden oosten', maar het verandert al gauw in een waarschuwing aan degene 'die mit Venus banden // ghebonden ligt seer vast'. Het lied wijst daarmee vooruit naar het aanstaande vertrek van Aeneas. De ironie van deze wending op dit moment in het spel wordt pas duidelijk in het licht van het conventionele optreden van de wachter in de mythologisch-amoureuze spelen: diens meilied kondigt gewoonlijk een amoureuze episode aan. Zo is het eerste lied in *Aeneas en Dido* een typisch meilied, een oproep tot viering van de mei en van de liefde. Het gaat vooraf aan het amoureuze rendez-vous tussen Aeneas en Dido. Ook in *Narcissus en Echo* zingt de wachter een meilied ter introductie van een verleidingsscène. Het wachterlied in *Jupiter en Yo* is zowel een dage- als een meilied: na een matineuze natuurbeschrijving maant de wachter in het tweede couplet de geliefden om afscheid te nemen, 'Soo blijfdy in eeren en in deughden', terwijl het derde en vierde couplet alle geliefden oproepen om de natuur te volgen in haar paringsdrang.

Behalve het oproepen van een amoureuze sfeer heeft de wachter ook nog andere taken. In *Narcissus en Echo* is hij een wat dommige figuur die zelf nauwelijks wakker kan blijven:

> Helpe Apollo, hue muet ick gaepen
> Van vaecke; ick hebbe so quaelijck gheslaepen
> Dat ick van onluste all verfleeuwe!
> Aymy, wats myns, siet hue ick gheeuwe![297]

Het staat niet in de regieaanwijzingen, maar uit de tekst valt wel op te maken dat de wachter bij deze woorden ongegeneerd gaapte, wat zeker komisch zal hebben gewerkt. Vervolgens blaast hij op zijn hoorn om de verliefden te wekken en zingt een vrolijk lied. Zijn optreden neemt hier de vorm aan van een komisch intermezzo.[298] De eveneens volkse (en slaperige) wachter in *Aeneas en Dido* is ingezet om het publiek op de hoogte te brengen van zaken die niet op het toneel vertoond konden worden, een taak die meestal aan de sinnekens was toebedeeld.[299] Zo vertelt hij hoe Dido en Aeneas er 's morgens vroeg op uittrekken voor een jachtpartij. Met de wakkere blik van een kenner ziet hij dat Dido een oogje op Aeneas heeft, 'maer hooren, sien en swijghen is mij bevoolen'. In het tweede spel schrikt de wachter op als hij een grote vloot de kust meent te zien naderen, hij slaat groot alarm. Maar 'ick ben averechs upghestaen': het blijkt te gaan om Aeneas en zijn volk, die Carthago verlaten.

De wachter mag geliefd zijn geweest als komische afwisseling in de hoofdhandeling, er werd in de amoureuze spelen ook geëxperimenteerd met andere 'volkse' typen. Zo treden er in *Narcissus en Echo* twee buren op om Echo's dood van nuchter commentaar te voorzien. Het zijn eenvoudige, hardwerkende burgers, al vroeg aan het werk, want 'men muet broot winnen salment verteeren'. Maar tijd om het laatste nieuws te bespreken is er altijd, en dus komt de dood van Echo ter sprake. Narcissus wordt uitgemaakt voor een 'futseleere' (beuzelaar) en een 'ruyn', die zijn verdiende loon nog wel zal krijgen. Het gesprek eindigt als de twee besluiten naar huis te gaan om te 'eeten een scotel vol pappen // En naer nuene com ick weder clappen'. Het platvloerse taalgebruik en de relativerende functie hebben deze personages gemeen met de sinnekens, die in deze fase van het spel niet meer konden optreden omdat in de allegorie hun rol was uitgespeeld: zowel Wonderlyck Mormereeren als Druck en Spijt zijn met Echo gestorven.

Een vergelijkbare scène komt voor in *Iphis en Anaxarete*, als twee burgers Iphis' dood betreuren en Anaxarete om haar hardvochtigheid veroordelen. Deze keer houdt de scène wel verband met de hoofdhandeling, doordat de burgers verslag uitbrengen van Anaxaretes gedaanteverandering. Hun commentaar helpt het publiek bij de interpretatie van een gebeurtenis die wellicht moeilijk te ensceneren viel, de verandering van een personage in een beeld: 'Siet ghy wel Anaxarete is verandert in een steen, // Besiet al haer leen conen haer niet bewegen.'[300] De scène heeft dus niet zozeer een komische, als wel een informerende functie.

In *Iphis en Anaxarete* treden ook nog twee 'cnapen' op, bedienden van Anaxarete, die het ontzielde lichaam aan de deurpost ontdekken. Fries heeft van deze

knechten simpele, komische figuren gemaakt. De 'dialoog' van de 'eerste cnape' met het gebonk van Iphis' bungelende voeten is een sublieme vondst:

> Clopter een aen de poort?
> Ick sal terstont comen, [klop]
> Ick heb u wel ghehoort, [klop]
> Wie clopt aen de Poort? [klop]
> Ick come rechte voort, [klop]
> Ofte meent ghy dat wy Droomen, [klop]
> Wie clopt aen de Poort? [klop]
> Ick sal terstont comen.
>
> *Hier loopt de Cnaepe teghens Iphis lijf aen en springt weerom.*[301]

Deze dialogen tussen buren, burgers en knechten worden wel beschouwd als minderemanstonelen avant la lettre.[302] In het zeventiende-eeuwse toneel komen dergelijke scènes regelmatig voor als komische accenten in een verder ernstig stuk, terwijl ook het zestiende-eeuwse Neolatijnse toneel al minderemanstonelen bevatte. De personages zijn vrijwel altijd ambachtslieden, soldaten of andere simpele, maar concrete types. Kenmerkend voor het minderemanstoneel is verder dat het niet of nauwelijks verbonden is met de hoofdhandeling, maar er wel commentaar op levert.[303] In hoeverre is de vergelijking van de amoureuze spelen met de latere minderemanstonelen inderdaad van toepassing? Wat de burgers in *Het loon der minnen* betreft: dit zijn respectabele, voorname lieden; hun commentaar op Iphis' dood is eerder informerend en belerend dan komisch, en bovendien hebben zij een duidelijke functie in de hoofdhandeling. De term 'minderemanstoneel' is op hun optreden niet van toepassing. Ook de knechten in dit stuk maken deel uit van de hoofdhandeling, en vormen eveneens geen minderemanstoneel. Wel is hun optreden, hoe macaber ook, als een komische afwisseling te beschouwen na de zeer beladen sterfscène van Iphis.

De buren in *Narcissus en Echo*, met hun erotische opmerkingen en hun alledaagse bekommernissen en taalgebruik, komen beter overeen met de personages in de latere minderemanstonelen. Bovendien is hun optreden inderdaad te karakteriseren als komisch tussenspel en staat het los van de hoofdhandeling. Ook de veelbesproken scène van de werklieden in *Aeneas en Dido* kan worden gekarakteriseerd als een minderemanstoneel. Als Aeneas en Achates naar Carthago gaan, wordt hun reistijd op het toneel ingevuld met een dialoog tussen een metselaar en een graver die aan de bouw van de stad werken. Ze klagen over de strenge controle op hun werk, de magere beloning en vooral over de ambtenaren ('tuesienders, telders en schrijvers loos') die geld in eigen zak steken. Hun commentaar op de corruptie stelt Dido's leiderschap in een gunstig licht: 'Dido, de [= die] wijs is, subtijl en vruedt, // Sal die bueverije noch al ghewaer worden.'[304] Tegelijk is deze scène op te vatten als sociale satire op de misstanden rond de nieuwbouw van de Antwerpse stadsomwalling, die juist in 1551/1552 in volle gang was.[305]

De rol van de verliefden

De figuren om wie het in de mythologisch-amoureuze spelen allemaal draait, de verliefde protagonisten, zijn tot nu toe onderbelicht gebleven. Wel is duidelijk geworden dat de dramaturgie er volledig op gericht was om hun gedrag in te kaderen: door toevoeging van prologen, epilogen, sinnekens en allerlei nevenfiguren werd ervoor gezorgd dat de verhouding tussen de hoofdpersonen in een steeds wisselende belichting kwam te staan. Daardoor lijkt het nu misschien alsof de verliefden zelf er in het spel weinig toe doen. Het tegendeel is waar: aan hun gevoelens, twijfels, verlangens en overwegingen besteedden de speldichters juist opvallend veel aandacht. De verliefden krijgen veel meer 'stem' dan ze bij Ovidius of in de middeleeuwse voorbeelden hadden. Waar Ovidius zijn vertelling vaak *in medias res* begint, laten de spelen zien hoe de verliefdheid vanaf het prille begin zich stap voor stap ontwikkelt tot de onomkeerbare en fatale geestestoestand waarin de geliefden de consequenties van hun daden niet meer in redelijkheid kunnen overzien. Die stapsgewijze presentatie is steeds min of meer hetzelfde: een scène waarin een van de protagonisten hoort spreken over de kwaliteiten van de ander, schroom om elkaar te benaderen, een eerste hoofse ontmoeting waardoor de vlam in de pan slaat; daarna wederom twijfel aan beide kanten en een wederzijds besluit tot overgave, waarna de liefde geconsumeerd wordt. In hoofdstuk 5, waar de representatie van liefde aan de orde komt, zal ik hier uitvoeriger op ingaan. Voor nu volstaat de constatering dat dit patroon zich in het merendeel van de amoureuze spelen voordoet en dus tot de dramatische conventies behoort.[306]

Perspectiefwisseling

Een mythologisch-amoureus spel is de verbeelding van een geschiedenis, een fabel, weergegeven van begin tot eind. Het gegeven verhaal staat garant voor een duidelijk lineair tijdsverloop. In de voorgaande paragrafen is echter ook duidelijk geworden dat er binnen dat verhaal verschillende perspectieven werden gecreëerd, aan de hand van verschillende (groepen van) personages, die elkaar op een ingewikkelde manier afwisselden. Nu is de vraag hoe dat precies in zijn werk ging en wat het effect van die perspectiefwisselingen kan zijn geweest. Bij deze bespreking maak ik gebruik van de terminologie zoals die door Hummelen is ontwikkeld en vastgelegd in *Van moment tot moment, Toneeltheorie voor lezers*. De belangrijkste begrippen zijn dramatische situatie (voor het leesgemak ook wel 'scène' genoemd) en simultaneïteit. Een dramatische situatie bestaat uit een of meerdere personages die in betrekking tot elkaar staan, wat kan blijken uit een dialoog of op elkaar afgestemd gedrag. Wanneer een personage of groep van personages geen rekening blijkt te houden met de aanwezigheid van een ander personage of groep van personages op het toneel, dan is er sprake van twee simultane dramatische situaties.

We zagen de complexe werking van de perspectiefwisselingen reeds bij de bespreking van de sinnekens. In hun terzijdes wenden zij zich tot het publiek, zonder interactie met de andere personages, die op hun beurt ook niet lijken te

horen wat de sinnekens over hen zeggen, maar onverstoorbaar hun eigen onderlinge dialoog voortzetten. Het optreden van de sinnekens loopt als een grillige rode draad door het lineaire verhaal heen. Soms duiken ze op in een scène-apart die een tijdsprong in de hoofdhandeling afdekt, soms wordt het tijdsverloop juist 'bevroren' om de sinnekens hun commentaar erop te laten geven. Maar ook binnen de hoofdhandeling zijn de verschillende perspectieven op ingenieuze wijze met elkaar verweven, bijvoorbeeld door een contrasterende afwisseling van dramatische situaties. Zo wordt in het eerste deel (of 'spel') van *Narcissus en Echo* een lange reeks van korte scènes waarin Venus, Cupido en Echo centraal staan, regelmatig afgewisseld met scènes waarin Narcissus optreedt. Formeel gezien staan de twee scènereeksen helemaal los van elkaar, want er is geen enkel personage dat in beide optreedt, en het rijm loopt wel door binnen iedere reeks, maar niet tussen de reeksen onderling. Inhoudelijk echter zorgt deze afwisseling voor een grote dosis dramatische spanning: de Narcissus-scènes maken duidelijk dat hij een heel andere leefwijze zoekt dan die de liefdesgoden voor hem in petto hebben. Zijn kuisheidsideaal resoneert dan ook als een dreigende dissonant in de idyllische Echo-scènes. Pas bij het begin van het derde spel, na in totaal 1434 verzen, komen de twee verhaallijnen bij elkaar in de langverwachte, maar desastreuze ontmoeting tussen Echo en Narcissus.

Dramatische spanning kan ook gecreëerd worden door twee dramatische situaties tegelijkertijd in beeld te brengen, de zogenaamde simultaneïteit.[307] Een mooi voorbeeld daarvan vinden we in *Leander en Hero*.[308] Wanneer Hero de tempel van Venus bezoekt, ziet zij daar een mooie jongen voorbijlopen. De sinnekens moedigen haar aan om oogcontact te zoeken, zij weifelt. Zolang deze dramatische situatie tussen Hero en de sinnekens duurt, flaneert Leander op de achtergrond heen en weer, in een tweede, simultane situatie. Dit blijkt uit opmerkingen als: 'Leander komt u ghevolcht van achtere', 'Hy is nu tot by u zijde komen dichte', 'Hy gaet voorby my (…) als de ghene die myns gheen gade en slaet', 'Hy gaf u een loncxken van bezijen', 'hy (…) zal weder keeren en voorby u lijen'. En de sinnekens krijgen gelijk, want na een poosje zegt Hero: 'Hy komt hier gaende, dus blijf ick verdraeyt van minnen staende.' Terwijl Hero als versteend op het toneel staat, gaan de sinnekens naar Leander toe, en beginnen op dezelfde manier op hem in te praten. Uiteindelijk wordt de simultaneïteit doorbroken wanneer Leander besluit om Hero te gaan begroeten: de verliefden vormen vanaf dat moment samen één dramatische situatie, de sinnekens treden terzijde.

In *Aeneas en Dido* vormen de scènes van de hoofdhandeling ook een complex weefsel van in elkaar overlopende, ingebedde en simultane dramatische situaties. Om een indruk te geven van die complexiteit volgt hier een overzicht van een scènereeks uit het eerste spel. Die begint na de eerste pausa met de opkomst van Aeneas en Achates, die aan de kust van Carthago geland zijn (v. 343). Eerst komt Venus in de gedaante van een vrouw (v. 358) om hun de weg naar de stad te wijzen, en zij vertrekken daarheen (v. 422). Terwijl de tocht van Aeneas en Achates achter de schermen plaatsvindt, zien we op het voortoneel de bouwactiviteiten in de stad verbeeld in het hiervoor besproken minderemanstoneel (v. 423-455). Nog voordat deze scène goed en wel is afgesloten komen Aeneas en Achates weer op en bewonderen de stad (v. 456-467). De dramatische situatie verdubbelt

wanneer Dido aan de andere kant het toneel betreedt (v. 468), en verdriedubbelt met de opkomst van de drie Trojanen Sergestus, Gias en Cloanthes (kort voor het begin van hun dialoog in v. 485). In de regieaanwijzing staat nadrukkelijk vermeld dat 'De Troijaenen weeten van Aeneas niet', en ook de koningin is niet in hun onderlinge gesprek betrokken, waardoor nu drie groepjes op het toneel staan, ieder met hun eigen zorgen, verwachtingen en twijfels: Dido, Aneas en Achates, en de Trojanen. Wanneer de Trojanen besluiten om de koningin aan te spreken, treedt ontdubbeling van de situatie in (v. 495), en even later voegt Aeneas zich ook bij hen (v. 547), waardoor er weer één dramatische situatie ontstaat. Maar nog is deze reeks niet afgerond: na een kort sinnekenscommentaar (v. 566-580) waarbij Aeneas en Dido volgens een regieaanwijzing blijven staan, wordt de dialoog voortgezet terwijl de sinnekens 'blijven kijckende van besijen' (v. 581-619). De reeks wordt pas afgesloten (en gemarkeerd met een pausa) na een uitvoerige scène-apart waarin de sinnekens commentaar leveren op de gebeurtenissen en een onheilspellende blik vooruit werpen: 'ick sorghe datmer noch deerlijck claeghen sal' (v. 667).

Als we via de sinnekens niet voortdurend zouden worden herinnerd aan de goddelijke opdracht van Aeneas, die hij zelf lijkt te zijn vergeten en in ieder geval verwaarloost, dan zou het spel lange tijd zonder enige dramatische spanning zijn. Er is geen fysiek zichtbare vijand, zoals Juno in *Jupiter en Yo*, of Vulcanus in *Mars en Venus*, en ook vormen Aeneas en Dido geen tegenpolen zoals Narcissus en Echo. Met de klagende Hijarbas komt voor het eerst een tegenkracht in het spel die de liefde kan tegenwerken, en daarmee wordt dan tevens de afwikkeling van het drama in gang gezet: Jupiter hoort Hijarbas' klacht en geeft Mercurius opdracht Aeneas aan zijn plicht te herinneren. Aeneas aanvaardt deze onmiddellijk. Het enige probleem is nog: hoe dit aan Dido te zeggen? Vanaf hier vormen Aeneas en Dido dus wel twee polen waartussen de dramatische spanning zich ontwikkelt, in simultane scènes waar het perspectief afwisselend bij Dido en Aeneas ligt, culminerend in het haastige vertrek van Aeneas en de zelfmoord van Dido, en voortdurend van sinnekenscommentaar voorzien.

De dramatische structuur van de mythologisch-amoureuze spelen is dus enerzijds gericht op het inkaderen van de fabel als mythe, het sturen van de interpretatie ervan op cognitief niveau, het scheppen van dramatische ironie, en anderzijds op een zo groot mogelijke emotionele betrokkenheid bij de protagonisten door een zorgvuldige opbouw van de dramatische spanning. In de volgende paragraaf zal blijken hoe deze dramaturgische strategieën worden ondersteund door meer literaire, stilistische kenmerken van de spelteksten.

Stijl

Wisselingen in het perspectief gaan vaak gepaard met verandering in taal- en stijlkenmerken van de tekst. Zo is er een groot contrast tussen het hoofse, gedragen taalgebruik van de hoofdpersonen en de ondeugende, platvloerse taal van de sinnekens. Maar ook andere middelen, zoals rijm- en strofevormen, muziek en zang, dienden om de verschillende dramatische situaties te karakteriseren, de

emotionele lading te verhogen en de interpretatie in een bepaalde richting te sturen.[309] Deze stijlmiddelen zijn in hoge mate conventioneel en komen niet uitsluitend voor bij de mythologisch-amoureuze spelen. Maar binnen deze groep spelen is wel een aantal verschuivingen zichtbaar in de omgang met die conventies.[310]

Lengte van de verzen

Een typisch kenmerk van rederijkerspoëzie is het gebruik van syllabische verzen: niet het metrum of het aantal heffingen was bepalend voor de lengte van een vers, maar het aantal lettergrepen. Een heel vers telde negen tot veertien lettergrepen. Daarbij kon men wel, afhankelijk van het genre, kortere of langere en zelfs halve verzen gebruiken. Bovendien waren er regionale verschillen en veranderden de normen in de loop van de zestiende eeuw.[311] Binnen de groep van mythologisch-amoureuze spelen is dat goed te zien: oudere spelen als *Pyramus en Thisbe* (Brugge) en *Narcissus en Echo* hebben betrekkelijk korte versregels (overwegend negen of tien lettergrepen), terwijl in de 'humanistische' spelen *Cephalus en Procris*, *Leander en Hero* en *Iphis en Anaxarete* de meeste verzen dertien of veertien lettergrepen hebben. Parallel aan deze ontwikkeling naar langere verzen lijkt ook het toenemende gebruik van het zogenaamde *rime batelée*.[312] Hierbij worden eenvoudig paarsgewijs rijmende verzen (van het schema AABB) verrijkt met een herhaling van het eerste rijm (A) halverwege het eerste vers van het tweede rijm (B). Een voorbeeld uit *Cephalus en Procris*:

> Want als hy in d' woudt eertyts met haer *jaechden*
> Dese jonghelinck haer doen soo seer *behaechden*
> Dat sy voor andere *maechden* hem quam ten dinste

In de Brusselse spelen (*Mars en Venus*, *Jupiter en Yo*, *Narcissus en Echo*) komt het *rime batelée* nog helemaal niet voor, terwijl het in *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete* juist heel consequent wordt toegepast. De *Pyramus en Thisbe*-spelen, *Aeneas en Dido* en *Leander en Hero* nemen wat dat betreft een tussenpositie in: waar het kon, is *rime batelée* toegepast, maar het was kennelijk geen vaste regel. Het zou meer onderzoek vergen, ook naar andere rederijkersteksten, om te kunnen vaststellen of deze versvorm wellicht heeft bijgedragen aan een soepeler introductie van de Franse versmaat, de alexandrijn. De regelmatiger lengte van de verzen zorgde al voor een zekere uniformering, en door het *rime batelée* ontstond in iedere derde regel een lichte cesuur, waar de alexandrijn die in elk vers heeft.[313] Daar komt voor *Cephalus en Procris* dan nog bij dat er hoofdzakelijk paarsgewijs rijm is toegepast. Bijzondere strofevormen als rondelen, balladen en refreinen ontbreken in dit spel, en er is slechts af en toe sprake van gekruist rijm of van meer dan twee verzen op één eindrijm. Hoe bijzonder dat is, zal nog blijken.

Responsierijm en rijmafhechting

Het rijm had binnen het drama een belangrijke mnemotechnische functie: het hielp de acteurs bij het onthouden van hun tekst, zoals dat gedurende de hele middeleeuwen ook al had gegolden voor voordrachtskunstenaars en acteurs. Voor het publiek van de rederijkers was rijm dus net zo gewoon als proza nu voor ons is. Toch had het ook voor de toeschouwers nog een belangrijke extra functie, doordat het rijm de dramatische structuur markeerde. Binnen een dramatische situatie of bij kleine personele wisselingen op het toneel namen de personages elkaars eindrijmen over, het zogenaamde responsierijm. Het was dan duidelijk dat de personages op elkaar reageerden. Die onderlinge interactie was soms zo intens dat de één een half vers van de ander overnam. Vooral in de dialogen van de sinnekens werd deze snelle afwisseling veel gebruikt.

Aan het einde van een dramatisch segment echter (wanneer er een geheel nieuwe situatie op het toneel kwam) werd het rijm altijd 'afgehecht'. De laatste spreker eindigde dan met twee rijmende verzen, waarna de volgende scène weer met een nieuw rijmschema kon beginnen. In *Aeneas en Dido* en *Cephalus en Procris* wordt het einde van een scène vaak ook nog afgesloten met een sententie. In het laatste spel krijgen die slotregels extra pregnantie doordat het laatste rijmpaar in combinatie met de sententie een rijmtrio vormt. In het veelvuldige gebruik van sententies laat zich het (indirecte) voorbeeld van het klassieke toneel herkennen.[314] De rijmafhechting bracht dus een rustpunt in de interactie op het toneel, en markeerde het einde van de dramatische situatie. In veel gevallen volgde dan een pausa waarin muziek gespeeld werd.[315]

Het responsierijm, in combinatie met de rijmafhechting, hielp de regisseur, spelers en toeschouwers om in het spel de verschillende dramatische eenheden te onderscheiden. In een aantal oudere stukken komt echter ook rijmafhechting voor bínnen een dramatische situatie, of binnen wat op het eerste gezicht een dramatische situatie lijkt te zijn. Dit is met name het geval bij het contact tussen sinnekens en protagonisten,[316] in de communicatie tussen mensen en goden,[317] tijdens bezweringen[318] en in disputen.[319] Ik geef hier van ieder type een voorbeeld.

Het contact tussen sinnekens en mensen ontstaat altijd vanuit een monoloog van de protagonist, die van terzijde wordt gadegeslagen door de sinnekens. Zo observeren de sinnekens Yo, die mijmert over Jupiters kwaliteiten en zichzelf toespreekt:

> Aenmerckt hoe zijn Conincklijcke seden
> De werelt verlichten boven beneden
> Daer Goden Godinnen in verblijt zijn
> Soo moeghdy in trooste ghebenedijt zijn.[320]

De eerste woorden van de sinnekens vormen een reactie op deze monoloog en zijn duidelijk aan Yo gericht. Toch nemen ze niet haar eindrijm over:

Natuerelijcke lust
Dats emmer waer…

Cracht van liefden
…Hy is ghepresen
Boven alle Princhieren…

Natuerelijcke lust
…Sijn minlijck wesen
Gaet verre boven Narcissi schoonheyt![321]

De rijmafhechting op de overgang van monoloog naar influistering is alleen te verklaren als we aannemen dat er op dat moment een nieuwe dramatische situatie ontstaat. En dat betekent dat Yo de sinnekens niet waarneemt op het moment dat zij tegen haar beginnen te spreken: zij bevinden zich in een parallelle dramatische situatie, er is slechts invisibel contact.[322] Wanneer Yo uiteindelijk, na het verbale spervuur van de sinnekens, het woord weer neemt, blijkt zij hen wel op te merken, want ze verzucht: 'O Cracht van Liefden wat moeghdy al segghen (…)', en nu is er wel sprake van responsierijm.

In gebedscènes is iets soortgelijks aan de hand: het gebed wordt altijd met rijmafhechting besloten, evenals de clausen van de aanbeden god of godin. Toch is er wel degelijk sprake van een reactie, van uitwisseling tussen de personages, en dus van één dramatische situatie. Dit mag blijken uit de volgende passage in *Narcissus en Echo*, waar Narcissus bidt in de tempel van Diana:

Narcissus
(…)
Dus laet my gracie van u ghewinnen
Dat ick haeten mach alle vileynichede
En te houwene altijt myn reynichede

Diana de godinne
Narcissus vrient dwordt u vergouwen
Want ghy sult ewelijck syn gepresen
Daer men cluecklyck sal mit sweerden houwen

De rijmafhechting lijkt dan ook vooral bedoeld om de speciale, gewijde sfeer waarin mensen met goden kunnen communiceren te accentueren. Vergelijkbaar aan het gebed is de bezwering, een spreuk waarmee een god of godin een gedaanteverandering tot stand brengt bij een menselijk personage: Diana bij Actaeon, Jupiter bij Yo, Nemesis bij Anaxarete. Net als de gebeden staat de bezwering wat het rijm betreft helemaal los van de rest van de scène, waardoor zij een bijzonder moment in het spel wordt.

In een aantal van de oudere spelen, maar ook in *Leander en Hero*, komen scènes voor waarin de personages, goden of mensen, om beurten reageren op een bepaalde kwestie. De context is de ene keer een hoofs-amoureus gesprek, dan weer

een rechtszaak. Wanneer Jupiter de godenvergadering voorlegt of hij de mensheid moet straffen voor haar zonden, stelt ieder van de goden een andere straf voor. Het rijm is steeds bij elke spreekbeurt afgerond, zodat de indruk ontstaat van afzonderlijke, alternatieve antwoorden op die ene vraag.

Bij rijmafhechting binnen een dramatische situatie is er, kortom, sprake van een bijzonder soort contact: tussen personages van verschillende werkelijkheidsniveaus (mens-god, mens-sinneken) of met een zekere sacrale lading (gebeden, bezweringen). Voor de disputen zou je nog aan een andere verklaring kunnen denken: het ontbreken van responsierijm benadrukt het feit dat elke spreekbeurt een afgerond betoog bevat; het versterkt daardoor de argumentatieve structuur van dit soort scènes. Opmerkelijk is dat deze techniek uitsluitend is toegepast in oudere spelen als *Narcissus en Echo*, *Mars en Venus*, *Jupiter en Yo* en *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) en in het latere *Leander en Hero*. In *Pyramus en Thisbe* (Brugge), *Aeneas en Dido*, *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete* wordt het responsierijm wel steeds toegepast binnen een dramatisch segment.

Rijm- en strofevormen

Paarsgewijs rijmende verzen zijn dan wel te beschouwen als de 'grondvorm' van zestiende-eeuwse toneelteksten, ze werden (vooral in ernstige spelen) dikwijls afgewisseld met bijzondere strofische vormen als balladen, rondelen, liederen en refreinen. En binnen die strofische vormen waren er dan nog talloze manieren om de klankrijkdom van de tekst te verhogen: halve verzen, 'dobbelsteerten', binnenrijm, kettingrijm, assonanties, et cetera.

Rijm en ritme waren belangrijke elementen in de poëzie van de rederijkers, ze vormden een schakel tussen twee in hun ogen nauw verwante disciplines: retorica en musica. De orde en harmonie die in muziek en dichtkunst tot uitdrukking kwam, weerspiegelde het goddelijk geïnspireerde evenwicht in de kosmos, zowel op het niveau van de gehele schepping als op dat van de mens, de microkosmos. Muziek en poëzie hielpen de mens om zijn innerlijke evenwicht te bewaren.[323] Het is dan ook nauwelijks anachronistisch om het overvloedige gebruik van rijm op het zestiende-eeuwse toneel te vergelijken met de aria.[324] Vaak was het juist aan het begin van dramatisch geladen scènes, in liefdesklachten of -betuigingen van de protagonisten, dat het rijm het rijkelijkst weerklonk. De helden en heldinnen verwierven er een air van welsprekendheid mee dat hun aantrekkelijkheid voor het publiek nog zal hebben vergroot. De diverse strofevormen werden bovendien geassocieerd met verschillende stijlregisters en scènetypen, waardoor de dramatische structuur van de voorstelling nog eens extra werd gemarkeerd.[325]

De muzikaliteit van de toneeltekst was dus meer dan louter ornament om de aandacht te trekken. Ze vormde een essentieel onderdeel van de werking die de rederijkers met hun spel beoogden. Cornelis van Ghistele vatte dit heel mooi samen in zijn openingsrefrein van *Aeneas en Dido*, een lofdicht op de retorica:

d' Eloquent sijdij en suet van keeste,
boven alle consten gheacht als de meeste,
vol eloquenter faconde;
vröcht dör u ontploocken wordt in elcken feeste;
den swaermuedichen en bedructen van gheeste
ghij verlicht telcke stonde;
Wijsheijdt en döght ghij u minnaers oijt jonde,
Ghevluijdt uijt 's heijlighen gheests monde
(…)
O rhetorica, wijse, eloquente![326]

Van Ghistele meende dat een welluidende tekst de toehoorders kon 'verlichten' (opvrolijken of opluchten) en hen tot wijsheid en deugd kon brengen. Die aandacht voor de klankrijkdom van de taal, algemeen onder rederijkers,[327] heeft tot gevolg dat de mythologisch-amoureuze spelen wemelen van de verschillende strofevormen, ieder met een eigen traditie, ook buiten het toneel, en met een eigen connotatie en sfeer. Ik bespreek hier als meest gebruikelijke vormen het rondeel, het refrein, de ballade, het echogedicht en de liederen.[328]

Rondelen

Het rondeel, met zijn relatief korte, steeds herhaalde regels en rijmen, was van oorsprong een danslied. Bij de rederijkers kreeg het meestal de rijmvorm ABaAabAB, waarbij de hoofdletters aangeven dat niet alleen het eindrijm, maar de hele versregel herhaald wordt. In de mythologisch-amoureuze spelen komt het meestal voor in sinnekensscènes, en is het bovendien de enige strofische vorm die deze toneelfiguren lijken te kennen. Het rondeel was dan ook bij uitstek geschikt om de beweeglijke, vaak zelfs dansende sinnekens te typeren.[329] De herhalingen in de strofe konden daarnaast een komisch effect sorteren. Rondelen werden het vaakst gebruikt bij de opkomst van een sinnekenspaar dat elkaar in snel afwisselende verzen opriep tevoorschijn te komen. Deze manier van opkomen werd zo stereotiep dat zelfs wanneer de rondeelvorm achterwege bleef, er vaak een soortgelijke afwisseling van korte verzen met gekruist rijm toegepast werd. En wanneer er, zoals in de *Pyramus en Thisbe*-spelen, zuinig is omgesprongen met rondelen, dan worden die uitsluitend bij de opkomst of afgang van de sinnekens toegepast. Maar het opkomstrondeel is vooral kenmerkend voor de latere spelen: *Aeneas en Dido*, *Leander en Hero* en *Iphis en Anaxarete* hebben er ieder vijf. Een bijzondere vorm, die alleen voorkomt in *Jupiter en Yo*, *Leander en Hero* (2x) en *Iphis en Anaxarete* (vermoedelijk in navolging van de *Spiegel der minnen*) is het rondeel waarin de sinnekens een van de hoofdpersonen 'omsingelen': de tekst is dan verdeeld tussen een of twee sinnekens en een hoofdpersoon, die door hen gedwongen wordt een beslissing te nemen.[330] Een voorbeeld uit *Leander en Hero*:

Amoureuse Affectie
Ick raet u te zegghen,

Leander
En redene raet my te swijghene,
Wt redene oft sy 't qualijck name.

Amoureuse Affectie
Om confortatie te ghekrijghene,
Rad'ict u te zegghen.

Leander
En redene raet my te swijghene,
Al is 't herte haer bereyt te nijghene,
Myn woorden mochten haer wesen onbequame.

Amoureuse Affectie
Ick raet u te zegghen.

Leander
En redene raet my te swijghene,
Wt zorghen oft sy 't qualijck name[331]

De kenmerkende herhalingen van het rondeel zijn hier zeer functioneel toegepast, terwijl de variatie 'al is 't herte…' een geleidelijke capitulatie van Leander aankondigt. De opkomst-, afgangs- en omsingelingsrondelen van de sinnekens behoren tot de stijl die Coigneau karakteriseerde als 'familiair, anekdotisch, pragmatisch, op actie gericht'.[332]

Daartegenover staan de rondelen die door de protagonisten worden uitgesproken, met name in *Narcissus en Echo*, *Mars en Venus*, *Aeneas en Dido* en *Leander en Hero*. Deze zijn meer 'hymnisch, verheerlijkend, dramatisch en lyrisch bewogen'.[333] In de twee Bourgondische spelen is dit vrijwel het enige rondeeltype, sinnekensrondelen komen er nauwelijks voor.[334] De rondelen vervullen hier sterker dan in de andere spelen een emotionerende rol: als hymne, lofzang of vreugderoep (in beide spelen), of juist om uiting te geven aan twijfel, ontzetting en vrees (alleen in *Narcissus en Echo*). In deze specifieke toepassing van rondelen sluiten ze aan bij de eveneens Brusselse *Bliscappen*.[335] In *Aeneas en Dido* en *Leander en Hero* komen verheven rondelen van de protagonisten voor naast familiaire van de sinnekens.

Refreinen

Het refrein is een gedicht van drie of meer strofen, met een ingewikkeld rijmschema dat in alle strofen hetzelfde is, en een (soms kortere) slotstrofe aan het adres van een 'prince' of 'princesse'; het dankt zijn naam aan de slotregel, het refrein, ofwel de stok, die in iedere strofe gelijk is en die de inhoudelijke kern van het gedicht bevat. Refreinen vormden het meest geliefde genre onder rede-

rijkers, maar hun toepassing in het drama is beperkt tot de meer statische momenten met een emotionele of ideële lading.[336] Het refrein is beschouwend van aard en biedt gelegenheid om een emotionele situatie uitgebreid te verbeelden. Het is daarom bij uitstek geschikt voor gebeden (vaak in reactie op een toog) en klachten (op een punt van uitzichtloosheid). Het wordt vooral toegepast in explicatieve, historiaal- en heiligenspelen. Voor 'lichtere' genres als het esbattement was het refrein kennelijk ongeschikt. Het al dan niet voorkomen van refreinen in een spel zegt dus wellicht iets over de positie van de mythologisch-amoureuze spelen binnen het genre van de spelen van zinne.

Alleen *Pyramus en Thisbe* (Brugge) en *Aeneas en Dido* maken gebruik van refreinen, en wel in de vorm van gebeden. In *Pyramus en Thisbe* (Brugge) (v. 837-888) gaat Pyramus op weg naar de tempel van Venus, om daar, geknield voor haar beeld, zijn gebed uit te spreken. Het refrein bestaat uit drie strofen met een kortere prince op de stokregel 'Huer corts te sprekene verleent mi gracie' (laat me spoedig met haar mogen spreken). Per strofe wordt een argument aangedragen waarom Venus hem genadig zou moeten zijn; dit gebed is dus tevens een betoog. De scène lijkt geïnspireerd door de aanbiddingsrefreinen die gebruikelijk zijn bij de zogenaamde togen in religieuze spelen: het personage knielt dan voor een tableau vivant met de uitbeelding van Christus aan het kruis of een andere devote voorstelling.[337]

De twee refreinen in *Aeneas en Dido* (een derde refrein, in de proloog, blijft hier buiten beschouwing), zijn conform de toneelconventie gericht tot een godheid. In het eerste richt Hijarbas zich tot Jupiter met de stokregel: 'Laet ghij dit gheschieden, o Jupiter heere?' Het tweede refrein is een klacht van Dido aan Venus, op de stok 'Och, nerghens gheen trouwe!' Beide stokregels zijn vrijwel rechtstreeks ontleend aan de Latijnse brontekst en de refreinen markeren dan ook twee centrale momenten in de geschiedenis van Aeneas en Dido.[338] De scènes vertonen overigens niet de kenmerken van de gebedsscène: er zijn geen aanwijzingen voor een toog, voor de aanwezigheid van een beeld van de godheid, of voor een geknield uitspreken van het refrein. Ook inhoudelijk hebben de gebeden in *Aeneas en Dido* een wat andere functie dan het gebed van Pyramus: in plaats van een concreet verzoek om bijstand vormen ze vooral een reflectie op de voorgaande gebeurtenissen; de verwikkelingen worden nog eens samengevat en het aandeel van de personages hierin geëvalueerd, uiteraard vanuit het sterk emotionele perspectief van respectievelijk Hijarbas en Dido. Het gebed in refreinvorm is kennelijk een zo sterke conventie dat ze doordringen tot in de meest profane spelen van zinne.

Hoe laat zich daarentegen de afwezigheid van amoureuze refreinen in de mythologisch-amoureuze spelen verklaren?[339] De spelen bevatten genoeg liefdesklachten die in thematiek en woordkeus nauw aansluiten bij de amoureuze refreinen zoals we die kennen uit refreinbundels, contemporaine prozaromans[340] en enkele Bijbelse en explicatieve spelen.[341] Maar voor de liefdesklachten in de mythologische spelen werd overwegend voor de balladevorm gekozen. Kennelijk volstond deze kortere, flexibelere vorm om de hartekreten van de protagonisten te verwoorden, en werden refreinen op het toneel gereserveerd voor de meer plechtstatige momenten.

Balladen

De rederijkersballade zoals die vanaf ca. 1500 gestalte kreeg, is geen vast omschreven vorm, maar kan het best aangeduid worden als 'een strofisch gedicht met gekruist rijm, minstens zeven regels per strofe en vrij strofental'.[342] Gebeden en lofzangen, en de reacties van de goden hierop, zijn het meest in balladestrofen gecomponeerd. De ballade is ook de geijkte vorm voor liefdesklachten, -verklaringen, amoureuze begroetingen en bezweringen, kortom: de ballade hoort bij monologen met een sfeer die boven het alledaagse uitstijgt. Anders dan bij het refrein worden de meeste balladen wel gevolgd door een dialoog.

Ondanks die flexibiliteit komen in de latere spelen steeds minder balladestrofen voor. In de Brusselse spelen zijn vrijwel alle spreekbeurten (buiten die van de sinnekens) in een bijzondere vorm gesteld, meestal een ballade. Voor heel bijzondere gelegenheden zijn er de kunstige ketendichten[343] of balladen waarin voortdurend wordt gespeeld met één woord.[344] In de *Pyramus en Thisbe*-spelen en in *Aeneas en Dido* daarentegen komt het vaak voor dat na een lyrisch begin van de scène wordt teruggegrepen naar paarsgewijs rijm. Dit is, met name in *Aeneas en Dido*, dan wel vaak versierd met *rime batelée* en/of dubbelrijm.

Deze relatieve versobering (relatief, omdat het gebruik van rondelen niet afneemt en ook de binnenrijmen blijven) zet zich, zoals eerder gezegd, voort in *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete*, terwijl van de jongere spelen *Leander en Hero* in stilistisch opzicht weer aansluit bij de Brusselse spelen; niet specifiek door de toepassing van balladen, maar wel in een rijkelijk gebruik van gekruist rijm, afwisseling van lange en korte verzen en lange, vrije strofen.

Echogedicht

In het waarschijnlijk jongste spel, *Iphis en Anaxarete*, is een wel heel bijzondere strofevorm gebruikt, een zogenaamd echogedicht (v. 738-759). In algemene zin kan dit worden omschreven als 'een gedicht waarin het laatste woord van elke regel rijmt op het voorlaatste woord en soms een verbluffend, satirisch antwoord geeft op de vraag die in die regel gesteld is'.[345] Het lyrische echogedicht was als zelfstandig genre bekend onder Neolatijnse dichters (onder anderen Janus Secundus, Janus Dousa en Grotius) en bij de rederijkers (bijvoorbeeld Lucas d'Heere).[346] Maar *Iphis en Anaxarete* is het eerste Nederlandse toneelstuk met een echoscène. Iets later zal het echogedicht, onder invloed van Guarini's *Il pastor fido* (1589) grote opgang maken in met name pastorale spelen.[347] De context is daar vaak een liefdesprobleem; de echo lijkt een personificatie van innerlijke tweestrijd, maar heeft ook een objectieve, voorspellende waarde binnen het handelingsverloop. Deze omschrijving past zeker ook bij het echogedicht in *Iphis en Anaxarete*: aan het begin van het vierde bedrijf, als Iphis ten einde raad de hand aan zichzelf wil slaan, richt de Echo (volgens de personagelijst 'een stem die men niet siet') het woord tot hem, en adviseert hem zijn liefde aan Anaxarete te gaan verklaren. Thematisch weerklinkt in deze scène ook nog de overeenkomst met Echo, de nimf die net als Iphis een onbeantwoorde liefde koesterde.

Liederen

Het merendeel van de liederen in de mythologisch-amoureuze spelen komt voor rekening van de wachter en is in dat verband al aan de orde geweest. Buiten de wachterliederen zijn er nog vier gevallen. In *Narcissus en Echo* zingt de godin Diana terwijl zij zich baadt in een fontein. In haar lied, op de melodie van 'Het daget inden oosten', presenteert zij zichzelf als godin van de kuisheid, maar zij trekt daarmee paradoxaal genoeg juist de aandacht van Actaeon, die door haar stemgeluid in wellust ontbrandt.[348]

In *Mars en Venus* zingen de godinnen Venus, Juno en Pallas een lied om hun bedrukte stemming te doorbreken. Het handschrift geeft alleen de aanwijzing 'pausa hier singtmen'. Kennelijk was het niet zo belangrijk welk lied er gezongen werd, als de goddelijke scène maar feestelijk kon worden afgesloten. In de scène die op deze pausa volgt, reageren de sinnekens blij verrast op het gezang.

Opmerkelijk is in *Jupiter en Yo* de beurtzang tussen Apollo en Discordia. Zij zingen afwisselend ieder drie strofen, de een om Jupiter te waarschuwen voor de komst van zijn vrouw, en de ander om Juno aan te moedigen haar overspelige echtgenoot op heterdaad te betrappen. In de voordracht werd wellicht een contrast aangebracht tussen de welluidende zang van Apollo, onder meer god van de muziek, en het geluid dat Discordia, personificatie van de tweedracht, voortbrengt. Over haar zeggen de sinnekens dat zij de geliefden zal verraden 'met luyder stemmen'; zij worden al onwel bij het vooruitzicht![349] De strofevorm van dit lied is ook bekend uit Matthijs de Casteleins *Diversche Liedekens*, maar een bijpassende melodie is niet bekend.[350]

Ten slotte is er de 'abada' van Iphis voor het huis van Anaxarete. Hij hangt kransen aan haar venster, speelt op zijn luit en zingt een nieuwe, zeer toepasselijke tekst, op de melodie van een bekend meilied: 'den lustelijcken mey'.[351] Maar al na één strofe wordt hij door het meisje genadeloos onderbroken. Het lied is dus een geïntegreerd onderdeel van de dramatische handeling, bedoeld om de betekenis van de betreffende scène met nog meer effect over te brengen. Dit geldt ook voor de meeste andere liederen in de mythologisch-amoureuze spelen. Wanneer daarbij gebruik werd gemaakt van een bekende melodie, kon de herinnering aan de oorspronkelijke liedtekst bovendien voor een ironische noot zorgen, zoals in het geval van Iphis' meilied.

In deze paragraaf, waar rijm- en strofevormen centraal stonden, is Van Haechts *Cephalus en Procris* weinig aan de orde gekomen. Het bevat immers vrijwel uitsluitend paarsgewijs rijmende verzen met *rime batelée*. Het zal inmiddels duidelijk zijn dat dit spel daardoor een heel andere indruk moet hebben gemaakt. De scènes zijn onderling veel minder verscheiden van klank, de stijlwisselingen tussen sinnekens en andere personages bevinden zich vooral op semantisch (en performatief) niveau. Dit sluit aan bij de eerdere constatering dat Van Haecht veel minder dan andere speldichters gebruikmaakte van rijmafhechting om scènes van elkaar te onderscheiden. Rijmafhechting komt in *Cephalus en Procris* alleen voor op metascènegrenzen, die op hun beurt samenvallen met een verandering van gespeelde locatie of een tijdsprong. Uit een eerste vergelijking met andere stukken van Van Haecht, de *Apostelspelen* en het spel van *Tmolus*, bleek dat *Cephalus en Procris* in zijn

oeuvre een unieke plaats inneemt: het paarsgewijs rijm met *rime batelée* vormt wel het standaardpatroon in al zijn spelen, maar in de *Apostelspelen* en in *Het oordeel van Tmolus* wordt dit regelmatig afgewisseld met balladen, rondeelachtige strofen en gekruist rijm. Het gebruik van rijmafhechting als indicatie van een ruimte- of tijdsprong, zoals dat in *Cephalus en Procris* werd gesignaleerd, is ook kenmerkend voor de *Apostelspelen*; bij *Tmolus* is dit moeilijker te beoordelen: veel rijmafhechtingen hangen hier samen met de afwisseling met instrumentale muziek en zanggedeelten, en bovendien is dit een esbattement en geen spel van zinne.

Kennelijk houdt Van Haechts sobere versificatie verband met het genre en streefde hij met *Cephalus en Procris* naar een nieuw soort mythologisch-amoureus toneel. Ik heb het vermoeden, ook vanwege het veelvuldige gebruik van sententies, dat hij zich hiertoe heeft laten inspireren door het (indirecte) voorbeeld van het antieke drama. Maar ook in de eigen omgeving kon Van Haecht al veel voorbeelden zijn tegengekomen van spelen van zinne met weinig of geen strofische vormen: onder de wedstrijdspelen van Gent in 1539 en van het Antwerps Landjuweel in 1561, dat Van Haecht zelf organiseerde, zijn er vele in paarsgewijs rijm opgesteld. De prijzen gingen vaak juist naar die spelen met de meest sobere versificatie.[352]

3.3 Enscenering: gespeelde verbeelding

Een enkele uitzondering daargelaten, bevatten de toneelhandschriften van de rederijkers – om nog maar te zwijgen van de gedrukte spelen – weinig expliciete aanwijzingen over de manier waarop de tekst moest worden opgevoerd. Dit kan twee dingen betekenen: ofwel de enscenering was zo gebonden aan conventies dat het vastleggen daarvan niet nodig was, ofwel de regisseurs werden vrij gelaten om het spel zo te realiseren als paste bij hun mogelijkheden en de specifieke omstandigheden. Voor beide opties valt veel te zeggen, maar bij een historische reconstructie van de opvoeringspraktijk vormt de eerste veronderstelling het meest betrouwbare uitgangspunt. De veronderstelde conventies zijn te achterhalen door systematische vergelijking van de expliciete gegevens met de meer impliciete informatie die de spelteksten bevatten.[353]

Behalve naar aanwijzingen in tekst, regieaanwijzingen en personagelijsten, kan ook gekeken worden naar de contemporaine toneelpraktijk (overige toneelgenres, ommegangen, intredes, et cetera) en de beeldcultuur in bredere zin. Het materiaal dat in de volgende paragrafen wordt gepresenteerd, is verre van compleet. Een uitputtende, systematische analyse van alle afzonderlijke opvoeringsaspecten bleek binnen het bestek van dit onderzoek niet mogelijk. En het historisch gezien minst 'grijpbare' aspect van de opvoering, de beweeglijke, fysieke aanwezigheid van de spelers, is helemaal onderbelicht gebleven.[354] Toch hoop ik met de verzamelde gegevens te kunnen laten zien dat de opvoering van een mythologisch-amoureus spel een kleur- en klankrijk spektakel opleverde. De spelen zijn niet los te zien van de contemporaine spel- en beeldcultuur. Ze nemen daarin, op grond van hun specifieke inhoud, een geheel eigen plaats in.

Het toneel

De toneelfaçade

Narcissus en Echo is vermoedelijk een van de vroegste stukken waarin gebruik wordt gemaakt van een toneelfaçade: het stuk speelt zich af op verschillende locaties, die allemaal zijn geprojecteerd op één façade met diverse openingen, waarlangs de spelers op- en afgingen. Het façadetoneel bood de mogelijkheid tot snel omschakelen van de ene situatie naar de andere en versterkte zo het montage-effect. Men maakte daarbij ook gebruik van compartimenten op het voortoneel en op een verdieping, die met gordijnen konden worden afgesloten. In deze 'open kamers' speelden zich niet alleen hemel-, interieurscènes en tableaux vivants af, ze konden voor allerlei situaties worden gebruikt. Met bordjes en woorddecor werd aangegeven welke ruimte er werd voorgesteld. Zo kon één compartiment achtereenvolgens verschillende betekenissen krijgen.

In *Narcissus en Echo* lijkt deze enscenering nog niet erg gebruikelijk te zijn: de personages zeggen bij het betreden en verlaten van de speelvloer via de façadeopeningen telkens waar ze heen gaan, alsof het publiek er nog aan moest wennen dat ook onzichtbare personages toch nog bij het spel hoorden.[355] In de iets jongere *Jupiter en Yo* en *Mars en Venus* komen dit soort formules al veel minder voor. Dit wijst misschien op een toegenomen vertrouwdheid met het façadetoneel, maar in het geval van *Mars en Venus* kan het ook een gevolg zijn van de op zich al veel eenvoudiger structuur van het stuk. In de zestiende eeuw groeide het façadetoneel uit tot de standaard opvoeringswijze van de spelen van zinne. Uit afbeeldingen van tonelen die vanaf het midden van de zestiende eeuw verschijnen, blijkt de meest gebruikelijke façade drie compartimenten op de speelvloer te hebben, waarvan het middelste het breedst en het diepst is. Ook is er vrijwel altijd een compartiment op de eerste verdieping zichtbaar. Rederijkerskamers beschikten vaak over een eigen toneelstellage die voor een openbare opvoering (maar ook voor intredes en processies) in de buitenlucht werd opgesteld. Er zijn maar weinig aanwijzingen dat diezelfde stellages ook dienstdeden bij de incidentele opvoeringen binnenskamers.[356]

Spel in de compartimenten

Er zijn in de mythologisch-amoureuze spelen talloze scènes die vermoedelijk in een compartiment werden gespeeld. Soms zijn de aanwijzingen daarvoor evident, zoals de opmerking 'scuijft open' in de marge van het handschrift van *Aeneas en Dido*, waarna plotseling niet alleen de sinnekens op het voortoneel te zien waren, maar ook Dido en Aeneas, die in de nu geopende ruimte 'aen dbancket' zaten. Een andere maaltijdscène, in *Cephalus en Procris*, maakt deel uit van een metascène die in zijn geheel in een compartiment gespeeld moet zijn. Ze begint met het beeld van Procris en Eerelijck Herte die zijde spinnen, een huiselijke bezigheid die Procris' kuisheid illustreert. Cephalus en Bedriechelyck Ghesicht naderen, maar als de laatste voorstelt een kastje met kostbaarheden zelf naar binnen te dragen zegt Cephalus: 'Neen gheeft my dat // En vertoeft ghy wat daer buyten de deure.' De sinnekens blijven inderdaad buiten het compartiment, maar

kijken stiekem toe 'door dees scheure' hoe Cephalus Procris verleidt met drank, dure cadeaus en kusjes. De metascène eindigt met een pausa die zo lang moet duren 'tot dat de tafel op is'. Het compartiment werd meteen heringericht voor een volgende scène.

De maaltijd van Dido en Aeneas is rechtstreeks ontleend aan de brontekst, waarvan we in het tweede hoofdstuk al vaststelden dat Van Ghistele die nauw volgde. In *Cephalus en Procris* daarentegen is de uitwerking van deze scène geheel nieuw ten opzichte van de bron. Daar kan het voorbeeld van *Aeneas en Dido* een rol bij hebben gespeeld, maar waarschijnlijk is hier een bredere conventie aan het werk. Tafelscènes waarin gegeten en gedronken wordt, vaak ook gezongen en geflirt, komen veel voor in de explicatieve rederijkersspelen, waar ze het morele dieptepunt van de hoofdpersoon verbeelden. Het compartiment stelt in die gevallen een herberg of bordeel voor.[357] Eten, drinken en seksuele verleiding liggen in dit soort scènes zo dicht bij elkaar, dat in *Leander en Hero* de maaltijd op het bed plaatsvindt:

> Ick en zal u, o Lief, in gheen vreemde plecken,
> Maer op myn eyghen zacht bedde forieren
> Een kleyn bancket van spijse, wijn, en goede bieren.[358]

Ook al zijn er duidelijke verschillen tussen de herbergscènes in het explicatieve toneel en hun pendanten in de amoureuze spelen, de morele associaties die deze in *Aeneas en Dido* en *Cephalus en Procris* opriepen, zullen er niet minder om zijn geweest.[359]

Ook in de andere spelen worden amoureuze ontmoetingen steevast in een compartiment gesitueerd, of dat nu een prieel voorstelt zoals in *Jupiter en Yo* en *Narcissus en Echo*, of een slaapkamer zoals in *Mars en Venus* en *Leander en Hero*. Het grote voordeel van het compartiment is namelijk dat de gordijnen gesloten kunnen worden voordat de gebeurtenissen in het spel te pikant worden, terwijl tegelijk de suggestie wordt gewekt dat achter de gordijnen het liefdesspel gewoon doorgaat. Voor het sluiten van de gordijnen zijn wel geen directe bewijzen (in de vorm van regieaanwijzingen), maar uit de tekst blijkt dat telkens na de eerste toenadering tussen de geliefden het perspectief verschuift naar de sinnekens, die buiten het compartiment staan en reageren op wat daarbinnen gebeurt. In *Jupiter en Yo* bijvoorbeeld roepen de sinnekens plotseling:

> **Cracht van liefden**
> Tis ghenoech ghehelst, ghecust!
>
> **Natuerelijcke lust**
> Laet staen, laet staen!
>
> **Cracht van liefden**
> Wildy u quackelbeenken slaen,
> Ghy moghet in t'coren secreet verduysteren.[360]

Dit lijkt een goed moment om de sinnekens de gordijnen voor het prieel te laten sluiten. Een bijkomend voordeel van zo'n afsluitbaar compartiment was in dit geval dat de transformatie van Yo tot koe (en vice versa) achter gesloten gordijnen kon plaatsvinden.

Ook de amoureuze ontmoeting in *Mars en Venus* vindt plaats in een compartiment, dat in dit geval de slaapkamer van de godin voorstelt. Venus nodigt haar minnaar uit: 'coomt in mijn camer secreet al stille // ick abandonneere mij tot uwen wille'.[361] Het rijm wordt hier afgehecht, hetgeen een impliciet signaal is voor het sluiten van de gordijnen. De sinnekens, die kennelijk wel een blik naar binnen kunnen werpen (herhaaldelijk roepen ze 'siet', en ze vragen elkaar 'kijckt noch wat in', 'Kijct noch een luttele'), beschrijven vervolgens in dubbelzinnige termen het liefdesspel dat zich in het compartiment afspeelt. Wat aan het publiek niet getoond mocht worden, kon dankzij het façadetoneel wel effectief worden gesuggereerd. De samenkomst van *Leander en Hero* verloopt op exact dezelfde manier, met als extra elementen een 'nacht-tabbaert' en een banket, die Hero haar minnaar aanbiedt.[362]

In *Narcissus en Echo* is de 'vergier' (het prieel) waar Echo haar liefde aan Narcissus verklaart waarschijnlijk in hetzelfde compartiment waar zij eerder door Wonderlyck Mormereeren werd verleid. Hoezeer het prieel als ontmoetingsplek voor geliefden een dramatische conventie was, blijkt in *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam). In alle versies ontmoeten de buurkinderen elkaar via een spleet in de muur tussen de huizen, maar in het spel vindt dit gesprek plaats wanneer Thisbe gaat wandelen 'in haer prieelken'. Tijdens deze scène bevindt Thisbe zich dus waarschijnlijk in een met groen gedecoreerd compartiment, terwijl Pyramus (met de sinnekens) daar buiten staat. Wellicht werd ditzelfde compartiment later in het spel ook gebruikt voor de ontmoeting bij Ninus' graf.[363] Ten slotte vermoed ik dat ook de openingsscène van *Mars en Venus*, met de drie godinnen Venus, Pallas en Juno, zich in een prieelcompartiment afspeelt: de lyrische natuurbeschrijving waarmee de scène opent, het statische karakter van de scène zelf (er komen geen figuren bij, er gaat niemand af) en het ontbreken van een afgangsformule pleiten daarvoor. Bovendien werden dezelfde drie godinnen wel vaker in tableaux vivants uitgebeeld, zoals tijdens de intocht van Philips de Schone te Antwerpen in 1494[364] en bij de Brusselse intrede van diens bruid twee jaar later.[365] Van deze laatste plechtigheid zijn tekeningen bewaard gebleven waaruit blijkt dat de godinnen inderdaad in een prieel waren geplaatst, binnen een omheining van twijgen met boompjes aan weerszijden (afbeelding 6).

De associatie van het prieel met amoureuze ontmoetingen is ook bekend uit andere contexten, zoals in het Brusselse Handschrift Van Hulthem de vertelling *Tprieel van Troyen*, waar ridders en vrouwen zich gingen

(…) meyen in een prieel
Daert wter maten scone was
(…) tprieel was ront
Ghemuert in midden soe stont
Ene clare fonteine scoene ende goet
Een rijckelec boem daer op ghebloet

Soe groet ghewassen dat hi scade
Gaf met meneghen groenen blade
Der fonteinen ende den prieele.[366]

Een andere, meer theatrale omgeving waar priëlen een rol speelden, was de intocht van de orde van het Gulden Vlies in 1473 te Valenciennes: 'En pluseurs lieus on avoit fet des vregiers ens en ques il avoit pluseurs biaus jonnes enfans en desous de X eu XII ans, tous blans vestus, les uns se tenoite par les mains, les autres bailloite des fleurs leun a lautre et representaite amans et amies.'[367] De leeftijd van de acteurs en de witte kleding moesten waarschijnlijk de onschuld van de uitgebeelde liefde benadrukken.

Het prieel als ontmoetingsplaats van geliefden is als motief nauw verbonden met de liefdestuin, die vooral bekend is uit de *Roman de la rose*. In de prentkunst aan het einde van de middeleeuwen verandert de interpretatie van dit motief: de 'hoofse' tuin der liefde wordt een 'burgerlijke' tuin der lusten, onder meer door het op de voorgrond treden van de narrenfiguur.[368] Het prieel in het toneel van de rederijkers lijkt eenzelfde betekenisverandering te ondergaan. In de oudere mythologisch-amoureuze spelen vaak toegepast als decor voor amoureuze ontmoetingen, wordt het bijvoorbeeld in het Haarlemse spel van *De Meij* door Heijnsz Adriaensz. voorgesteld als een plaats van zinnelijkheid en zedelijk verval.[369] Het personage Onbedochte Jonckheijt wordt verleid door de sinnekens Wanckelbarich Gedocht en Sondige Conversacij om met zijn vriendin Aertsche Genoecht te gaan feesten in een prieel. Dat heeft hier dezelfde functie als de herberg in veel andere explicatieve spelen: het symboliseert de morele neergang van de hoofdpersoon.[370] Bij de uitbeelding van de priëlen in de mythologisch-amoureuze spelen is het dus steeds de vraag wat dit beeld opriep: een positieve, hoofse waardering van de liefde, of juist een signaal dat het met de personages de verkeerde kant op gaat.

In het prieelcompartiment moet vaak een fontein te zien zijn geweest. In de beide *Pyramus en Thisbe*-spelen wordt ze tenminste genoemd en in *Narcissus en Echo* speelt ze tweemaal een belangrijke rol: in de scène waar Diana zich baadt 'in die fonteyne der reynicheeden' en bij de dood van Narcissus.[371] In beide gevallen bevindt zich een personage in de bron (respectievelijk Diana en Narcissus' Schoonheit), zodat we moeten aannemen dat de gebruikte constructie behoorlijk groot geweest is. Ook in de spelen *Naaman*, *Lanseloet* en *Trudo* is sprake van fonteinen, volgens Endepols voorzien van 'levend' water,[372] evenals de fontein in het spel dat de kamer van Thienen in 1539 te Gent vertoonde.[373] Dat zo'n toneelfontein waarschijnlijk in een compartiment stond, blijkt uit een prent van Crispijn de Passe met op de achtergrond een toneelopvoering van *Pyramus en Thisbe*.[374] Fonteinen vormden al een geliefd motief in middeleeuwse ridderromans, in religieuze voorstellingen en in de stedelijke feestcultuur van de late middeleeuwen.[375] De aanwezigheid van een fontein op het toneel zal de belangstelling van de toeschouwers hebben geprikkeld, zowel vanwege het esthetische plezier als door de verwachtingen die ze opriep: van amoureuze ontmoetingen tot magische genezing of bron van gevaar.

Een ander type scènes dat zich veelal in een compartiment afspeelt, zijn de

gebeden. Vaak is er nadrukkelijk sprake van een tempel waar een van de hoofdpersonages naar binnen gaat om te bidden. De heren in het gevolg van Narcissus zeggen bijvoorbeeld: '(…) wildt in uwer innicheit keeren // Wy sullen uws hier beyden ter stede' om aan te geven dat Narcissus de tempel binnengaat, terwijl zij buiten het compartiment wachten. Behalve Narcissus' gebed tot Diana zijn er in de amoureuze spelen gebeden tot Venus (in *Narcissus en Echo*, *Pyramus en Thisbe* (Brugge) en *Leander en Hero*), tot Diana (in *Narcissus en Echo*), Vesta (in *Pyramus en Thisbe* (Brugge)), tot Discordia (in *Jupiter en Yo*) en tot Apollo (in *Leander en Hero*).

In het compartiment dat als tempel dienstdeed, stond vermoedelijk een altaar (in *Jupiter en Yo* wordt van Juno gezegd dat zij 'knielende voor den aultaer' haar gebed uitspreekt) met daarop de betreffende god, of tenminste een beeld ervan. In *Narcissus en Echo* vermeldt de regietekst 'Dimage van Venus in hoeren temple', in *Leander en Hero* knielt Hero's vader voor de 'imagie' van Apollo. Maar in beide gevallen geeft het standbeeld wél antwoord; Apollo werd dus gespeeld door een acteur van vlees en bloed, die als een standbeeld in een compartiment te zien was zodra de gordijnen van de toneelfaçade opengingen.

Een andere conventie van de gebedscène is dat de biddende personages knielen of 'liggen' tijdens hun gebed, al is het niet altijd duidelijk of zij zich in of voor het compartiment bevinden. Duidelijk is wel dat in deze scènes het christelijke gebedsritueel als model heeft gediend. Een onverhuld heidens accent werd echter soms toegevoegd door aan het gebed een offergave te verbinden. Zo offert Hero's vader een lauriertak aan Apollo,[376] Hero twee duiven aan Venus[377] en Juno twee slangen aan Discordia.[378]

In de spelen met meerdere tempelscènes kon steeds hetzelfde compartiment voor de gebeden worden gebruikt. Het enige wat hoefde te gebeuren was het verwisselen van de god op het altaar wanneer de gordijnen gesloten waren. De personages hoefden dan alleen nog maar nadrukkelijk te vertellen waar ze naartoe gingen, zoals Juno, die in rondeelvorm tot drie keer toe zegt: 'Nu ick gaen inden Tempel van Discordia.'[379]

Het is opmerkelijk dat dergelijke gebedscènes, met uitzondering van *Leander en Hero*, alleen in de oudere spelen voorkomen. In *Aeneas en Dido* wordt wel tot de goden gebeden, maar er zijn nergens aanwijzingen dat dat in een tempel gebeurt, laat staan dat de betreffende godheid op dat moment zichtbaar is. Ook in *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete* komen geen tempels en altaren voor. De 'gebeden' zijn veeleer uitvoerige klaagzangen waarin de naam van een godheid opduikt. De goden verschijnen nog wel op het toneel, maar alleen in situaties waar de goden niet als heiligen aanbeden worden, zoals Diana tijdens de jacht in *Cephalus en Procris*, of Venus in dialoog met Aeneas en Achates. Een compartiment was daarbij niet nodig, de goden konden vrij opkomen en afgaan.[380]

Pyramus en Thisbe (Amsterdam) is ten slotte het enige spel dat het compartiment gebruikt voor een toog, een tableau vivant dat als een voorstelling-in-de-voorstelling functioneert. Het is Poetelijck Geest die de Ammoreuse uitnodigt: 'siet daer binnen, ghij sulter deucht bij winnen', en een gordijn opent waarachter een voorstelling van Christus aan het kruis verschijnt. Togen werden vooral in

het religieuze toneel gebruikt, omdat aan de visuele ervaring een grote didactische waarde werd toegekend. Het verrassingseffect van de toog zorgde voor een hoge emotionele betrokkenheid, terwijl de symboliek in de voorstelling hielp om de boodschap te onthouden.[381] Wanneer nu het compartiment werd ingezet voor iets anders dan een religieuze toog (een tableau vivant, een interieurscène, et cetera), dan was de opzet misschien wel vergelijkbaar: de scène moest overrompelen, indruk maken, een plechtige stemming creëren of een dramatisch omslagpunt markeren. Dat gold temeer wanneer daarbij het bovencompartiment in het spel was.

Gebruik van de bovenruimte

Hoewel de oudste afbeelding van een toneel met bovencompartiment uit 1539 stamt, werd er waarschijnlijk al veel eerder van de verdieping gebruikgemaakt.[382] Aanwijzingen daarvoor zijn in elk geval te vinden in de Brusselse spelen. De wachter in *Narcissus en Echo* heet 'upter tinnen' te staan, terwijl Discordia in *Jupiter en Yo* 'singht in de lucht'. In *Mars en Venus* 'duijct' Phebus (in zijn rol van zonnegod) naar het venster van Venus' kamer en als hij even later Vulcanus roept, blijkt deze ook van boven te moeten komen. In al deze gevallen bevinden de personages zich weliswaar op de bovenverdieping van de toneelstellage, maar is er nog niet noodzakelijk sprake van een compartiment. Het was voldoende als zij aan de bovenkant van de toneelstellage vanaf hun middel zichtbaar waren, zoals de wachterfiguur op een prent van Crispijn de Passe.[383] In scènes met meerdere goden die zich in een hemel, troon[384] of paleis bevinden, moeten we echter wel veronderstellen dat er gebruik is gemaakt van het centrale bovencompartiment dat bij de rederijkers gewoonlijk de hemel moest verbeelden. In *Mars en Venus* heet die ruimte het 'palleis van eeren'. Juno en Pallas beschrijven dit paleis eerst in een rondeel, zodat Vulcanus de tijd heeft om na de ontdekking van de slapende Mars en Venus ongezien naar de verdieping te klimmen. Op de woorden van Juno: 'Dat blijct, want alle Goden en Godinnen // Van reijnder zeede houden hier steede',[385] wordt het compartiment geopend en zien we Mercurius, Neptunus en Vulcanus. Dat deze gang van zaken het meest waarschijnlijk is, blijkt uit het feit dat de goden kort na elkaar het woord nemen, zonder de gebruikelijke opkomstformules. En aan het einde van deze scène, wanneer de goden besluiten om naar de gevangen minnaars te gaan kijken, gaat er weer geruime tijd voorbij met de verplaatsing achter de schermen.

Narcissus en Echo opent met een hele reeks scènes in de 'throon der amorösheden', het domein van Venus en Cupido. Daarnaast komen in dit stuk nog de 'throon' van Phoebus en Jupiters 'throon des leevens' voor. Bij het verlaten van hun tronen gebruiken de goden steeds de term 'descendeeren'. Als we die woorden letterlijk nemen, moet de troon van Phoebus boven die van Venus en Cupido zijn geweest, en die weer boven de troon van Jupiter. Daaronder zouden zich dan nog de 'aardse' compartimenten moeten bevinden. Een dergelijke stellage met drie verdiepingen, waarvan God op de bovenste werd verbeeld, werd in 1458 gebruikt voor het tableau vivant van het Lam Gods in Gent, en is dus niet ondenkbaar in het Brussel van rond 1500.[386] Maar het is toch vreemd dat de hoog-

ste goddelijke instantie, Jupiter, hier de laagste etage zou bezetten. Om nog maar te zwijgen van al het geklauter dat nodig was voor de vele verplaatsingen van de ene naar de andere hemel. Het lijkt dan ook waarschijnlijker dat de drie tronen zich naast elkaar op de eerste verdieping bevonden en dat het 'descendeeren' duidde op de beweging waarmee de goden hun zetels verlieten. Jupiters troon moet in het grootste (en centrale) compartiment zijn geweest, want tijdens het proces tegen Narcissus bevinden er zich minstens vijf goden. De stellage waarop *Narcissus en Echo* gespeeld werd, lijkt daarmee sterk op dat van de Brusselse *Bliscappen*, de reeks van zeven mysteriespelen, waarbij in ieder geval voor het zevende spel drie 'hemelhuisjes' nodig waren.[387]

Ook in *Jupiter en Yo* werd een bovencompartiment gebruikt, zij het vermoedelijk slechts één keer en in een betrekkelijk bescheiden godenscène. Wanneer Yo tot koe getransformeerd is, wordt haar smartelijke geloei gehoord door Venus en Mars, die in 'den troon van minnen' zitten. Volgens de woorden van Mars is de hele Olympus ('alle de goden') aanwezig, maar alleen hijzelf, Venus en Saturnus worden sprekend opgevoerd.

De conventie van de hemelscène in een bovencompartiment wordt ook in de humanistische spelen gevolgd: in *Aeneas en Dido* en in *Leander en Hero*. In de twee afzonderlijk opgevoerde delen van *Aeneas en Dido* wordt het bovencompartiment respectievelijk benut als hemel van Venus en als domicilie van Jupiter. In beide gevallen is er bovendien sprake van een tweede god, respectievelijk Cupido en Mercurius, die zich tijdens de scènes in of uit het compartiment beweegt. Voor die verplaatsingen werd waarschijnlijk een lift gebruikt. Voordat Cupido het compartiment van Venus bereikt (een beweging omhoog), spreekt hij namelijk een monoloog van zeventien verzen, waarin hij zijn uiterlijk beschrijft en de symbolische betekenis ervan uitlegt aan het publiek. Mercurius doet later hetzelfde in veertien verzen wanneer hij de hemel van Jupiter verlaat (een beweging omlaag). Deze monologen vormen een onderbreking van de handeling en een 'stijlbreuk' in het optreden van de goden, waarop ik al eerder heb gewezen. Maar ze waren wellicht nodig om de tijd te overbruggen die het hijsen en neerlaten van een lift vergde.[388]

Het spel van *Leander en Hero* heeft ook weer een aantal godenscènes, opgezet naar het voorbeeld van *Narcissus en Echo*, maar met nog meer goden tijdens het proces in de hemel. Dat ook deze scène in een compartiment plaatsvond, blijkt uit de woorden van Mercurius, die van Jupiter de opdracht kreeg om alle goden te verzamelen: 'Ziet, sy staen hier al by een in 'sHemels convent, // Bereyt om t'aenhooren u doorluchtighe Hoocheyt. // Ghy Goden zit al neder elck naer u qualiteyt.'[389] De scène eindigt zonder dat er sprake van is dat de goden het toneel verlaten; aangenomen moet worden dat de gordijnen voor het compartiment gesloten worden.

Toernooi en jacht, planten en dieren

Het voornemen om bij de reconstructie van de opvoeringspraktijk uit te gaan van een maximale realisering van spektakel wordt bij sommige scènes behoor-

lijk op de proef gesteld. Dat geldt met name voor de toernooiscène in *Narcissus en Echo*, en in de diverse jachtscènes in zowel dit spel als in *Cephalus en Procris*. Heel gebruikelijk zijn dit soort tonelen kennelijk niet, want juist hier vinden we veel aanwijzingen over de opvoering, zowel als regieaanwijzing in de marge, als in de speltekst.

Het toernooi in *Narcissus en Echo* vertoont grote overeenkomsten in formulering en procedures met episodes in romans als *Margarieta van Lymborch* en *Parijs ende Vienne*, maar ook bijvoorbeeld met de gedetailleerde beschrijving door René, de hertog van Anjou, in zijn *Traictié de la forme et devis d'ung tournoy* (ca. 1460). Bovendien werden er in de late vijftiende eeuw nog steeds toernooien gehouden, zowel door de adel als door de burgerij,[390] zodat ook rechtstreekse voorbeelden in het spel een rol kunnen hebben gespeeld. In alle beschrijvingen begint het evenement met de opdracht aan een heraut om het toernooi af te kondigen. Tegen een fikse beloning trekt deze rond om iedereen op te roepen de koning te eren met zijn deelname. De heraut noemt een datum en een plaats; wie de uitnodiging aanvaardt, herhaalt de leus van de heraut: 'Yde voor' (of 'il dist voir' in de versie van 1621, 'or oyez' bij René d'Anjou en 'allen de voor' in *Margarieta*). Op de dag van het toernooi betreden de ridders, gekleed in hun wapenrusting het strijdperk, vanaf tribunes gadegeslagen door de dames van het hof. Na het hoornsignaal van een of meerdere herauten beginnen twee groepen ridders op elkaar in te slaan. 's Avonds wordt er een feestelijk banket gehouden voor alle ridders en hun publiek, waarbij de hoogste dame aan het hof (of de heldin van het verhaal) een beloning uitreikt aan de winnaar van het toernooi.

De enscenering in *Narcissus en Echo* bevat dit hele ritueel in een gecondenseerde versie, maar toch nog met opvallend veel overeenkomstige details. De hamvraag is nu of het toernooi ook werkelijk op het toneel te zien was, of dat er sprake was van woorddecor, een poppenspel[391] of een tableau vivant. De scène begint met een korte toespraak van de heraut, die de zes ridders aan het toernooipubliek voorstelt en het startsein geeft voor de strijd. Daarna staat in het handschrift de aanwijzing 'hier slaense met sweerden', en in de druk van 1621 'hier tornoyen sy'. De heraut geeft vervolgens nog slechts korte aanwijzingen: 'trect aene', 'staet stille' en 'hout up'. Als woorddecor of commentaar bij een statisch tableau zijn deze uitroepen weinig functioneel, maar als aanwijzingen voor een op het toneel uitgevoerde vechtchoreografie worden ze heel begrijpelijk. De druk geeft aan het einde van de scène bovendien de aanwijzing 'daer rijden de Tornoyers uyter banen'. Het woord 'rijden' suggereert dat er paarden aan de voorstelling te pas kwamen, of tenminste kostuums en attributen die paarden konden voorstellen.[392] Dit alles wijst niet op een tableau vivant, noch op een poppenspel.

Ook uit de jachtscènes in *Narcissus en Echo* en in *Cephalus en Procris* blijkt dat men behoorlijk wat actie op het toneel gewend was: Narcissus en zijn gevolg voerden meerdere honden met zich mee en in *Cephalus en Procris* zijn er behalve ten minste een hond (die Procris later aan Cephalus zal schenken) ook konijnen te zien: in de marge staat 'hier loopen cornijnen onder het volck'.[393] Uit een van de laatste scènes van *Cephalus en Procris* blijkt dat er op het toneel planten stonden, boompjes of struiken, om het woud te suggereren waarin Procris zich kon verschuilen.[394]

Dat het hele voortoneel tot jachtgebied werd verklaard blijkt ook uit de aanwijzingen van Van Haecht: 'Diana jaecht hier met 4 cameniren' en 'Diana jaecht vast uyt en inne', wat het beeld oproept van vijf over het *proscenium* rennende vrouwen, die voortdurend opkomen en afgaan.[395]

De figuren

Over het uiterlijk van de personages geven de spelteksten minimale informatie. We moeten het vaak doen met korte aanduidingen die in de personagelijsten achter de naam staan: 'een engele', 'camerlinck', 'god van die doot', 'ridder', 'een sinneken' of 'de köninginne'. Kennelijk was daarmee voor tijdgenoten wel onmiddellijk duidelijk welk type er moest worden neergezet. Een preciezere omschrijving van het uiterlijk en de attributen was niet nodig, omdat dergelijke personagetypen bij iedereen eenzelfde beeld opriepen. En juist omdat de personagelijsten zozeer appelleren aan gedeelde kennis van het uiterlijk van de toneelpersonages, is het gerechtvaardigd om het uiterlijk van de personages te reconstrueren met elementen uit de beeldcultuur die wel zijn overgeleverd, met name prenten. In deze paragraaf bespreek ik dan ook een aantal personagetypen uit de mythologisch-amoureuze spelen en hun mogelijke uiterlijk, op basis van de spelteksten en contemporain beeldmateriaal. De vraag is daarbij vooral hoe de klassiek-mythologische stof werd geïntegreerd in de heersende beeldcultuur.

Ridders en jonkvrouwen, prinsen en prinsessen

In de rijk geïllumineerde *Metamorfosen*-handschriften werden de mythologische figuren afgebeeld als adellijke middeleeuwers: als vorsten, ridders of jonkvrouwen. De miniatuurschilders beschikten niet over de antieke voorbeelden, aangezien die pas vanaf de vroege zestiende eeuw werden herontdekt. Ze ontwikkelden daarom een eigen beeldtraditie, die doorwerkte in de illustraties van de gedrukte uitgaven.[396] De *Ovide Metamorphose* van Colard Mansion, later herdrukt als *Bible des Poètes*, heeft met zijn talrijke houtsneden, gebaseerd op miniaturen, de beeldvorming rond de antieke mythen sterk mede bepaald.[397]

Zo vormde één prent van Mansion het voorbeeld voor twee van de *Pyramus en Thisbe*-houtsneden in de uitgave van Heynric Peeterssen (door Van Es genummerd 20 en 21).[398] De betreffende afbeelding van Mansion toont het moment waarop Thisbe zich in Pyramus' zwaard stort. Op de voorgrond ligt de sluier, op de achtergrond zijn een waterval en een boom te zien; een eerdere episode wordt verbeeld door de wegrennende leeuwin en Thisbe, die zich verschuilt in het struikgewas. De eerste prent van Peeterssen (afbeelding 4) lijkt op het eerste gezicht een getrouwe navolging van die van Mansion, maar de leeuwin is verdwenen en het zwaard ligt nog naast Pyramus op de grond. Ook is de waterval vervangen door een fontein en de kleding van de figuren aangepast, zodat de prent beter aansloot bij de toneelpraktijk. Ook de tweede prent in de editie van Peeterssen (afbeelding 5) wekt de indruk een toneelscène te verbeelden: terwijl ze met haar ene hand het zwaard tegen haar borst drukt, maakt Thisbe met de andere een gebaar dat in de iconografie (en dus wellicht ook in de acteerpraktijk) gebruikt

Afbeelding 4: *Pijramus ende Thisbe*, Heynric Peeterssen, Antwerpen z.j. Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection, fol. 75r

Afbeelding 5: *Pijramus ende Thisbe*, Heynric Peeterssen, Antwerpen z.j. Washington, Library of Congress, Rosenwald Collection, fol. 78r

werd om aan te geven dat een personage aan het spreken was. De betreffende woorden van Thisbe, zes verzen in het spel, staan onder deze prent gedrukt.[399]

De houtsneden bij de tekst van *Pyramus en Thisbe* (Brugge) vormen de meest directe bron voor wie wil weten hoe men zich aan het begin van de zestiende eeuw de personages uit Ovidius' *Metamorfosen* voorstelde. Uit de tekst blijkt dat, net als bij Ovidius, *Pyramus en Thisbe* kinderen van rijke burgers zijn. De beschrijving van Pyramus' uiterlijk door de sinnekens plaatst hem haarfijn in een stedelijke context:

> **Bedrieghelic Waen**
> Het dunct vry Thisbe wel een fraeyaert
> Om thooft te sine van eender vierschare.

Fraudelic Schijn
Hi gaet een stap oft een ardschier ware:
Net ghebeent, ghecoust, gheschoeyt reyn.
(…)

Bedrieghelic Waen
Sijn habijten zijn vander nyeuwer taelghe:
Niet als een rapaelge staet zijn bonetken.[400]

Pyramus wordt beschreven als een keurig volgens de nieuwste mode geklede man, en vergeleken met een lid van de vierschaar of de schutterij, twee typisch stedelijke instellingen. De kleding op de prenten sluit aan bij de beschrijving in het spel. Het uiterlijk van de hoofdpersonen voldoet aan de mode van rond 1500-1525, zoals Van Es al vaststelde, en deze stijl werd zowel door zeer rijke burgers als door edelen gedragen.[401] Voor de rederijkers, die zo veel mogelijk optraden in 'echte' kleding om de kosten van de opvoering te drukken, was de pseudo-adellijke mode zoals die in de prenten te zien is, in de praktijk misschien wel iets te hoog gegrepen. Maar de aanwijzing in het Haarlemse handschrift geeft aan wat het ambitieniveau was: ook hier moest Pyramus 'costelijck' en Thisbe 'wel' gekleed zijn. Ook dit spel speelt zich af in een stedelijke omgeving.

Ook de Bourgondische spelen lijken voor de uitbeelding van de mythologische figuren te rade te zijn gegaan bij de iconografie van de *Ovide Moralisé* en de prenten van Mansion. Volgens de personagelijst van *Mars en Venus* is Mars de 'god van den strije' en hij laat zich kennen als een echte ridder: 'Wat duet meer ridderlijcke feijten hanteeren // Tornieeren / rostieeren // dan vrouwen minne?'[402] Mars zal dus in de gedaante van een ridder op het toneel zijn verschenen, zoals hij ook bij Mansion te zien is.[403] Juno, de 'köninginne de tguet der werlt weert maect'[404] wordt door Venus en Pallas vergeleken met de pauw en de regenboog, die ook als haar vaste attributen worden genoemd door Mansion.[405]

De openingsscène van *Mars en Venus*, waarin Juno op deze manier verschijnt, vindt overigens nog een mogelijke visuele pendant in het tableau vivant van het Parisoordeel dat onderdeel was van de Brusselse intrede van Johanna van Castilië in 1496 (afbeelding 6).[406] Jan Smeken was als rederijker in dienst van de stad nauw betrokken bij de inrichting van de tableaus,[407] zodat een verband met de toneelscène waarin dezelfde drie godinnen optreden snel gelegd is. De vraag is nog wel of ook in dit geval de godinnen naakt werden uitgebeeld.

In tegenstelling tot de 'burgerlijke' Pyramus en Thisbe benadrukken de Bourgondische spelen juist wel de hoofse achtergrond van de protagonisten: Jupiter wordt 'koning' genoemd, Yo is een koningsdochter, Narcissus en Mars zijn prinsen met een ridderlijke leefstijl en Echo's vader is heer van Hyponiën en in de positie om een toernooi af te kondigen. Ook Echo zal dus, ondanks haar eigen klachten over haar te lage afkomst, van hoge adel zijn geweest. De status van de protagonisten wordt bovendien vaak gemarkeerd door de aanwezigheid van ondergeschikten: herauten, de 'camerlinck' van Echo, de twee heren van Narcissus. Door de mythologische verhalen te verplaatsen naar een adellijk milieu

Afbeelding 6: Intrede van Johanna van Castilië in Brussel, 1496, Het oordeel van Paris. Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. 78 D 5, fol. 57r

sloten de Bourgondische spelen eveneens nauw aan bij de bestaande traditie van 'abele' spelen, waarin ook steeds koningen, ridders en jonkvrouwen de hoofdrol speelden.

In *Aeneas en Dido* is de nadruk op de adellijke afkomst van de hoofdpersonen van een wat andere orde, want een historisch gegeven dat Van Ghistele in zijn brontekst aantrof. Aeneas is een prins en wordt door Dido als 'eedele ridder' aangesproken.[408] Zijn kompanen worden in de personagelijst als 'ridders' aangeduid. Dido zelf wordt voortdurend als koningin, een enkele keer als prinses aangesproken. Er zijn geen aanwijzingen voor hun uiterlijk in de speltekst te vinden, maar een indicatie geven wellicht de illustraties in Van Ghisteles vertaling van de complete *Aeneis*, die in 1556 verscheen, dus niet lang na de eerste opvoering van diens *Aeneas en Dido*. In de uitgave is voorafgaand aan ieder boek een prentje afgedrukt waarbij de hoofdpersonen en de architectuur in classicistische stijl zijn vormgegeven. Een voorbeeld is de prent bij het eerste boek (afbeelding 7). Dido en haar dames dragen klassieke gewaden en Aeneas en Achates zijn gekleed

als Romeinse soldaten. Alleen de puntige kroontjes van Dido en Aeneas (op zijn helm, als een vertekening van wat oorspronkelijk wel als pluim bedoeld zal zijn geweest) vormen een anachronisme, en dienen kennelijk om hun koninklijke status te markeren. Ook de twee figuren aan de rechterkant lijken met hun hoeden, pofbroeken en kousen rechtstreeks uit het Antwerpen van Van Ghistele gestapt. Helaas is niet bekend hoe de illustraties bij de Vergiliusvertaling tot stand zijn gekomen en of Van Ghistele daarin een rol speelde, laat staan dat we de prent kunnen interpreteren als representatie van de opvoering van het spel.[409] Maar het overeenkomstige hybride karakter maakt wel nieuwsgierig naar de relatie tussen boekillustraties en opvoeringspraktijk. Het lijkt al met al niet erg waarschijnlijk dat Van Ghistele met zijn nadruk op de adeldom van de protagonisten heeft willen aansluiten bij de mediëvalisering in de Bourgondische spelen.

Ook in de latere *Cephalus en Procris*, *Leander en Hero* en *Iphis en Anaxarete* is geen sprake meer van verhoofsing of mediëvalisering. De vader van Hero is weliswaar een prins die een hoffeest afkondigt en behalve over een paleis ook over een burcht beschikt, maar verder is er geen moeite gedaan om de protagonisten als prinsen en prinsessen neer te zetten. Iphis is volgens de personagelijst 'een jongman', en om het standsverschil uit te drukken heet Anaxarete daar 'Een Edele Jonghe Dochter', die zich in haar hoogmoed nog op haar Trojaanse afkomst beroemt (v. 433-434), maar verder weinig pracht en praal vertoont. Over het uiterlijk is verder uit deze spelteksten niets op te maken.

Afbeelding 7: Cornelis van Ghistele, *Deerste sesse boecken van Aeneas*, Antwerpen, weduwe Jacob van Liesveldt, 1556. Amsterdam, Universiteitsbibliotheek OTM: OK 63-5976, fol. *4v

Goden

In scènes waar de mythologische figuren als echte goden worden voorgesteld werd gebruikgemaakt van de bestaande iconografie, met specifieke attributen die de symbolische betekenis van iedere god of godin versterkten. Die betekenis

werd meestal kort aangeduid in de personagelijst, of boven de eerste spreekbeurt. Dat was voldoende voor de spelers om te weten welke kleding en rekwisieten vereist waren.

Narcissus en Echo opent met een reeks scènes van Venus en Cupido in de hemel. De goden presenteren zich daar als personificaties van de almacht van de liefde. Volgens de regietekst is Cupido de 'God der minnen, zittend in zijn troon'. Venus zit naast hem en ziet er volgens een regieaanwijzing uit als een koningin. In de personagelijst van de *Spiegel der minnen* wordt zij wat uitvoeriger omschreven als 'een schoone vrouwe, ghecroont ende haer mantel besaeyt met tsamen gevoechde herten'.[410] De scène in *Narcissus en Echo* vertoont daarnaast sterke verwantschap met de meer gedetailleerde beschrijving van de liefdeshemel in *Van den drie blinde danssen* van Pierre Michault, een tijdgenoot van Colijn van Rijssele:

> Biden inganc ghemaect stont eenen hoghen, costeliken ende wel verchierden throon, mit alle properheden van bloemen ende anderssins, in welken throon een jonc naect princhе gheseten was mit eender croone op thooft, hebbende twee vloghelen (an elcke sijde eenen) mit verbonden ooghen; in deen hant hebbende eenen ghespannen boghe, in die ander een trosse oft ghebont cleyns ghescuts; ter rechter hant van welcken princhе eene vrouwen persoen seer rikelic verchiert gheseten was, houdende in die stede van eene ceptre oft conincklikеn stock eenen fackel oft brant vuers, wyens mantel besayt was mit vlammekijns (…) Die jonghe prince sittende inden throon is ghenaemt Cupido, god der liefden. De vrouwe houdende den barnenden fackel oft brant vuers ter rechter zide is Venus goddinne sijn moeder.[411]

Venus was herkenbaar aan haar kostbare kleding, de brandende fakkel in haar hand en de vlammen op haar mantel, terwijl Cupido naakt was, gekroond en geblinddoekt; verder was hij herkenbaar aan zijn vleugels en handboog en pijlen. Het beeld van een dansende menigte rond de troon van Cupido, door Michault opgeroepen om de macht van de liefde te tonen, vindt in het spel zijn pendant in Cupido's aanspreking van 'Venus scholieren', 'elck minnaere' en 'allen godinnekens'.

Dat de kostumering in de praktijk heel nauw kon aansluiten bij de literaire en beeldcultuur blijkt wel uit de beschrijving van een Cupido-figuur tijdens een banket dat keizer Maximiliaan in Wenen hield:

> Cupido ist gewesen ein schöner junger knab von zehen oder zwölff jaren / der gieng als wann er nacket wär / in leibfarbem Taffat / Welcher darzu gericht und gemalt gewesen / also sauber dass niemant anders gemeint dann er wäre nacket / und die augen waren im verbunden mit einem weissen leinen Schleyerthuch / hat auch an den rucken zwo schöne weisse flügel / welcher federn mit Gold geschmuckt waren / in den henden trug er einen handbogen und etlich Pfeil.[412]

Deze Cupido werd uitgebeeld door een jongen van tien tot twaalf jaar oud, in een huidkleurig naaktkostuum. Dit kan bij de opvoering van *Narcissus en Echo* eveneens het geval zijn geweest, maar was niet noodzakelijk. De volwaardige rol die

hij in dit stuk speelt, met behoorlijk wat tekst, maakt het ook minder aannemelijk. Ook naaktheid was geen vereiste: de liefdesgod werd in miniaturen ook wel gekleed afgebeeld, vooral wanneer de almacht van de liefde werd benadrukt en niet, zoals bij Michault en Maximiliaan, de wellust centraal stond. Nergens in de speltekst wordt overigens duidelijk of de door Michault en in Maximiliaans toernooiboek genoemde attributen (vleugels, pijlen, boog, fakkel) ook op het toneel aanwezig waren. De engel Jonstich Begheeren droeg zeer waarschijnlijk wel vleugels. Het was een bij de rederijkers gebruikelijk rekwisiet,[413] en bovendien wordt er in de tekst gealludeerd op een vliegbeweging (v. 58, 64).

In hetzelfde spel wordt Phoebus in de personagelijst aangeduid 'als die son'. In de tekst wordt herhaaldelijk gezinspeeld op diens stralende uiterlijk: 'een scientelycke openbaerheit de vlammich muet rayen uyt uwen monde' en 'met rayen heet will ick ter stont nu descendeeren'. Het uiterlijk van Phoebus voldeed wellicht aan de omschrijving die we vinden in de personagelijst van de *Spiegel der minnen*: 'een man met een mantel bespraeyt met sonnen, het aensicht blinckende'.[414]

Neptunus, die later in het spel komt, wordt 'god van die wateren' en 'god van der zee' genoemd, maar de tekst geeft geen aanwijzingen voor zijn uiterlijk; Mansion omschrijft hem als 'een man zwemmend in de zee, die hij slaat met een driepuntige stok'.[415] Vaak droeg Neptunus een baard, en in dit geval zal hij ook wel gekleed zijn geweest, zoals in de houtsnede van Mansion, waar Neptunus in een roeibootje zit. Ook voor het uiterlijk van Antropos, 'die god van die doot', zijn er visuele bronnen beschikbaar. De specifieke contaminatie van de schikgodin Atropos met de middeleeuwse personificatie van de dood is namelijk ook te vinden in de vele handschriften van *Epistre Othea*, waar het tekstgedeelte over deze god(-in) wordt geïllustreerd met een miniatuur van de Dood. In het spel zegt Antropos dat hij Narcissus en diens Schoonheit 'ter doot [zal] straelen'; misschien is deze woordkeus een verwijzing naar de pijlen in de iconografie?

De uitbeelding van de goden blijft gebaseerd op vaste attributen, ook in de humanistische spelen waar, zoals in hoofdstuk 2 opgemerkt werd, hun functie veranderde. In *Aeneas en Dido* wordt het uiterlijk van de liefdesgod Cupido tot in detail beschreven: naakt, met pijlenkoker en brandende fakkel, maar kennelijk zonder de blinddoek die we bij Pierre Michault zagen. Ook Mercurius was te herkennen aan zijn staf, de *caduceus*.[416] Hoe Van Ghistele zich de figuur van Venus voorstelde, is wellicht af te leiden uit het tableau van de Diestse kamer tijdens het Antwerps Landjuweel, waarop Venus een 'antiek' gewaad draagt, met als attributen een pijl en een hart.

De verschijning van Nemesis aan het slot van *Iphis en Anaxarete* is een teken van de populariteit die het personifiërende optreden van antieke goden tegen het einde van de zestiende eeuw genoot. Het attribuut waaraan het publiek haar kon herkennen, hoewel het niet in de tekst van het spel voorkomt, is een toom.[417]

De uitbeelding van naakt

In een aantal scènes is nadrukkelijk sprake van naakte goden of godinnen: in *Narcissus en Echo* verschijnt Diana, 'naect in een fonteyne hör haerken kimmende',[418]

en in *Aeneas en Dido* komt Cupido op, 'naect mit eenen koker mit pijlen in die handt ende vierighen brandt'. Ook Leander zal bij zijn overtocht naar Hero niet veel kleding gedragen hebben, en wat te denken van de drie godinnen die het spel van *Mars en Venus* openen, en die in andere situaties altijd naakt afgebeeld worden? Hoe moeten we ons dat voorstellen? Was bloot op het toneel geaccepteerd? Zo ja, onder welke voorwaarden? En zo niet, wat betekent dan 'naect' in de betreffende regieaanwijzingen?

In de middeleeuwen werd naaktheid gezien als een teken van armoede, van dwaasheid of van onschuld.[419] Er was geen groter vernedering denkbaar dan een veroordeelde (bijvoorbeeld wegens overspel) naakt over straat te voeren. Het lag dus niet voor de hand om acteurs werkelijk ontkleed te laten optreden. Sommige spelen vereisten echter dat een personage naakt op het toneel verscheen, zoals Adam en Eva in de *Eerste Bliscap*. Het handschrift zegt niets over hun uiterlijk, maar na het eten van de verboden vrucht verschijnen ze op het toneel 'met eenen blade gedect'. Misschien waren de acteurs (ook Eva werd vermoedelijk door een man gespeeld) van meet af aan gekleed in een huidkleurig, nauwsluitend pak.[420]

Niettemin werden er in de vijftiende eeuw tijdens intredes wel naakte vrouwen vertoond. Huizinga noemt als voorbeeld de sirenen die bij de brug in de Leie zwommen, 'toutes nues et échevelées ainsi comme on les peint' tijdens de intocht van Philips de Goede te Gent in 1457; hij citeert ook Molinet, die de intocht van Philips de Schone te Antwerpen in 1494 beschrijft: 'mais le hourd où les gens donnoiet le plus affectueux regard fut sur l'histoire des trois déesses, que l'on véoit au nud et de femmes vives.' Verder noemt Huizinga nog een parodiërende versie in Rijssel (1468) met een dikke Venus, magere Juno en kromme Minerva met gouden kronen op het hoofd, en een naakte Ceres en Bacchus in Rennes (1532).[421] Maar het feit dat dit soort vertoningen met zoveel bewondering in de bronnen vermeld werd, geeft wellicht ook hun uitzonderlijkheid aan. Een alternatief voor de in Antwerpen vertoonde 'femmes vives' werd twee jaar later in Brussel gerealiseerd. In het Parisoordeel dat daar op 9 december werd vertoond bij de intrede van Johanna van Castilië lijkt er sprake te zijn van een mechanisch poppenspel (afbeelding 6): de drie naakte godinnenfiguren staan op een draaiende schijf en komen op en verdwijnen weer via twee openingen in de toneelkast. Venus is op de rug te zien, op weg naar de reeds openstaande 'uitgang'. De dubbele omheining en de fontein in het midden dienden tevens om het mechaniek te verbergen. Voor naakte actrices was het seizoen te koud en wellicht vond men het ook iets te ver gaan om naakte vrouwen te vertonen aan de verloofde van de vorst.

Het vertonen van naakt, of zelfs de loutere suggestie ervan, was aan strikte beperkingen gebonden. In een lijst van 'Excellente vrouwen-goddinnen', die in de vroege zestiende eeuw in Brussel werd opgetekend, komt een categorie van naakt uit te beelden vrouwenfiguren voor.[422] De bedoeling was om deze figuren 'yn cameren te ordyneren'. Of we dit 'ordyneren' nu moeten opvatten als het inrichten van tableaux vivants of als het decoreren van een interieur met beelden of schilderingen, is onduidelijk. Feit is dat onder de naakt uit te beelden vrou-

wen, behalve uiteraard Eva, Bathseba en Venus, Pallas en Juno, uitgerekend Diana genoemd wordt. De toelichting luidt: 'op een fonteyne, verkeerde Antheon in eenen hert'. Het vertonen van een naakte Diana moest dus wel beperkt blijven tot deze ene scène, bekend uit het spel van *Narcissus en Echo*, waar haar naaktheid een teken van zuiverheid was. Toen in de vroege zestiende eeuw kunstenaars als Jan Gossaert en Lucas van Leyden naakte figuren gingen uitbeelden, kozen zij Bijbelse en mythologische thema's die konden wijzen op de gevaren van de vleselijke lust, zoals Adam en Eva, Lot en zijn dochters, Lucretia, Venus met Cupido of Mars.[423] Die beperking blijkt ook uit de vermelding van een incident tijdens het Antwerps Landjuweel van 1561. De kamer van Berchem voerde daar een esbattement op waarbij een 'personagie vanden bedde gaende hem te verre bloot ende oneerlijck ontdeckt soude hebben'.[424] Een derde voorwaarde waaraan toneelnaakt moest voldoen, blijkt uit een beschrijving uit 1578. Toen aartshertog Matthias dat jaar Brussel binnentrok, organiseerde Johan Baptista Houwaert de vertoningen. Een ervan betrof de mythe van Perseus en Andromeda, waarbij de laatste was uitgebeeld als 'een ionghe maeght, met ketenen ghevetert, alsoo naeckt als zy van moederlyve gheboren was; men soude merckelyck geseydt hebben, dattet een marberen beeldt hadde geweest', aldus Houwaert zelf.[425] Niet alleen de mythologische thematiek en de associatie met maagdelijkheid, ook het statische karakter van het tableau droeg bij aan de acceptatie van de vertoning.

De scènes waarin mythologische personages 'naakt' worden opgevoerd, betreffen voornamelijk enigszins statische situaties waarin zij weinig bewegen en er geen fysieke interactie met medespelers is, kortom: in tableau-achtige scènes. Wanneer Mars en Venus na veel hofmakerij eindelijk de liefde gaan bedrijven, verdwijnt hun naaktheid achter de toneelgordijnen en wordt die nog slechts gesuggereerd door de woorden van de sinnekens. Bovendien is er in alle gevallen sprake van 'functioneel bloot': Diana, die zich wast in de fontein, is in *Narcissus en Echo* een toonbeeld van zuiverheid, terwijl de naakte Cupido in *Aeneas en Dido* daarentegen juist de absolute wellust personifieert. Ook Leander had een goede reden om zijn 'bloote ledekens' te vertonen, maar krijgt na de betreffende zwempartij wel onmiddellijk droge kleren aangereikt. Wat in de spelteksten als 'naect' wordt aangeduid, betrof in de praktijk misschien vooral de suggestie van naakt: een huidkleurig pak, een losjes omgeslagen doek, ontblote schouders en armen.

Muziek

Muziek vormde een belangrijk onderdeel van de opvoering. Niet alleen in de vorm van de hiervoor besproken liederen, maar ook instrumentaal wanneer dat in het spel te pas kwam. Tijdens de dans van Jupiter en Yo moet muziek hebben geklonken, en behalve het luitspel van Iphis is er de fluit waarmee Mercurius Argus in slaap speelt.[426] Maar de belangrijkste muzikale bijdragen vinden we als het ware 'tussen de bedrijven door' in de vorm van instrumentale intermezzo's. In de handschriften, en zelfs in sommige gedrukte spelen, wordt daarvoor regelmatig de aanduiding 'pausa' gebruikt.[427] Deze term staat voor een muzikale onderbreking, zoals onder meer blijkt uit de opmerking 'pausa sonder spel' in *Cephalus en Procris*.[428] Deze onderbreking kon van langere of kortere duur zijn. In *Aeneas en*

Dido komt bijvoorbeeld tweemaal de aanduiding 'pausa groot' voor, in *Cephalus en Procris* een 'pausa cort' en een 'pausa tot dat de tafel op is'. Welke instrumenten gespeeld werden en welke muziek er klonk, is niet in de aanwijzingen terug te vinden. Dat werd blijkbaar aan de musici van dienst overgelaten.[429]

Uit de plaatsing van de pausa-aanduidingen in de teksten is af te leiden welke functie de muziek tijdens de opvoering had. Oorspronkelijk, in het simultaantoneel, werden pausa's gespeeld tijdens een overgang van de ene naar de andere plaats van handeling, waarbij spelers en publiek zich letterlijk verplaatsten, maar ook om het verstrijken van de tijd te symboliseren of tijdens gebeurtenissen die aan het oog van het publiek onttrokken waren. Ook hemeltonelen werden meestal voorafgegaan door en afgesloten met muziek.[430] In het toneel van de rederijkers konden dergelijke 'gaten' in de voorstelling worden opgevuld met sinnekensscènes. Maar daarnaast bleven de muzikale intermezzo's in gebruik, nu om de overgang van de ene naar de andere metascène te markeren. Die overgang valt vaak samen met een verandering van de plaats van handeling of een sprong in de tijd, maar nu op een veel kleiner toneeloppervlak.

Behalve deze technische functie van de muziek is er een groot aantal pausa's dat een meer affectieve werking moet hebben gehad. Zo werd muziek gebruikt om een hemelscène in te leiden, zoals in *Narcissus en Echo*, *Mars en Venus* en *Aeneas en Dido*, en soms ook ter afsluiting ervan. Ook na een sterfscène klonk er steevast muziek: na de dood van Echo (maar niet na die van Narcissus!), van Dido, van Iphis en van Pyramus en Thisbe in het Amsterdamse spel.

In *Aeneas en Dido* is het opvallend dat vrijwel alle pausa's de overgang van een scène-apart naar de hoofdhandeling of andersom begeleiden. Er was Van Ghistele veel aan gelegen om de sinnekens duidelijk los van de hoofdhandeling te presenteren, en de scènes-apart krijgen hierdoor meer het karakter van een intermezzo dan van een verbindende commentaar. Dit lijkt een tendens: in de uitgave van *Iphis en Anaxarete* wordt de term 'pausa' namelijk gebruikt ter aanduiding van de sinnekensscènes. Telkens wanneer daar 'pausa' staat, volgt er een scène-apart, waarna een kopje 'nae den eersten [c.q. tweede, derde, et cetera] pausa' het vervolg van het spel aanduidt. Misschien was dit een misinterpretatie van een drukker die, niet bekend met de praktijk en terminologie van het rederijkerstoneel, de pausa-aanduidingen in het manuscript aanzag voor een aankondiging van de daaropvolgende sinnekensscène. Maar al verdwenen de verwijzingen naar muziek in de toneeldrukken, in de praktijk bleef muziek ook in het theater van de renaissance een grote rol spelen.[431]

3.4 *Opvoeringscontext: het speelveld*

Meispelen

Bij wat voor gelegenheid zouden mythologisch-amoureuze stukken zijn gespeeld? Aan de Italiaanse hoven werden mythologische spelen opgevoerd bij adellijke bruiloften, maar voor hun Nederlandse pendanten is dat moeilijk denkbaar: een prins die weigert te trouwen, goden die hun eega bedriegen, en verder

alleen maar liefdes die tragisch eindigen: wie wil zijn huwelijk met dat soort verhalen beginnen? Er was een ander type gelegenheid waarvoor dit soort thema's beter geschikt was: de meiviering. Bij die feesten richtten diverse gezelschappen een boom op, waaromheen gedanst werd onder het zingen van speciale meiliederen. Daarnaast was er het gebruik onder jonge mannen om hun geliefde een groene tak aan te bieden, waarbij dan ook weer gezongen werd.[432] De rederijkers waren in toenemende mate betrokken bij deze vieringen. Dat blijkt uit het grote getal van meiliederen dat is overgeleverd, maar ook uit vermeldingen van toneelopvoeringen in archiefstukken. Zo vermeldt een Antwerpse kroniek:

> Anno 1525, den 1 mey, haelden die van den Olyfftack, geheeten de Ongheachte, met grooten triumphe den mey inne, de gulde broeders van de selver cameren al gecleet wesende in 't gruen. Ende sondaeghs daer nae die van de Goublomme oyck met grooten triumphe, ende met noch eens soo veel peerden meer als den Olyfftack. Mer hen volck en was niet gecleet. Ende den lesten sondach van de voorseyde maendt haelden de schilders oft Violieren oyck hennen mey inne, heerlycker dan die twee voorgaende inghehaelt waeren, met geblasonneerde rocken van papier op syn antycks gemaeckt, al gruen geverwet met holie, ende met allerleye menichte van hoyen, helmetten van den selven fatsoene, ende naer ordene gheset te voete ende op de speelwaeghens, groote menichte oyck te peerde. Ende t'savonts in plaetse van esbatement, soo verschierden zy de wapen van Antwerpen met eenen roosen hoede, ende schonken dyen aen den heeren van de stadt voor haeren mey, daer jonck ende oudt, die dat saghen, hen loff, prys ende eere aff ghaven ende naeseyden.[433]

Het inhalen van de mei kon niet alleen op de eerste meidag, maar gedurende de hele maand plaatsvinden, zo blijkt uit deze getuigenis. Ook blijken de rederijkers al in het eerste kwart van de zestiende eeuw betrokken bij de officiële viering ervan.[434] De formulering 'in plaetse van esbatement' maakt duidelijk dat het gebruikelijk was om aan het einde van de dag een spel op te voeren.[435] Op 1 mei 1558 verzorgde de Brusselse kamer Den Boeck, op verzoek van het stadsbestuur, een 'recreatie' voor de landvoogd Philibert van Savoije, tijdens een banket op het raadhuis:

> Zij rustten een wagen met gevleugelde paarden toe, waarin eene jonge maagd, de Godin Flora voorstellende, was gezeten. Deze hield een versierden meitak in de hand. Aan hare regterzijde stond Zephyrus, aan hare linker Aurora, terwijl Phoebus haar van boven met zonnestralen bescheen. Op de markt, die geheel met te paard gezetene rederijkers bezet was, hield de wagen voor het raadhuis stil, en bood Flora de hertog dien meitak aan, waarvoor hij haar met een kus beloonde. Vervolgens vertoonden de rederijkers een esbattementspel, welks inhoud aan de landvoogd, die evenmin als Philips nederlandsch verstond, door de tegenwoordig zijnde heeren in 't fransch werd vertolkt.[436]

Het hele ritueel komt overeen met dat in Antwerpen enkele decennia eerder, al was in Brussel dus wel sprake van een esbattementspel. De goden op de wagen zijn vrijwel dezelfde als in het spel van *Pluto en Proserpina* (waarin daarnaast Pan

en Venus optraden, en Cybele in plaats van Flora) en waarschijnlijk speelden ze ook een rol in het esbattement. Opmerkelijk is bovendien de opvoering van een Nederlandstalig spel voor een Fransprekende heerser!

Ook in Holland zijn er tekenen dat mythologisch-amoureuze spelen werden gespeeld ter gelegenheid van de meiviering. Zo kreeg de Vlaamse kamer in Leiden, d'Orainge Lelie, op 4 april 1591 toestemming een spel op te voeren 'begrypende de ontschaeckinghe Proserpine'.[437] Het is niet onwaarschijnlijk dat de uitvoering een maand na het verlenen van de vergunning, in mei dus, plaatsvond en dat de rederijkers daarbij gebruikmaakten van het Gentse 'mey-spel amoreus, daar Pluto Proserpina ontscaect' uit 1519. Dat dit spel voor een dergelijke gelegenheid geschreven werd, lijdt geen twijfel: het spel draagt in de titel de aanduiding 'mey-spel', en opent met een wachter die een meilied zingt. In de allegorie wordt eveneens verwezen naar de symboliek van het meifeest: er worden drie bomen opgericht, en wel door de goden die ook elders met de meiviering werden geassocieerd: Phoebus, Pan, Aurora, Zephyrus, Cybele en Venus.[438]

Ook in Haarlem moeten de rederijkers geregeld betrokken zijn geweest bij de meiviering. De spelcollectie van de Pellicanisten bevat behalve het spel van *Pyramus en Thisbe* nog twee moraliteiten die als meispel worden aangeduid.[439] In hun *Pyramus en Thisbe* wemelt het van de toespelingen op de meiviering, onder andere in het openingsrondeel van de sinnekens: 'Wij doen nu menich meijsken tijelijck op staen // die den troost oft den meij van haer lieffkens wachten' (v. 13-14). En het toneel moet van meiboompjes voorzien zijn geweest, waar de sinnekens zich achter verschuilden.[440] Maar waar veel andere meispelen, liederen en preken juist de meiboom interpreteren als afspiegeling van het kruis van Christus,[441] wordt hier gebruikgemaakt van de moerbeiboom die al bij Ovidius figureerde.

De christelijk-allegorische spelen behoren tot de categorie die De Bock betitelde als 'anti-meispelen', omdat ze vooral fungeerden als tegenwicht voor de meirituelen die alleen op de zinnelijke liefde gericht waren.[442] Zijn de meer wereldlijk georiënteerde spelen uit Brussel en Antwerpen dan wel te beschouwen als meispelen? Enkele toespelingen op de tijd van het jaar wijzen in die richting. In *Jupiter en Yo* laat Jupiter een hofdag afkondigen die op 4 mei zal plaatsvinden. Een belangrijk deel van het spel speelt zich vervolgens op die datum af, hetgeen een knipoog naar de werkelijkheid buiten het spel zou kunnen zijn. Ook de natuurbeschrijvingen zorgen voor een lenteachtige sfeer. In *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* wordt voortdurend gewezen op de ontluikende natuur, die als ideaal decor voor een beginnende liefde geldt. Echo en haar Herte vlechten zelfs bloemenkransen, volgens een bekend meiritueel bedoeld om aan een geliefde te overhandigen. Maar *Narcissus en Echo* bevat ook een verwijzing naar een concrete datum: er wordt een toernooi gehouden op 'junio den vijfthienden'. Wat er op die dag ook gevierd werd, het kan geen meifeest zijn geweest.[443]

In Antwerpen werden de twee delen van *Aeneas en Dido* wel in mei opgevoerd, als we de aantekening van Reyer Gheurtsz op het titelblad mogen geloven.[444] Dit wordt in de tekst bevestigd door de wachterliederen, maar ook in de proloog, met opmerkingen als: 'Ghelijck de voghelen der lucht abundant // Inden meij plaisant // Hör verjubileeren naer des tijts ghewente, // Tsghelijcx ick (...) raepe solaes en verstandt // Dör u...' (vs. 7-12) en 'wij Goudtbluemkens (...)

de nu ontsluijten (…) dör des meijs saijsuene' (vs. 182-186). Ook Dido zegt: 'want de lustelijcke meij is nu int saijsuene' (v. 1152) en in de gespeelde epiloog ten slotte wordt de opvoering verdedigd als passend bij de tijd van het jaar: 'de meij de begheerdt vröcht daer hem elck in verblijdt' (v. 2356). Overigens liet het Rotterdamse weeshuis een *Aeneas en Dido*-spel (wellicht dat van Van Ghistele) opvoeren tijdens de kermis van 1628, in augustus. Getuige de opbrengst van f 534,– waren de vier voorstellingen een groot succes.[445]

In *Leander en Hero* maken de sinnekens toespelingen op de rituelen van dansen en vrijen tijdens de meiviering:

> **Liefs Ghebruyck**
> (...)
> Komt voort, komt voort, springht aen den rey,
> 't Is nu in den Mey // dat d'een Amoureus naer d'ander haect.
>
> **Den Roover**
> Ia, ja, dat de Ghezellen de Dochters doen uytgheley,
> Als sy d'een d'ander hebben ontschaect
> Tot in prieelen en bosschen (…)[446]

Ten slotte heeft Willem van Haecht naast *Cephalus en Procris* nog een spel met klassieke stof geschreven: het verloren *Spel van Scipio*, dat juist in mei werd opgevoerd. Dit blijkt uit een notitie in de boeken van de Violieren, uit 1558:

> Dese Regeerders hebben doen spelen het spel van Scipio, een spel van sinne, gecomponeert van Mr. Willem van Haecht, fackteur van onser camere, hetwelcke spel seer wel gespeelt werdt voor de heeren van der stadt en voor d'ander cameren, in den mey en jaer als boven.[447]

Het onderwerp van dit stuk was vermoedelijk de geschiedenis van de Romeinse veldheer die een krijgsgevangen maagd terugschonk aan haar verloofde en als dank voor dit ruimhartige en kuise gebaar de bruidsschat kreeg aangeboden. Als meispel zou dit thema het niet slecht hebben gedaan bij de magistraat, die in Scipio niet alleen een exemplum van wijs bestuur, maar ook van amoureuze zelfbeheersing zou zien.

Er zijn dus aanwijzingen dat de rederijkers optraden tijdens meivieringen, en veel mythologisch-amoureuze spelen bevatten toespelingen op de lente en de maand mei. Het is dus heel aannemelijk dat de mythologisch-amoureuze spelen in eerste instantie bedoeld waren om opgevoerd te worden tijdens deze vieringen. De term 'meispel' bleef evenwel voorbehouden aan de meer explicatieve spelen. In de christelijk-allegorische stukken was het doel om de feestvierders van de aardse liefde af te houden, terwijl de Bourgondische en humanistische spelen een veel pragmatischer standpunt innemen ten opzichte van de feestvierende burgers. Hun spelen moeten de feestvreugde juist verhogen, zolang de liefde maar in harmonie en met mate wordt beleefd.

Een opvoering in delen

De festiviteiten rond de meiviering konden meerdere dagen duren. Dat verklaart wellicht het feit dat een aantal van de mythologisch-amoureuze spelen veel langer is dan gebruikelijk en in delen werd opgevoerd.[448] De lengte van een rederijkersstuk kon erg variëren, afhankelijk van het genre en de gelegenheid waarvoor het bedoeld was. Een tafelspel was meestal kort, net als een klucht of esbattement, dat als vrolijke afsluiting van een voorstelling werd gespeeld.[449] Spelen van zinne vormden echter de hoofdmoot van een rederijkersoptreden, en waren dan ook langer, tussen de duizend en vijftienhonderd verzen.[450] Hoe het aantal verzen zich laat vertalen naar de duur van een voorstelling is moeilijk te zeggen, maar het is opmerkelijk dat een aantal mythologisch-amoureuze spelen kennelijk zo omvangrijk was, dat de opvoering over meerdere dagen werd verdeeld. Een belangrijk voorbeeld zal Colijn van Rijsseles *Spiegel der minnen* zijn geweest. Dit stuk bestaat uit zes delen van ieder circa duizend verzen, op verschillende dagen te spelen. Verder zijn er nog enkele religieuze spelen die als reeks of cyclus beschouwd kunnen worden: in Brussel kende men vanaf 1448 de cyclus van zeven *Bliscappen*, en vanaf 1497 de zeven *Weeën*; de drie apostelspelen van Willem van Haecht in Antwerpen werden vanaf 1563 in opeenvolgende jaren gespeeld, en de Bruggeling Robert Lawet schreef in 1583 'Twee schoone (…) speelen van zinnen vanden Verlooren Zoone', verdeeld over twee boeken. In het Franse taalgebied waren meerdaagse opvoeringen veel gebruikelijker: het passiespel dat in 1547 in Valenciennes werd gehouden duurde zelfs vijfentwintig dagen.

De meerdeligheid van de mythologisch-amoureuze spelen is wel eens verklaard als een onbegrepen imitatie van het klassieke toneel, dat in drie of vijf actes was verdeeld.[451] Maar daarbij ging het om veel kortere eenheden, die bovendien wel aaneengesloten werden opgevoerd. Ook zou dit dan de enige formele overeenkomst met het klassieke theater zijn, wat deze verklaring nog minder plausibel maakt.

Van Rijsseles *Narcissus en Echo* is van bescheidener opzet dan de *Spiegel der minnen*, maar is onmiskenbaar op een meerdelige opvoering gericht. In het handschrift van Reyer Gheurtsz staat voorafgaand aan de speltekst de opmerking:

> Deese drie speelen mach men aen een spel speelen, ofte in twee deelen, ofte in drie. In drie te speelen is deerste deel tot dat Echo therte ontschaect is ghevangen ghebrocht int prysuen van minnen.
> Ende danderde deel tot dat Echo hoer overgheeft tot Narcissum te gaen ende hoer liefde te kennen gheeven ende tderde deel ten eynde tue uyt. Wildijt aen tween speelen speelt die twee eerste deelen te saemen.[452]

De suggestie tot een driedeling van het stuk komt waarschijnlijk van Van Rijssele zelf.[453] De eerste mogelijkheid, om het spel in één keer te spelen, zou met bijna 2200 verzen tot een uitzonderlijk lange voorstelling leiden. Zelfs de prestigieuze *Bliscappen*, die in diezelfde periode ieder jaar in Brussel werden opgevoerd, zijn korter (de overgeleverde eerste en zevende *Bliscap* zijn respectievelijk bijna 2100 en minimaal – de tekst is niet meer compleet – 1700 verzen lang). Het spelen van *Narcissus en Echo* in drie afzonderlijke delen van ieder om en nabij zevenhon-

derd verzen, komt meer in de buurt van wat voor esbattementen gebruikelijk was. Bovendien was er dan nog tijd voor een kort, lichtvoetig naspel, zoals de liefdesdialogen waarmee de drie delen in de gedrukte versie zijn gelardeerd. Tussen de opvoering van de verschillende delen zal niet heel veel tijd gezeten hebben: het publiek moest zich nog wel herinneren wat er in de voorgaande 'aflevering' gebeurd was, al werd het daar waarschijnlijk met behulp van prologen ook wel weer aan herinnerd.

Ook de overige Bourgondische spelen bestaan uit meerdere delen. De tekst van *Jupiter en Yo* wordt door Houwaert gepresenteerd in drie delen (van respectievelijk 755, 793 en 733 verzen), elk gevolgd door een tussenspel. *Mars en Venus* is in de uitgave in *Den handel der amoureusheyt* eveneens in drieën gesplitst, wat leidt tot spelen van behoorlijk ongelijke lengte: respectievelijk 261, 381 en 484 verzen. Deze indeling komt niet in het veel oudere handschrift voor, en is dus waarschijnlijk aangebracht door de samensteller van *Den handel der amoureusheyt*, waarin alle spelen meerdelig zijn. De ongelijke lengte en vooral de kortheid van de twee eerste delen vormt voor een lezer uiteraard geen bezwaar, maar voor een reeks opvoeringen lijkt die indeling niet adequaat. Op basis van de dramatische structuur, en naar het voorbeeld van *Narcissus en Echo*, zou een indeling in tweeën, waarbij de twee eerste delen samengevoegd worden, logischer zijn. Wat betreft de dramatische structuur levert dit een mooi gespiegelde opbouw op: het eerste spel begint met drie godinnen, van wie er een, Venus, klaagt over haar onaantrekkelijke echtgenoot, terwijl het tweede spel in vers 644 opent met drie mannelijke goden, onder wie de lelijke echtgenoot Vulcanus, die zich gelukkig prijst met zijn trouwe eega. Het eerste spel vertoont de hofmakerij tussen Venus en Mars en eindigt met een *cliff-hanger*, het tweede spel stelt de ontdekking van hun overspel door Vulcanus centraal. Beide delen sluiten af met een commentaar van de sinnekens. De totale lengte van *Mars en Venus* (1128 verzen) vormde overigens geen beletsel voor een opvoering in één keer.

Toch lijkt er hier wel degelijk sprake van een conventie, want enkele decennia later schrijft ook Cornelis van Ghistele zijn *Aeneas en Dido* als twee afzonderlijke spelen, respectievelijk 1333 en 1097 verzen lang. Het afschrift van Reyer Gheurtsz kondigt aan: 'Van *Aeneas en Dido* twee amoröse spelen',[454] en bevat per spel een regeltelling, proloog en personagelijst. Het slotrondeel van het eerste spel verraadt meteen ook iets over de praktijk van de meerdelige opvoering: de opvoerende rederijkers van de Goudsbloem beloven om overmorgen, als het weer het toelaat, het vervolg te spelen: 'Eerweerdighe heeren, hier meede wij dit spel staecken // Tot overmorghen, wij Goudtbluemkens grûene, // so verre het weer blijft int saijsûene!' Uit een opmerking in de proloog bij het tweede spel blijkt dan dat het eerste spel op zondag gespeeld was.

De 'vier schoone Spelen van Zinnen van Leander ende Hero' ten slotte hebben, inclusief de prologen, een omvang van respectievelijk 974, 624, 595 en 647 verzen. Als marathonvoorstelling zou het, zonder de prologen, een totaal van 2545 verzen betreffen; ook in dit geval was de opzet dus een verdeling over meerdere dagen.

De locatie

Algemeen wordt aangenomen dat de rederijkers hun stukken voornamelijk in het openbaar, in de buitenlucht, opvoerden. Alleen de tafelspelen werden uiteraard van oudsher binnenskamers opgevoerd. De toespeling in *Aeneas en Dido* op de weersomstandigheden die bepaalden of een voorstelling door kon gaan, ligt dus in de lijn van wat gebruikelijk was. Bij een opvoering in de open lucht hadden mannen en vrouwen van alle rangen en standen toegang tot de voorstelling, zoals ook blijkt in de proloog van *Iphis en Anaxarete*:

> Wy dancken u dat ghy ons comt beneven
> Mannen en vrouwen al die hier present // zijn,
> Jong, out, onedel ofte edel verheven,
> Voorts die uyt liefd t'onswaert ghewent // zijn.[455]

Ook in de meeste andere spelen wordt zowel een mannelijk als een vrouwelijk publiek aangesproken, en is het woord soms specifiek gericht aan ouders, dan weer aan verliefde jongelingen. Voor geletterden was er het feest der herkenning van de Ovidiaanse stof, maar ook de toeschouwers zonder kennis van de antieke mythologie konden het verhaal volgen. De mythologisch-amoureuze spelen waren dus voor openbare opvoering bedoeld. Maar dat wil niet zeggen dat ze niet ook binnenskamers konden worden gespeeld.

Met name de Bourgondische spelen kunnen heel goed voor een exclusiever publiek bedoeld zijn geweest. In de eerste plaats vertonen deze stukken veel gelijkenis met de *Spiegel der minnen* van Colijn van Rijssele. Dit zou een commercieel kamerspel in rederijkersstijl zijn geweest, zo betoogt Coigneau.[456] Het bevat namelijk geen enkele verwijzing naar een bepaalde gelegenheid of instantie (de uitvoerende kamer bijvoorbeeld), zoals bij de rederijkers toch gebruikelijk was. Bovendien is het verdeeld over zes afzonderlijke spelen, die als een feuilleton over meerdere dagen gespeeld konden worden. Ieder van deze delen wordt voorafgegaan door een wervende baniertekst, waarin het publiek wordt opgeroepen om te komen kijken. Dergelijke banieren zijn ook bekend van de kamerspelers, semi-professionele acteurs die hun voorstellingen binnenskamers gaven, tegen betaling, en voornamelijk 'historien ofte cronijcken' speelden.[457] Veel van de argumenten die Coigneau voor de *Spiegel der minnen* hanteert, zijn ook van toepassing op *Narcissus en Echo* (eveneens een stuk van Van Rijssele), *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo*: het ontbreken van concrete verwijzingen naar een kamer, de verdeling over meerdere delen en de verhalende stof. Mogelijk zijn deze spelen dus ook (in eerste instantie) bedoeld geweest voor een besloten opvoering.

Er is nog een reden om de Bourgondische spelen in een exclusievere omgeving te plaatsen. De complexe lyrische taal, de ambiguïteit in de presentatie van liefde en overspel en het feit dat de spelen zijn overgeleverd in samenhang met amoureuze debatteksten, wijzen op een elitair publiek, bijvoorbeeld uit de kring van Den Boeck, een rederijkerskamer die in 1402 werd opgericht als Brusselse tegenhanger van het Cour Amoureuse aan het Parijse hof.[458]

3.5 *Conclusie*

De rederijkers annexeerden de mythologische stof door de fabels op creatieve wijze in te passen in de heersende toneelconventies. De dramaturgie van het wisselend perspectief dwong de toeschouwers om de liefdesgeschiedenis vanuit verschillende standpunten te bekijken. De toevoeging van sinnekens en andere personages bracht bovendien dramatische spanning in het spel. Het publiek kon zich met de hoofdpersonen identificeren, maar werd ook voortdurend geconfronteerd met andere perspectieven. Enerzijds was de dramaturgie gericht op een zo groot mogelijke betrokkenheid van de toeschouwer bij het verbeelde, anderzijds werd hij regelmatig gedwongen om afstand te nemen. Deze dramaturgie paste goed bij de ambigue verhouding die de zestiende-eeuwse omgang met de antieke cultuur kenmerkt, en die het meest pregnant tot uitdrukking komt in de prologen en epilogen. De antieke verhalen bevatten zeer aantrekkelijke stof die zich gemakkelijk liet voegen naar eigentijdse morele kwesties, maar werden tegelijk als heidens en immoreel bekritiseerd, niet geschikt voor vertoning aan minder geletterde toeschouwers. Maar als de meivieringen inderdaad de achtergrond vormden voor de opvoering van deze stukken, dan moeten we toch rekening houden met een breed publiek, en zijn de apologetische prologen geenszins overbodig.

De nieuwe stof nodigde ook uit tot experimenten met de bestaande toneelconventies. Dat blijkt in de rol van de sinnekens, die als amoureuze verleiders af en toe bijna samenvallen met de verliefde hoofdpersonen. Hoe ver men kon gaan in de uitbeelding van naakt en van verliefde minnaars op het toneel, vooral in relatie tot de mogelijkheden daartoe die de beeldende kunst juist in dezelfde periode begon te bieden, blijft een intrigerende kwestie. Ook de verbeelding van de heidense goden was een uitdaging van de eerste orde: we zien ze als antropomorfe wezens, als personificaties en als transcendente wezens, als aspecten van dat ene christelijke Opperwezen. Het ontzag dat de antieke stof kennelijk ook wekte, zien we vertaald in de meerdelige structuur van een aantal stukken, in het gebruik van grootschalige tonelen, in de koninklijke allure van de hoofdfiguren en de rijkelijke toepassing van rijm- en strofevormen.

Van het spektakel dat de opvoering van een mythologisch-amoureus spel telkens weer moet zijn geweest, heb ik in dit hoofdstuk een indruk proberen te geven. Dit ging soms gepaard met gewaagde vooronderstellingen en vaak met de nodige omzichtigheid. Alle hier besproken aspecten van de opvoering werden immers door het rederijkerspubliek als gelijktijdig, in hun onderlinge samenhang ervaren. Het effect daarvan is – zeker over de historische afstand van enkele eeuwen – moeilijk onder woorden te brengen. Om met de woorden van Hummelen te spreken: 'Het welsprekendste getuigenis over het rederijkersdrama zal dus de opvoering van dat drama zelf zijn. Welsprekender dan al onze beschouwingen, die immers nooit de werkelijkheid van het toneel volkomen benaderen, laat staan vervangen kunnen.'[459] Het enige wat een literatuurhistoricus hier tegenover kan stellen, is de vaststelling dat de mythologisch-amoureuze spelen van de rederijkers al heel gauw ook werden gewaardeerd als leesteksten. Dit blijkt wel uit de overlevering van de spelteksten in handschrift en druk, die centraal staat in het volgende hoofdstuk.

Afbeelding 8: Mars en Venus, in: *Den handel der amoureusheyt*, Jan van Waesberghe, Rotterdam 1621. Utrecht, UB Moltzer 6 B 45, fol. Q4v

Hoofdstuk 4 '…Ende plaisant om lesen'

Verspreiding in handschrift en druk, aanpassingen, functie en context

4.1 Inleiding

Dramatische teksten worden geschreven met het oog op een opvoering, maar dat sluit een tweede leven als leestekst niet uit. De mythologisch-amoureuze spelen zijn zelfs relatief vaak in druk verschenen. Ook de overlevering in handschriftelijke vorm zegt veel over het belang dat latere rederijkers aan deze teksten hechtten. Wat betekenden ze voor een nieuw publiek en in een heel andere omgeving? Hoe werden ze gebruikt? Welke aanpassingen werden eventueel gedaan aan de inhoud, de vormgeving, de presentatie? Hoe groot was het succes? En waarom stopte de verspreiding van de mythologisch-amoureuze spelen op een bepaald moment? Die vragen vormen het richtsnoer voor dit hoofdstuk over de materiële overblijfselen van de mythologisch-amoureuze spelen: de handschriften en de drukken.

Terwijl van het Middelnederlandse drama slechts een klein aantal teksten in handschrift is overgeleverd, is er uit de rederijkersperiode juist relatief veel behouden gebleven. Het *Repertorium van het rederijkersdrama* bevat circa achthonderd afzonderlijke teksten, voor het merendeel handschriften. Een verklaring voor dit grote aantal ligt voor een belangrijk deel in de zorgvuldigheid waarmee de rederijkers hun spelteksten bewaarden.[460] Het beheer van de teksten was een taak die meestal aan een van de kamerleden werd toegewezen. Verspreiding van de spelteksten vond hoofdzakelijk plaats door ruilhandel tussen kamers onderling. Dit verklaart voor een deel waarom het rederijkerstoneel relatief laat, en dan nog zeer beperkt, in gedrukte vorm verspreid raakte.

De overgeleverde handschriften zijn hoogst zelden autografen. De meeste toneelhandschriften zijn archiefexemplaren uit het bezit van een kamer. Daarnaast moeten er regisseursboeken zijn geweest en vele tekstrollen, maar die hebben de tand des tijds zelden doorstaan. Aan de hand van een codicologische en contextuele analyse zal in dit hoofdstuk een antwoord worden gezocht op de vraag welke status de vijf handschriften met mythologisch-amoureuze spelen hadden: *Cephalus en Procris* (KB Brussel, ms. no. 19316), *Mars en Venus* (KB Brussel, ms. no. II 368), *Narcissus en Echo* (UB Gent, ms. no. 900), *Aeneas en Dido* (KB Brussel, ms. no. II 369) en *Pyramus en Thisbe* (Haarlem, archief van de kamer Trou Moet Blijcken, boek B, fol. 141v-149r).

Ook de drukpers heeft voor de overlevering van het genre een belangrijke rol gespeeld. In de loop van de zestiende eeuw werden de spelen in toenemende

mate beschouwd als aantrekkelijke leesstof, 'uuytermaten ghenoechlijck, lustich ende plaisant om lesen', aldus het titelblad van *Den handel der amoreusheyt* in 1583. Maar het belang van uitgevers om de teksten te publiceren strookte niet met dat van de kamers, die vreesden het exclusieve recht op de tekst te verliezen. Het is de vraag waarom er dan toch zo'n relatief groot aantal mythologisch-amoureuze spelen in druk verscheen: *Pyramus en Thisbe* (Brugge) werd vanaf ca. 1520 en tot in de zeventiende eeuw steeds opnieuw uitgegeven, *Jupiter en Yo* werd opgenomen in *Den handel der amoreusheyt*, Brussel 1583, *Iphis en Anaxarete* verscheen in 1600 te Hoorn als *Het loon der minnen* en de ook in handschrift bewaarde *Narcissus en Echo*, *Aeneas en Dido* en *Mars en Venus* verschenen met *Leander en Hero* in *Den handel der amoureusheyt*, Rotterdam 1621. Aan de hand van de vormgeving, paratext, drukgeschiedenis en receptiegegevens van deze edities zal ik nagaan hoe de mythologisch-amoureuze spelen mogelijk werden gelezen. De omstandigheid dat van drie spelen zowel een handschriftelijke als een gedrukte versie voorhanden is, biedt een uitgelezen kans om te zien hoe de overgang van speel- naar leestekst verliep. Daarbij zal blijken dat een handschriftelijke vastlegging niet altijd automatisch op een opvoering wijst, en drukken niet altijd uitsluitend als leestekst functioneerden.

Rederijkersdrama in handschrift

Tot voor kort was er weinig belangstelling voor de materiële verschijningsvormen van rederijkersteksten. Het *Repertorium van het rederijkersdrama* is weliswaar geordend naar tekstdragers, maar de codicologische en bibliografische informatie blijft vrij summier. In een later verschenen artikel constateerde Hummelen, de samensteller van het repertorium, dat het merendeel van het overgeleverde materiaal nette handschriften betreft, waaruit niet veel valt op te maken over het gebruik. Hij richtte zich in zijn studie wel uitsluitend op gebruikssporen, op elementen die pas in tweede instantie bewust (zoals regieaanwijzingen en correcties) of onbewust (slijtage) aan de handschriften werden toegevoegd.[461] De laatste jaren is in de mediëvistiek gebleken dat onderzoek naar de materiële context waarin teksten zijn bewaard, naar formaat, binding, katernopbouw, bladspiegel, schrift, naar de selectie en ordening van teksten, wel degelijk zinvolle informatie oplevert over het functioneren van die teksten, over de wijze waarop ze circuleerden en over de mensen die ze gebruikten.[462]

Soortgelijk onderzoek naar de vaak veel jongere rederijkershandschriften, en dan met name toneelteksten, staat nog in de kinderschoenen. Een eerste aanzet vormde de 'codicologische oogopslag' die J.P. Gumbert wijdde aan de Nederlandse toneelhandschriften.[463] Hij constateerde een grote variatie in formaten en verschijningsvormen. Sommige manuscripten zijn heel regelmatig van bladspiegel en schrift, andere slordig en nu vrijwel onleesbaar. Een deel van de teksten werd in dikke codices genoteerd, een ander deel in afzonderlijke schriftjes. Wat kunnen die verschijningsvormen zeggen over de functie van zo'n toneeltekst? Het kan een auteursexemplaar zijn, of een afschrift om achter slot en grendel op de rederijkerskamer te bewaren, het kon dienen als legger voor het schrijven van de rollen, of was bedoeld voor de regisseur. Er zou systematisch codicologisch onderzoek nodig zijn om die vraag te beantwoorden, maar dan nog waarschuwt

Gumbert voor een al te rechtlijnige toepassing van typologieën: 'Handschriften zijn multifunctioneel, en er is geen simpele correlatie tussen dat waar het geschikt voor is, of ons voorkomt te zijn, en dat waar het voor bedoeld is, en dat waar het voor gebruikt is.'[464] Een papierrol die de tekst van één personage bevat, is duidelijk voor de opvoering bedoeld. Maar duidt het smalfolioformaat van het *Playerwater*-handschrift ook op gebruik als opvoeringstekst? En betekent de opname in een verzamelcodex automatisch dat een spel als leestekst is bedoeld? De vraag of een spelhandschrift een auteursexemplaar is, een archiefexemplaar (ook wel repertoire-exemplaar genoemd), een regisseursexemplaar of een leestekst, is niet eenduidig te beantwoorden, en zeker niet alleen op basis van codicologische gegevens, zo benadrukt Gumbert.

Om de functie van een handschrift nader te kunnen bepalen moeten we dus niet alleen kijken naar de kenmerken van de tekstdrager, maar ook naar de tekst zelf. Die kan aanwijzingen bevatten voor het gebruik als opvoerings-, dan wel leestekst, zoals regieaanwijzingen en andere specifiek theatrale gebruikssporen, of juist een op een leespubliek gerichte commentaar. Maar weer is voorzichtigheid geboden: ook in een leeshandschrift kunnen de regieaanwijzingen uit de legger gewoon zijn overgenomen. De tekstdrager heeft dan wel primair een leesfunctie, maar de tekst zelf staat nog dicht bij de opvoeringspraktijk, waarvoor hij later misschien ook weer gebruikt is.[465] Alle reden dus om bij de huidige stand van onderzoek voorzichtig te zijn met het trekken van conclusies over het gebruik van spelhandschriften.

Vanuit een meer letterkundige invalshoek, en niet specifiek gericht op dramatische teksten, benadert Moser de verzamelhandschriften van rederijkers. Zij wil hun samenstelling onderzoeken om de smaakontwikkeling binnen de rederijkerscultuur in kaart te brengen.[466] Het uitgangspunt is daarbij dat de plaats die een tekst inneemt te midden van andere teksten iets kan zeggen over de betekenis die de afschrijver aan die tekst toekende. Smaak wordt in dit onderzoek niet opgevat als een individueel verschijnsel, maar als het resultaat van een groepsproces, de neerslag van 'de waardering die in hun kringen [van zestiende- en vroegzeventiende-eeuwse literatuurliefhebbers] voor bepaalde teksten bestond. Het opnemen van teksten in een collectie hangt niet alleen af van de keuze van de verzamelaar, maar ook van de beschikbaarheid van de teksten.'[467] Bij spelteksten, die verzameld werden met het oog op een opvoering, geldt bovendien dat de afschrijver rekening moet hebben gehouden met de verwachtingen en behoeften van een breder publiek. Ook politieke, levensbeschouwelijke en pedagogische overwegingen (die niet te vangen zijn in het meer esthetische begrip 'smaak') kunnen daarbij een rol hebben gespeeld.

Rederijkersdrama in druk

Met de opkomst van de boekdrukkunst was de tijd van het handschrift niet zomaar voorbij. Geschreven en gedrukte teksten bleven lange tijd naast elkaar functioneren, en dat geldt bij uitstek voor dramatische teksten.[468] Een bekend fenomeen is dat teksten die eerst al geruime tijd in handschrift hadden gecirculeerd, nu op de drukpers werden gelegd. Maar andersom kwam het ook veel voor dat

liefhebbers een manuscript aanlegden met teksten die ontleend waren aan diverse gedrukte boeken. Het zeventiende-eeuwse handschrift *Constanter* bevat bijvoorbeeld afschriften van een aantal Gentse spelen en refreinen uit 1539, kennelijk overgeschreven uit een gedrukte uitgave, en een spel van Jacob Duym dat al in 1600 in druk was verschenen. Het handschrift bevat daarnaast ook teksten die niet uit enige druk bekend zijn.[469] De scheidslijnen tussen handschrift en druk waren niet zo helder als wij nu vaak denken; zelfs convoluten van gedrukte en geschreven teksten kwamen voor.[470] In rederijkerskringen bleef het handschrift tot in de zeventiende eeuw de meest gebruikelijke manier om teksten vast te leggen, zowel voor privédoeleinden als binnen de kamers.

De hiervoor beschreven manuscriptpraktijk van de rederijkers stond de verspreiding van spelteksten in gedrukte vorm behoorlijk in de weg. Maar er waren ook andere factoren die ervoor zorgden dat het rederijkersdrama aanvankelijk maar mondjesmaat in druk verscheen.[471] In de eerste plaats was dat de cultivering van het collectivistische dichterschap onder de rederijkers. In die opvatting paste het een rederijker niet om geld of roem na te streven met de uitgave van zijn dichtwerk; zijn kunst stond in dienst van de kamer, die als wetgever, opdrachtgever en vertolker van het werk alle eer (en inkomsten!) ontving. In 1555 laakte Jan Cauweel, de uitgever van Matthijs de Casteleins *Const van Rhetoriken*, deze houding van de rederijkers, omdat ze volgens hem daarmee de ware dichtkunst aan een breder publiek onthielden en achterliepen bij de Latijnse en Franse dichters van hun tijd, die hun werk wel lieten uitgeven.[472] Een andere belemmering voor het drukken van rederijkersdrama kan zijn geweest dat dit toneel, en daarbinnen vooral het explicatieve spel, een complexe dramatische structuur had en sterk gericht was op visuele effecten: aspecten die in schriftelijke vorm niet goed tot hun recht konden komen.

De uitgave van de Gentse wedstrijdspelen in 1539 door Jan Cauweel was dan ook een noviteit en werd onmiddellijk een groot succes. Hoewel de bundel al gauw op de index van verboden boeken belandde, verschenen er nog ten minste vier clandestiene herdrukken.[473] Sindsdien werden ook andere reformatorische en wedstrijdspelen in druk gebracht, zij het om verschillende redenen. Hervormingsgezinde spelen hadden tot doel het nieuwe gedachtegoed zo breed mogelijk te verspreiden. Opvoeringen van niet door de Kerk goedgekeurde stukken werden echter al snel verboden en menig rederijker werd vervolgd en veroordeeld voor zijn betrokkenheid.[474] Het leek dan ook veiliger en effectiever om deze teksten via de drukpers te gaan verspreiden. Uiteraard was ook dat verboden, maar het kon in betrekkelijke anonimiteit gebeuren, zonder vermelding van de auteur of drukker.

Wedstrijdspelen werden weer om andere redenen in druk uitgegeven. Deze spelen waren geschreven als antwoord op een bepaalde kwestie en bevatten veel abstracte redeneringen en visuele allegorie, die vooral in de competitieve en discursieve context van de wedstrijd goed werkten. Maar wellicht waren ze daardoor minder geschikt voor heropvoering, en daarmee verviel een belangrijk bezwaar tegen publicatie.[475] Samengebracht in de vorm van een gedrukte bundel vormden de teksten een aandenken voor de deelnemende rederijkers en een

coherent geheel van teksten rond een vaak actuele kwestie, die ook andere lezers kon aantrekken. Bovendien was de uitgave een prestigeobject voor de stad die de wedstrijd had georganiseerd. Maar dit speelt zich allemaal pas af vanaf 1539, het jaar dat de Gentse wedstrijdspelen uitkwamen.

Uit de periode daarvoor zijn slechts vier uitgaven van rederijkersdrama bekend, en dan nog allemaal van voor 1520: *Lantsloet*, *Elckerlijc*, *Nyeuvont* en *Broosscer Naturen*.[476] Bij de vormgeving van die eerste rederijkersspelen hadden de drukkers nauwelijks voorbeelden tot hun beschikking. Het was dan ook niet zozeer de dramatische vorm als wel de inhoudelijke affiniteit met reeds bestaand drukwerk, die het uiterlijk van de teksten bepaalde. Op die manier werden *Elckerlijc* en *Broosscer Naturen* geassocieerd met 'teksten van religieus-moraliserende aard', waarvan ze het octavo-formaat overnamen, en de aanduiding 'boecxken' of 'spieghel' in de titel.[477] *Lantsloet* daarentegen werd door de Goudse drukker Govert van Gheemen in kwarto-formaat gedrukt, voorzien van de aanduiding 'historie' en gesierd met houtsneden, waardoor het kon worden gerekend tot de categorie van de 'min of meer fictieve, avontuurlijke vertelling over een held en zijn lot'.[478] *Lantsloet* werd een groot succes en er volgden al gauw herdrukken, eerst nog in Gouda en vervolgens herhaaldelijk in Antwerpen en Keulen.[479] Al werd *Lantsloet* dan niet nadrukkelijk als dramatische tekst gepresenteerd, het oorspronkelijke spelkarakter van de tekst sloot waarschijnlijk wel goed aan bij de manier waarop men de prozaromans in diezelfde periode las. Deze waren vaak voorzien van versdialogen, refreinen en zelfs compleet gedramatiseerde episodes om het lezen, dat nog hardop en in gezelschap gebeurde, te verlevendigen.[480] Gedrukte toneelteksten, vooral die met een episch karakter, sloten kennelijk goed aan bij die manier van lezen. Ze boden de mogelijkheid om de rollen onderling te verdelen, monologen uit te werken tot theatrale voordrachten, en liedjes gezamenlijk te zingen. In sommige gevallen, zoals *Mariken van Nieumeghen* (ca. 1515), bleek het zelfs voor moderne onderzoekers niet meer helder wat er eerst was: de leestekst, die dan van dramatische passages werd voorzien, of het drama, dat met tussenvoegingen in proza tot leestekst was omgevormd.[481]

Naast het volkstalige rederijkerstoneel, dat dus al mondjesmaat in druk verscheen maar toch voornamelijk in handschrift bleef circuleren, was er een type drama dat wel vrijuit gedrukt werd: het Latijnse schooltoneel. Er bestond een grote belangstelling voor het Romeinse drama, met name voor de tragedies van Seneca en de komedies van Terentius. Vooral de laatste werden ook op de Latijnse scholen gelezen én gespeeld, niet alleen vanwege hun voorbeeldige alledaagse taalgebruik, maar ook om de morele lessen die ze zouden bevatten.[482] Terentius' komedies vormden het model waarnaar Latijnse schoolmeesters als Gnapheus, Macropedius en Schonaeus hun eigen pedagogische drama's schreven. Anders dan de rederijkers stelden zij hun teksten wel meteen via druk beschikbaar.[483] Humanisten kenden, zo zegt ook Jan Cauweel,[484] geen schroom om hun teksten uit te geven. Ze schreven bovendien voor een internationaal publiek van collega's en leerlingen in heel Europa, en konden dus zeker zijn van een grote afzetmarkt. De belangstelling voor Terentius was kennelijk zo groot, dat Cornelis van Ghistele het in 1555 opportuun achtte om de komedies te vertalen in

Nederlandse rederijkersverzen, en ze daarmee toegankelijk te maken voor een lezerspubliek dat het Latijn niet of althans minder machtig was.[485] Hij droeg de uitgave op aan de prins van de Goudsbloem, Gabriel Studelin, en we kunnen de leden van die kamer, waarvan hij zelf factor was, dan ook beschouwen als zijn eerste lezerspubliek. Dat hij zijn vertaling niet gemaakt heeft met het oog op een opvoering door de rederijkers maar als leestekst, blijkt uit het voorwerk. Aan Studelin schrijft hij: 'Hopende oock daerom dat ghi (…) dese Comedien dan in onser ghemeynder spraken (…) somtijts noch als past by luste, en voor een recreatie (…) en om uwer memorien te renoverene *overlesen* wilt.' En tot zijn overige publiek: 'Ist niet beter dat de slechte menschen in ons ghemeyn sprake de gheleerde Poeten *lesen* moghen dan dat si haer met Ulespieghels beuselen oft met soedanighen boeverye veronleghende zijn: Hier om dan beminde *Leser* (…).' Nergens in het voorwerk wordt de suggestie gedaan van een opvoering, de nadruk ligt geheel op het lezen van de komedies.[486]

De populariteit van het Latijnstalige drama in druk lijkt ook een impuls te zijn geweest voor de uitgave van het rederijkerstoneel. Toen Coornhert in 1561 de *Spiegel der minnen* uitgaf, presenteerde hij dit stuk namelijk als een christelijke *aemulatio* van de Terentiaanse komedies. In zijn voorwoord hekelt hij het feit dat in die stukken laakbaar gedrag vaak werd beloond, terwijl de geschiedenis van Dierick en Katharina daarentegen een toonbeeld van oprechte, kuise liefde was, die de lezer door zijn droevige afloop waarschuwde voor de gevaren van excessieve verliefdheid.[487] Ook zijn eigen 'Comedies' beschouwde Coornhert in de eerste plaats als moreel nuttige teksten. Blijkens de regieaanwijzingen in zijn teksten hield hij wel rekening met de mogelijkheid dat ze werden opgevoerd, maar in de periode dat hij ze schreef was hij niet bij een rederijkerskamer aangesloten.[488] Later in dit hoofdstuk zal Coornherts uitgave van de *Spiegel der minnen* uitvoeriger aan de orde komen, omdat het succes ervan vermoedelijk de aanzet vormde voor het in druk brengen van een aantal mythologisch-amoureuze spelen.

Vanaf 1600 begon met name in Amsterdam een stroom van toneeluitgaven op gang te komen: tragedies, komedies en pastorale spelen. Namen van de auteurs, zoals Hooft en Bredero, werden nu meestal wel op het titelblad vermeld, al waren de edities lang niet altijd ook door hen geautoriseerd. Een eerste, korte verkenning van deze uitgaven laat zien dat het merendeel in gotische letter gedrukt is en in kwarto-formaat. Aanvankelijk verschenen alleen eigennamen van personages, reizangen en bijvoorbeeld sonnetten in het voorwerk in Romeinse letters. De personageaanduidingen, die bij het rederijkerdrama steeds gecentreerd boven de clausen stonden, verschenen nu, wellicht naar voorbeeld van het Latijnse drama, in de linkermarge. Nu het drama uit de corporatistische greep van de rederijkerskamers begon los te raken, individuele auteurs belangrijker werden en het toneel meer en meer een professionele en commerciële aangelegenheid, kreeg het drukken van drama een heel nieuwe functie. De teksten werden nadrukkelijk gepresenteerd als herinnering aan een opgevoerd toneelstuk, vaak met vermelding van plaats en jaar van opvoering, personagelijsten en regieaanwijzingen.

Het rederijkersdrama kwam voort uit een orale spelcultuur. Het schrift diende slechts om teksten vast te leggen, over te dragen en te bewaren. In de loop van de zestiende eeuw wordt het lezen van spelteksten steeds gebruikelijker en verschijnt meer rederijkersdrama in druk. De overleveringsgeschiedenis van de mythologisch-amoureuze spelen kan dienen als een genuanceerde illustratie van deze ontwikkeling. In het vervolg van dit hoofdstuk bespreek ik daarom als eerste de handschriften, die veelal in kamerverband tot stand zijn gekomen en daardoor vermoedelijk het dichtst bij de opvoeringspraktijk staan, maar die in sommige gevallen ook primair als leestekst beschouwd kunnen worden; daarna volgen de gedrukte teksten, die zich in eerste instantie richten op een publiek van lezers, maar ook tal van aanknopingspunten bieden voor een performatieve leeswijze.

4.2 *Handschriften*

Een Antwerps regiehandschrift: *Cephalus en Procris*

Het eerste handschrift dat ik hier bespreek heeft de meest nauwe relatie met de opvoeringspraktijk. Uit de datering van het watermerk is af te leiden dat het handschrift van *Cephalus en Procris* waarschijnlijk is gemaakt in het laatste kwart van de zestiende eeuw.[489] Het staat in tijd dus relatief dicht bij de tekst van de speldichter Willem van Haecht en was vermoedelijk zelfs een regisseursexemplaar.

Het is een zelfstandig katern van 19 bladen papier in folioformaat, een enkelteksthandschrift. Dat is al een eerste aanwijzing voor gebruik als speeltekst.[490] De tekst van het spel begint meteen op het voorblad. In de smalle bovenmarge is daarboven later, in een ander, veel kleiner schrift, de aanduiding 'spel van sinne' geschreven, door dezelfde hand die ook de pagina's nummerde van 1 tot en met 19. Alles wijst erop dat hier oorspronkelijk nog een blad aan voorafging – een even aantal bladen zou ook meer voor de hand hebben gelegen. Maar het oorspronkelijke voorblad, dat samen met het nu zeer verkleurde en licht beschadigde blad 19 een dubbelblad vormde, is waarschijnlijk in de loop van de tijd beschadigd geraakt en verwijderd, waarna het provisorische opschrift en de bladnummering werden toegevoegd. Het handschrift lijkt dus intensief te zijn gebruikt voordat het in zijn huidige band terechtkwam. Gegevens die op het oorspronkelijke titelblad zullen hebben gestaan, zoals de titel van het spel en eventueel de herkomst en de auteur, gingen verloren, evenals een personagelijst, die bij dit soort langere stukken vrijwel nooit ontbreekt. Maar de tekst van het spel zelf bleef gelukkig behouden.

De schrijver heeft deze genoteerd in een vlotte cursiva met lange lussen en halen, met uitzondering van de pausa-aanduidingen en een enkele clauskop in humanistisch schrift. Mythologische namen in de sprekerstekst zijn onderstreept, evenals de clauskoppen op een aantal folia. Het aantal regels per blad varieert sterk, maar neemt gemiddeld genomen af in de loop van het handschrift. De schrijver lijkt steeds nonchalanter te werk te zijn gegaan, wat ook kan blijken uit het toenemende aantal (direct gecorrigeerde) afschrijffouten. Links van de tekst hield hij weliswaar een ruime marge aan voor regieaanwijzingen en regelnum-

mers, maar vaak lopen de tekst en de regieaanwijzingen door tot aan de rand van het blad. Het handschrift was kennelijk niet bedoeld om langdurig bewaard te worden, zoals bijvoorbeeld wel de bijna contemporaine teksten in de collectie van Trou Moet Blijcken. Daar zijn de marges zorgvuldig in acht genomen om tekstverlies door slijtage of afsnijding te voorkomen. Dat het handschrift van *Cephalus en Procris* voor de spelpraktijk bedoeld was, blijkt ook uit de regieaanwijzingen: een deel daarvan is in de eerste schrijfgang genoteerd en waarschijnlijk overgeschreven uit de legger. Maar een aantal lijkt later, in een tweede ronde, door dezelfde schrijver eraan te zijn toegevoegd: ze zijn lichter van kleur dan de regel waar ze naast staan.

Alles wijst erop dat het handschrift bedoeld was voor tijdelijk gebruik, dat wil zeggen: met het oog op een concrete opvoering. De schrijver was wellicht een regisseur die de tekst eerst kopieerde en daarna naar eigen inzicht extra regieaanwijzingen toevoegde. Uit de dialect- en spellingskenmerken valt af te leiden dat deze schrijver-regisseur een plaats- en tijdgenoot van Van Haecht was.

De collectie van Reyer Gheurtsz, Amsterdam in de jaren 1550[491]

De drie afschriften die de Amsterdamse boekbinder Reyer Gheurtsz tussen 1551 en 1553 maakte van respectievelijk *Mars en Venus* (1551), *Narcissus en Echo* (1552) en *Aeneas en Dido* (1553) zijn hoogstwaarschijnlijk wel als bewaarhandschrift bedoeld.[492] Ze wijken in vrijwel alle opzichten af van het *Cephalus en Procris*-handschrift. De drie bandjes in kwarto-formaat hebben een titelpagina met aan de versozijde een personagelijst, terwijl de achterbladen onbeschreven zijn. De banden bevatten precies het benodigde aantal pagina's, in een zeer regelmatig schrift en met een heldere opmaak, waarbij de regieaanwijzingen links en rechts in de marge, maar ook tussen de tekstregels, in dezelfde schrijfgang zijn gekopieerd en door lijnen van de hoofdtekst gescheiden worden. Hier is een vakkundig kopiist aan het werk geweest, zoveel is duidelijk.

Maar met welk doel noteerde hij deze drie mythologisch-amoureuze spelen? De schriftjes maken deel uit van een veel omvangrijkere collectie afschriften door Gheurtsz, allemaal in dezelfde vorm, maar met heel diverse spelteksten.[493] Een aantal van die spelen is afkomstig uit de rederijkerskamer De Eglentier, waarvan Gheurtsz vermoedelijk lid was, de andere werden wellicht ten behoeve van diezelfde kamer gekopieerd. De handschriftjes bevatten veel informatie die nodig is voor een opvoering, maar vertonen geen sporen van gebruik; ook zijn er uit het Amsterdam van die tijd geen externe gegevens van opvoeringen van mythologisch-amoureus toneel. De afzonderlijke bandjes in een klein formaat doen vermoeden dat het hier niet om archiefteksten gaat. Bovendien legde Gheurtsz nog een octavo-bandje aan met 'Adagia ofte spreeckwoorden' en ander taalmateriaal, een handig naslagwerkje voor een rederijker-dichter.[494] Het is zinvol om de handschriften van de drie mythologisch-amoureuze spelen in die bredere overleveringscontext te bekijken. Dan wordt duidelijker hoe de spelen circuleerden, waarom Gheurtsz ze wilde vastleggen en hoe zijn tijd- en stadsgenoten de spelen mogelijk gewaardeerd hebben.

Wie was Reyer Gheurtsz?

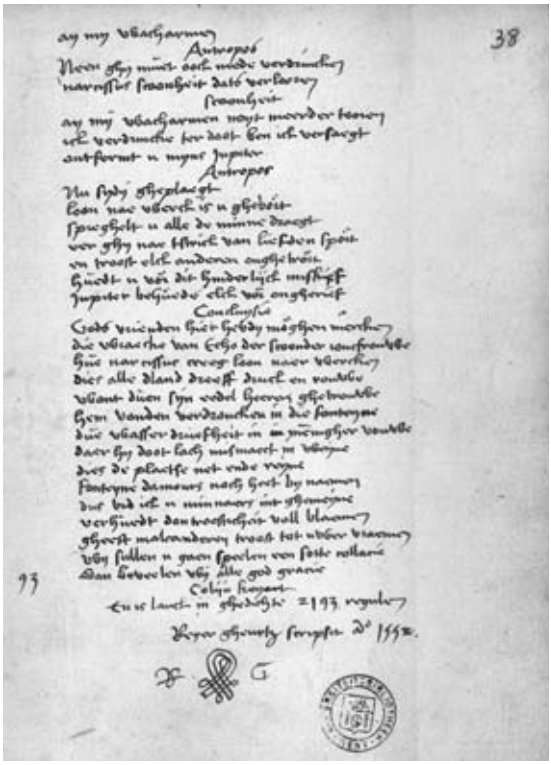
Aan het slot van de drie amoureuze spelen maakt de afschrijver zich bekend: 'Reyer Gheurt(s)z scripsit', gevolgd door het jaartal en (alleen bij *Narcissus en Echo* en *Aeneas en Dido*) zijn initialen met een arabesk (afbeelding 9). Wie was Reyer Gheurtsz? De Vooys suggereerde dat hij de Amsterdamse schilder Reijer Gerbrantsz was,[495] maar die blijkt al voor 1544 in Leeuwarden het poorterrecht te hebben gekregen;[496] het is dan zeer onwaarschijnlijk dat hij in de jaren 1550 nog actief was in de Amsterdamse rederijkerij. Elders wordt hij een Amsterdamse boekbinder genoemd, maar de daarbij vermelde bronverwijzing bleek een doodlopende weg.[497] Het spoor is echter teruggevonden in de boeken van de Amsterdamse weeskamer. In 1529 verschijnt 'Reyer geurtsz boecbynder' voor de weesmeesters om na de dood van zijn vrouw, Ghyslant Aerntsdochter, het erfdeel van zijn dochter Trijn te laten vastleggen. Zij is dan ongeveer vijftien jaar, en daaruit volgt dat haar vader in het laatste kwart van de vijftiende eeuw geboren zal zijn. In 1547 vinden we een tweede levensteken in de boeken van de weeskamer: Reyer (wiens patroniem nu wordt gespeld als 'goertsz') blijkt Trijns erfdeel betaald te hebben aan haar echtgenoot Geryt Claesz.[498]

Enkele jaren later produceert de inmiddels bejaarde, maar ervaren boekbinder de zestien handschriften die tegenwoordig te boek staan als 'de verzameling Gheurtsz'. De keurige bandjes, waarin de teksten tot op het laatste blad precies passen, en het zeer regelmatige schrift (veel boekbinders waren immers ook kopiist), versterken de indruk dat we met deze Reyer Geurtsz of Goertsz onze man gevonden hebben.

Zijn jeugd en opleiding moet hij buiten Amsterdam hebben genoten, want De Vooys herkende zijn karakteristieke spelwijze als Oost-Nederlands.[499] Zijn beroepspraktijk bracht hem in contact met Amsterdamse ambtenaren (zoals wellicht de stadsbode Jan Thönisz, van wie hij twee spelen kopieerde), drukkers,[500] schoolmeesters (als Wouter Deelen en Cornelis Crocus) en notarissen (bijvoorbeeld Symon Andriessoon, net als Geurtsz spreekwoordenverzamelaar[501]), het soort mannen dus dat in die tijd lid was van een rederijkersgezelschap. Gheurtsz' betrokkenheid bij De Eglentier blijkt niet alleen uit de teksten in zijn verzameling die uit die kamer afkomstig zijn,[502] maar ook uit de proloog en conclusie die hij zelf toevoegde aan een oorspronkelijk Leids spel. Daarin verwerkte hij tweemaal de zinspreuk van De Eglentier: 'so mach const gruijen, in lieft bluijen uijt rechter minnen,'en 'Bluijende liefde is voir den besten prijs prijs.'[503]

Herkomst van de teksten

Reyer Gheurtsz moet dus wel in opdracht van of in nauw overleg met de Amsterdamse kamer hebben gewerkt, waarvan hij het materiaal kopieerde en als ruilmiddel kon gebruiken. Bovendien beschikte hij over een netwerk van rederijkers buiten De Eglentier, die hem nieuwe teksten aanleverden. Ten minste vier van de teksten uit Gheurtsz' verzameling (Repertorium 1D1, 2, 3, 4) komen uit Amsterdam en zijn het werk van mensen die Gheurtsz waarschijnlijk persoonlijk kende, zoals Jan Thönisz, over wie hij meldt dat hij 'steeboo tAmsterdam' is.[504] Met de kamers van Haarlem en Leiden moet een levendige uitwisseling hebben



Afbeelding 9: *Narcissus en Echo*. Gent, UB ms. 900, fol. 38r

plaatsgevonden. Gheurtsz kopieerde twee recente spelen (Repertorium 1D5 en 1D15) van de Leidse rederijker Cornelis Meesz van Hout,[505] en van een van die stukken bezaten ook de Haarlemmers een inmiddels verloren afschrift.[506] Omgekeerd bevatte de Haarlemse collectie ook Amsterdamse spelen, zoals *Lazarus Doot* (Repertorium 1OB10) en *Pyramus en Thisbe* (1OB11).[507] Van het *Esbatement van Musijcke ende Rhetorijcke* (Repertorium 1D7) vinden we een tweede versie in de Leidse verzameling Van der Morsch (Repertorium 1P2).[508] Maar de kring van waaruit Gheurtsz zijn teksten betrok, was veel groter: ook spelen uit Den Briel, Tholen en Antwerpen belandden via nog onbekende wegen op Gheurtsz' schrijftafel.

Een mogelijke aanwijzing hoe Gheurtsz aan zijn teksten kwam, vinden we in vier van zijn handschriften. Op de titelpagina's staat onderaan, in kleine letters 'Dalem' genoteerd.[509] De Groningse werkgroep die in 1967 het *Esbattement van sMenschen Sin* editeerde, wees al op het bestaan van een rederijker-kopiist met de naam Dalem en de zinspreuk 'Ut vis fac alteri'. Van hem zijn twee manuscripten bekend: *Tielebuijs*, een klucht van Willem Elias uit Diest, gekopieerd in 1548 (Repertorium 2 05), en het Antwerpse *Present van Jonste* van J.J. Cassiere, 'gespeelt… op dolyftacxcamer' en afgeschreven in 1559 (Repertorium 2 07). Wat duidelijk wordt uit deze afschriften is dat Dalem in dezelfde tijd actief was als Gheurtsz, en dat we hem vermoedelijk in Brabant moeten zoeken.

Maar er is meer: het presentspel van Cassiere, geschreven door Dalem, was opgenomen in één band met *Een vasten spel van sinnen hue smenschen gheest van tvleesch, die werlt en die duyvel verleyt word* (Repertorium 2 01). De gehele band (kennelijk een convoluut) ging verloren toen de universiteitsbibliotheek van Leuven in 1940 afbrandde, zodat we voor gegevens over de stukken aangewezen zijn op moderne edities.[510] Ook het vastenspel werd gecomponeerd voor de Antwerpse Olijftak, zo blijkt uit de slotverzen 'up dat wy olyftacxkens vinden statie / naemaels ten hemel dör Gods gracie'.[511] De kopiist maakt zich niet bekend, maar het vermoeden bestaat, op grond van de typerende opmaak en spelling, dat dit afschrift van de hand van Gheurtsz was.[512] Het meest opvallend zijn wat dat betreft de o met bovengeschreven e, ofwel ö, in woorden als trören, dör, natöre, et cetera, en het veelvuldige gebruik van ue voor /oe/, bijvoorbeeld in hue, duet, kuene, guet en bueleringhe. Naast de afschriften gemaakt door Dalem en Gheurtsz bevatte dit convoluut overigens ook een *Kamerspel van Rensefael* (Repertorium 2 10), gekopieerd door een Haarlemse rederijker, Sijmon van Dijck Gorissz.[513] Dit spel is hetzelfde als de *Tielebuijs*, bekend uit het afschrift van Dalem en uit de verzameling van Trou Moet Blijcken (Repertorium 1OG14). We zagen al eerder dat Gheurtsz teksten uitwisselde met de Haarlemmers, maar nu blijkt er zelfs sprake te zijn van een driehoeksrelatie met Brabant, of specifieker: Antwerpen.

De 'Dalem' op de titelbladen was dus een tijdgenoot van Gheurtsz en waarschijnlijk lid van de Antwerpse kamer de Olijftak. Hij kan wellicht geïdentificeerd worden als Peter Corneliszoon van Dalem, deken van de Olijftak in 1552 en 1553. De adellijke familie Van Dalem kwam oorspronkelijk uit Tholen, maar Peter Corneliszoon werd poorter van Antwerpen en een vermogend 'lywaetier', linnenkoopman. Hij stierf in 1561. Zijn zoon Cornelis, geboren rond 1530, was een befaamd landschapsschilder. Deze verliet Antwerpen, waarschijnlijk om geloofsredenen, en vestigde zich in 1565 op een landgoed in de buurt van Breda.[514]

Waarom noteerde Gheurtsz nu de naam van Dalem op een deel van zijn afschriften? Had hij teksten uit diens bezit, of van diens hand, mogen kopiëren, en gaf hij zo de herkomst van die spelen aan?[515] Het tegendeel lijkt het geval: Gheurtsz schreef de teksten vermoedelijk af ten behoeve van Dalem. Drie ervan waren namelijk recente Hollandse spelen: *Moortdadich Werck*, *sMenschen Sin* en *Minnevaer*. Het vierde, het *Esbatement van Musijcke en Rhetorijcke*, is waarschijnlijk ook Hollands, afkomstig uit Leiden of Amsterdam. Het is dus veel waarschijnlijker dat Gheurtsz die teksten afschreef voor Van Dalem en diens kamer, de Olijftak, dan andersom.

En wat kreeg hij daarvoor als tegenprestatie? Misschien waren dat wel de teksten die op het titelblad de aanduiding 'Antwerpen' dragen: *Mars en Venus*, *Aeneas en Dido* en *Charon*, en een ander spel van Antwerpse signatuur: *Godt loont* van Frans Fraet.[516] Wat opvalt aan deze groep is namelijk niet alleen de plaatsnaam op de voorkant, maar ook dat ze vrijwel allemaal door Reyer Gheurtsz werden gesigneerd en gedateerd. Deze afschriften waren kennelijk bedoeld voor zijn Amsterdamse achterban, en door ze van zijn naam te voorzien presenteerde Gheurtsz zich aan zijn mederederijkers en zorgde hij ervoor dat zijn naam nog lang in de kamer zou weerklinken. De teksten die hij voor Van Dalem schreef, zijn daarentegen geen van alle gesigneerd of gedateerd, en dat past bij hun beoogde functie als kopie voor een collega-verzamelaar uit een andere regio.

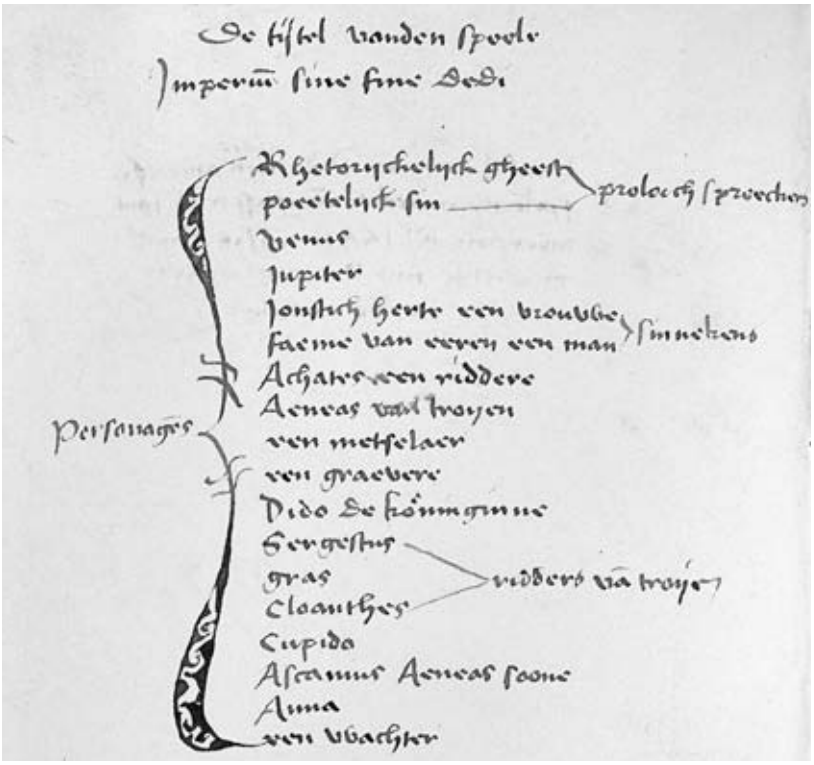
Van de vier stukken die Gheurtsz uit Antwerpen betrok, zijn er twee met mythologisch-amoureuze stof: *Mars en Venus* en *Aeneas en Dido*. Vermoedelijk zat ook *Narcissus en Echo* in datzelfde pakket, al ontbreekt op dit handschrift iedere plaatsaanduiding. In Antwerpen heerste vanaf het midden van de zestiende eeuw een grote belangstelling voor de literatuur van de oudheid, die door klassiek geschoolde rederijkers werd 'verdietst'. Cornelis van Ghistele vertaalde bijvoorbeeld de *Comedies* van Terentius, de *Heroides* van Ovidius, de *Aeneis* van Vergilius; Johannes Florianus de *Metamorfosen* en Marius Laurier de *Ars Amatoria*. De uitgever Hans de Laet vervulde een belangrijke functie als instigator van al deze literaire activiteiten.[517] In deze kring van zogenaamde 'volkshumanisten' en hun publiek bestond zeker ook belangstelling voor de Brusselse mythologisch-amoureuze spelen, die door Van Ghistele werden nagevolgd in zijn eigen spel van *Aeneas en Dido*. Samen met de teksten van *Mars en Venus* en *Narcissus en Echo* raakte dit stuk verspreid, niet alleen naar het Amsterdam van Reyer Gheurtsz, maar ook – via de Antwerpse drukkersfamilie Van Waesberghe – naar Rotterdam. Daar vormden de drie stukken, met *Leander en Hero*, in 1621 de basis voor de uitgave van *Den handel der amoureusheyt*.

Hoewel de mythologisch-amoureuze spelen als samenhangend pakketje uit Antwerpen gekomen lijken te zijn, schreef Gheurtsz ze met flinke tussenpozen af. Dit bleek uit de reconstructie van het schrijfproces, op basis van de dateringen in de handschriften en de watermerken.[518] Gheurtsz kopieerde de drie mythologisch-amoureuze spelen in drie achtereenvolgende jaren: *Mars en Venus* in 1551, *Narcissus en Echo* in 1552 en *Aeneas en Dido* in 1553. In diezelfde jaren kopieerde hij ook de overige stukken uit de collectie. Dit is een belangrijk argument voor de hypothese dat de teksten werden gekopieerd in nauwe samenhang met een opvoering: men speelde waarschijnlijk geen drie amoureuze stukken na elkaar, maar ieder jaar één.

De plaats van de mythologisch-amoureuze spelen in de collectie

De collectie van Gheurtsz bevat hoofdzakelijk religieus en allegorisch toneel. Genres als klucht en tafelspel, die in de meeste rederijkershandschriften een substantieel aandeel hebben, schreef hij – voor zover bekend – niet af. De selectie maakt dan ook een ernstige en prestigieuze indruk, waarbij Gheurtsz een bijzondere voorkeur lijkt te hebben gehad voor klassiek-mythologische stof. Behalve de drie amoureuze spelen bevat zijn collectie namelijk ook het spel van *Charon*, gebaseerd op een dialoog van Lucianus,[519] en het met mythologische figuren gestoffeerde wedstrijdspel *Wie voirmaels waren de victoriöste* van Cornelis Meesz van Hout.[520] Van de vijftien teksten zijn er dus vijf met een klassiek-mythologisch onderwerp.

Die opvallende belangstelling voor mythologische stof laat zich voor een deel verklaren als een poëtische vlucht uit een precaire religieuze situatie. De vroege jaren 1550, toen Gheurtsz zijn afschriften maakte, vormden een relatief rustige periode voor de Amsterdamse rederijkers. In de decennia daarvoor waren zij nauw betrokken geweest bij de religieuze en sociale onlusten in de stad. In 1523 verbood het stadsbestuur de oprichting van nieuwe rederijkerskamers. Maar ook



Afbeelding 10: Cornelis van Ghistele, *Aeneas en Dido*. Brussel, KB ms. II 369, fol. 1v (personagelijst)

de reeds bestaande kamers, De Eglentier en In liefde vierich, bleken moeilijk te controleren. Twee jaar later stelde het Hof van Holland een onderzoek in 'roerende seckere spelen voirden stadthuys ende binnen ander huysen aldair gespeelt by sommighen rethoryckers tot confuys, derisie ende bespottinghe vande sacramenten der heyliger kercke en de andere goiden institucien'.[521] In 1528 werd het gemeentebestuur gemaand geen spelen 'roerende de heylige stoffen' meer toe te staan.[522] Eind 1533 werden negen Amsterdammers gearresteerd, die illegaal een kamer hadden opgericht en een stuk hadden opgevoerd waarmee zij volgens het vonnis 'diverssche spiticheden op gheestelycken personen gepleecht ende anders daerinne veel rumoeren ende twiste onder den gemeente deser stede verwect hebben'.[523] De negen veroordeelden werden op bedevaart naar Rome gestuurd.

Die straf lijkt weinig indruk te hebben gemaakt, want twee jaar later vormde het lokaal van de rederijkerskamer De Eglentier, boven de Waag op de Dam, de uitvalsbasis voor de doperse bezetting van het tegenovergelegen stadhuis. In de rederijkerskamer gaf meester Wouter Deelen les in Latijn, Grieks en Hebreeuws. Het vermoeden rees dat zijn Bijbelinterpretaties tot radicale gevolgtrekkingen bij zijn leerlingen leidden. Deelen scheen nauwe banden te onderhouden met enke-

le voortrekkers van de doperse opstand. Maar of hij ook wist dat zijn vrienden de sleutel van de kamer leenden voor de heimelijke voorbereiding van de opstand, zoals de processtukken suggereren, is ongewis. Met trommels, vlaggen en andere attributen van De Eglentier trokken de rebellen naar het stadhuis. De opstand werd bloedig neergeslagen en in de jaren daarna trad een nieuw, veel minder tolerant stadsbestuur aan, dat de rederijkers leek te weren uit het openbare leven.[524]

De naam van Reyer Gheurtsz komt nergens in deze geschiedenis voor, maar de dramatische gebeurtenissen kunnen hem moeilijk ontgaan zijn. Zijn zinspreuk ''t gheloof muet wercken' verwijst heel subtiel naar de reformatorische genadeleer, het *sola fide*-principe, waarbij Gheurtsz speelt met de tegenstelling tussen 'geloof' (reformatorisch) en 'goede werken' (katholiek) als middelen om tot genade te komen. Minder subtiel zijn enkele reformatorische spotrijmpjes die hij in de marges van zijn verzameling spreekwoorden noteerde: 'paepen maecken aepen // de duyvel heeftse ghescaepen' en 'wie syn huys wil houden suyver // huede sich vör paepen aepen en duyven'.[525] Toch lijkt Gheurtsz niet te sympathiseren met de extreme vormen die de hervorming in zijn stad aanneemt. De radicale spelen die in de voorgaande periode zoveel onrust in de stad veroorzaakten, komen niet in zijn collectie voor. Het stuk dat eind 1533 zoveel ophef veroorzaakte, was waarschijnlijk gebaseerd op het Bijbelboek *Daniel*, of op de commentaar die Melchior Hoffman, de leider van de anabaptisten, erover had gepubliceerd. De tekst is niet bewaard gebleven. Het *Spul van de Siecke Stadt* en het *Spel van Naboth*, beide van Jacob Jacobszoon Jonck, en het anonieme *Lazarus Doot* zijn wel overgeleverd, zij het niet in een handschrift van Gheurtsz. Wel kopieerde hij *Van Moortdadich Werck*, *Ons lieven heeren minnevaer*, *Van Sint Jans Onthoofdinghe*, *Hue mennich mensch suect thuys van vreeden* en het *Present van Godt loont*, spelen met een min of meer anti-katholiek karakter.[526] Er zijn geen aanwijzingen voor opvoeringen van deze stukken, en dat is ook haast ondenkbaar onder het ijzeren regime dat vanaf 1535 de stad regeerde. We moeten er daarom rekening mee houden dat Gheurtsz deze stukken schreef als leesteksten, voor gebruik in besloten kring.

Daar tegenover staan echter ook enkele meer orthodoxe spelen, zoals het spel van *Menschelijcke Broosheit*, waarbij Gheurtsz aantekent dat het werd gespeeld 'up de camer van in lieft bluijende anno 1551'. En ook *Wie voirmaels waren de victoriöste* werd zeer waarschijnlijk wel door De Eglentier opgevoerd. Gheurtsz voegde er speciaal voor die gelegenheid een nieuwe proloog en conclusie aan toe. Het spel zelf is van de Leidenaar Cornelis Meesz van Hout, een tijdgenoot van Gheurtsz, en werd door de Leidse rederijkers gespeeld bij het bezoek van Karel V aan Dordrecht in 1540.[527] Het spel bevestigt het gezag van de roomse vorst door middel van een vergelijking met Jupiter, Hercules en Jason. Het gebruik van Bijbelse stof was immers verboden en, zo zegt een van de personages in het spel: 'van die [Bijbelse] personen en heeft niemant verstant (…) dan die die scriftuere hebben dörsocht'.[528] Een onmiskenbaar gezagsgetrouw spel dus, dat Gheurtsz interessant genoeg achtte voor heropvoering door zijn eigen kamer, De Eglentier. Het kon, met slechts vier personages en een vertoning, binnenskamers worden opgevoerd en er is reden om aan te nemen dat dat ook gebeurd is, want Gheurtsz richt zijn proloog uitsluitend op een publiek van mannen.[529] Deze proloog doet niets af aan de brave inhoud van het spel, integendeel zelfs. De opvoering is volgens

Gheurtsz bedoeld om te vieren dat de vijanden van de keizer overwonnen zijn, wiens gezag over de wereld een geschenk van God wordt genoemd. In zijn conclusie klinkt het traditionele pleidooi voor de 'const', die slechts in eendracht en gunst kan bloeien: 'blijft u allen met jonste bij, / up dat wij blijven in conste vrij.'[530] Onder de netelige omstandigheden van dat moment krijgt deze oproep extra zeggingskracht. Het is niet alleen een pleidooi voor de rederijkerskunst in het algemeen, maar ook voor het voortbestaan van de Amsterdamse kamer, ongehinderd door subversieve en repressieve krachten. Gheurtsz' proloog en conclusie lijken daarmee te bevestigen wat Gary Waite een 'tactical shift' noemt in de houding van de Amsterdamse rederijkers, die in hun reformatorische vernieuwingsdrang wat gematigder worden om het draagvlak in de stad te vergroten.[531] Het 'brave', gezagsgetrouwe spel uit Leiden illustreert dus de bandbreedte van de spelcollectie, en wellicht ook Gheurtsz' streven om het aanzien van de Amsterdamse rederijkers te herstellen.[532] Het resultaat was dat zij vanaf 1559 de gunsten van het stadsbestuur begonnen te herwinnen.[533]

De mythologische spelen in de collectie van Gheurtsz passen in dat streven naar rehabilitatie, en ze schuwen bovendien de controverse die de opvoering van Bijbelse stof opriep.[534] In het geval van *Aeneas en Dido* gebeurde dat, net als in *Wie voirmaels waren de victoriöste*, heel nadrukkelijk. In de proloog laat Van Ghistele het personage Rhetorijckelijck Gheest zeggen: 'Totter scriftueren ten wouw ick mij gheerne pijnen / De vol sûeter mijnen vlûijende is. / Maer diveersche dwaelinge nu so grûijende is, / De hem daer mee mûijende is hem dickwijls praemdt.'[535] Deze waarschuwing kon ook in het Amsterdam van Reyer Gheurtsz op herkenning rekenen.

Maar de voorkeur voor klassieke stof kan niet uitsluitend worden verklaard als een vlucht uit de religieuze spanningen. Gheurtsz verraadt met zijn selectie ook een humanistisch geïnspireerde belangstelling voor klassieke literatuur, en de wens die te ontsluiten voor een minder geletterd publiek. Al was hij dan geen humanist in strikte zin, Gheurtsz zal zelf ten minste enigszins vertrouwd zijn geweest met het Latijn en nam een aantal gebruiken uit de humanistische traditie over. Het beste is dit te zien in *Aeneas en Dido*. De twee delen van dit spel zijn elk voorzien van een 'tijtel', een opschrift dat aan Vergilius ontleend is. Het eerste luidt 'Imperium sine fine dedi' (Een rijk heb ik gegeven zonder einde),[536] het tweede 'Improbe amor quid non mortalia pectora cogis?' (Genadeloze liefde, waartoe dwing je niet de harten van de stervelingen?).[537] Deze opschriften zouden tijdens een opvoering nog op banieren te lezen kunnen zijn geweest, maar tal van andere toevoegingen aan de speltekst, in het Latijn en in het Nederlands, zijn uitsluitend voor de lezer van het handschrift bedoeld. In de marge van de speltekst staat ter hoogte van het vers 'Nu in Strophadas, dan in Cyclades versteeken' de toelichting 'dat sijn eijlanden'. En als in vers 2179 Canace genoemd wordt, staat in de kantlijn 'Canace Aeolus dochtere'. Naast de verzen 1109 en 1114 staan de termen 'salutatio' en 'resalutatio' en naast vers 549 'reverencie', dat ook als aanwijzing voor een bepaald gebaar kan worden opgevat. In de colofons van al zijn afschriften gebruikt Gheurtsz steevast termen als *fecit* (maakte

het), *scripsit* (schreef het), maar alleen bij Van Ghistele: *composuit* (componeerde, bedacht het). Ten slotte is op de voorlaatste pagina van dit handschrift een Latijnse toelichting op de historische persoon van Dido genoteerd.[538] Ook het titelblad van *Musijcke en Rhetorijcke* bevat een Latijns opschrift met een parafrase van Cicero.[539] Hierna zal nog blijken dat Gheurtsz het Latijn voldoende machtig was om deze toelichtingen op zijn minst te kunnen begrijpen als hij ze in zijn leggers aantrof, om nog maar te zwijgen van de mogelijkheid dat hij ze zelf aan zijn afschriften heeft toegevoegd. Ze wijzen er in ieder geval op dat Gheurtsz streefde naar een beter begrip van de klassieke literatuur in haar volkstalige bewerking. De mythologische spelen waren dan wel geen rechtstreekse kennismaking met Ovidius, Vergilius, Cicero of Lucianus, ze vertaalden de klassieke literatuur wél naar een vorm en een boodschap die Gheurtsz en zijn tijdgenoten aansprak.

Behalve het gebruik van Latijn en de toevoeging van marginalia in enkele mythologische afschriften, blijkt Gheurtsz' volkshumanistische streven ook uit de spreekwoordenverzameling die hij in diezelfde periode aanlegde.[540] Het is de enige band die geen kwarto- maar een octavo-formaat heeft, wellicht omdat Gheurtsz van meet af aan gepland had om hem samen te binden met een exemplaar van *Gemeene Duytsche spreckwoorden: Adagia oft Proverbia Ghenoemt* (Kampen, Peter Warnerssen 1551), waarmee het manuscript nog steeds een convoluut vormt. De titel van het handschrift lijkt een variatie op de titel van de Kamper uitgave: 'Adagia ofte spreeckwoorde // ghecopieert van Reyer gheurtz // tamsterdam // Tgheloof muet wercken.'[541] Wat als eerste opvalt, is dat Gheurtsz zijn eigen naam zo zelfbewust op de voorkant heeft gezet. Terwijl hij onder zijn andere afschriften gewoonlijk noteerde 'Reyer Gheurtsz scripsit' benoemt hij zijn activiteit met betrekking tot dit handschrift als 'copieeren'. Bovendien voegt hij aan dit opschrift zijn zinspreuk toe, die hij verder alleen gebruikte ter ondertekening van de proloog en epiloog bij *Wie voirmaels waren de victoriöste*. Van die teksten wordt daarom aangenomen dat Gheurtsz de dichter is, en analoog daaraan mogen we dan ook aannemen dat Gheurtsz zichzelf beschouwde als de auteur van de spreekwoordenverzameling. Met het 'copieeren' doelde hij op de creatieve daad van het selecteren, ordenen en eventueel vertalen van het taalmateriaal in de bundel.

Gheurtsz benutte verschillende bestaande spreekwoordenverzamelingen. Naast de beroemde *Proverbia Communia*, waarvan hij de alfabetische ordening overnam, beschikte hij onder meer over de boeken van twee tijd- en stadsgenoten: Symon Andriessoon, notaris en schoolmeester, die in 1550 de *Duytsche Adagia ofte Spreeckwoorden* liet drukken,[542] en Johannes Sartorius, leraar aan de Amsterdamse Latijnse school en bewerker van twee door Gheurtsz gebruikte spreekwoordenboeken: de *Centuria Syntaxeon* uit 1534 en een manuscriptversie van wat later gedrukt zou worden als *Adagiorum Chiliades Tres*. Gheurtsz beschikte dus over een behoorlijke bibliotheek, of ten minste over goede connecties met geleerden die hem inzage in hun boeken konden verschaffen.

Gheurtsz beschouwde zijn spreekwoordenverzameling niet als een afgerond werk. Op diverse plaatsen zijn pagina's of delen daarvan blanco gelaten om de alfabetisch geordende lijsten later aan te kunnen vullen. In enkele gevallen lijkt dat ook gebeurd te zijn: dan is er in een iets afwijkend schrift onder aan de pagina

een spreekwoord bijgeschreven. Dezelfde opzet wordt expliciet vermeld boven de 'ghelijckenissen ofte epitheta', een reeks die begint op fol. 39v, onmiddellijk na de spreekwoorden. Ze zijn genoteerd 'tot een exempel om meer die ghelijcken te vöghen,' en daartoe heeft Gheurtsz anderhalve pagina in zijn handschrift blanco gelaten. Na één pagina (fol. 41v) met een opsomming van 'Tgheluyt der dieren' volgt een sectie getiteld 'Parabolen ofte ghelyckenisse de welcke wel gheappliceert een reden vercieren / ende ick steller hier hondert tot een vörschrift uyt Erasmus ghetooghen om daer meer nae te maecken.' Hier wordt de indruk gewekt dat Gheurtsz zelf de selectie en vertaling van de honderd vergelijkingen heeft verzorgd. En ook hier laat hij, na het opschrift 'vergaderde ghelyckenissen' en een enkel (zelfbedacht) voorbeeld, weer een aantal blanco bladen volgen. Van de goede voornemens is niet veel terechtgekomen, maar de karakterisering van het handschrift als 'een handig naslagwerkje voor verschillende linguïstische ornamenten in de landstaal'[543] is hoe dan ook adequaat. Met deze bundel betoont Reyer Gheurtsz zich een bemiddelaar tussen de geleerde humanistenwereld en de volkstalige cultuur van de rederijkers.[544]

De vraag is dan ook gerechtvaardigd of de mythologische teksten in de collectie van Gheurtsz wellicht met hetzelfde doel zijn afgeschreven. Ook die konden wellicht dienen als dichterlijke modellen, als een poëtisch arsenaal voor de eigen creatieve praktijk van Reyer Gheurtsz en zijn kamergenoten. Ik heb hiervóór gewezen op een aantal kenmerken van de handschriften die zouden kunnen wijzen op het gebruik als leestekst. In één geval is vastgesteld dat een tekst uit de collectie van Gheurtsz model stond voor een later stuk van De Eglentier: het zesde spel van de *Wercken der bermherticheyd*, in Amsterdam opgevoerd en gedrukt in 1591, vertoont opvallende overeenkomsten met het spel van *Naaman*.[545] Niet veel later schreef de jonge rederijker Pieter Cornelisz. Hooft zijn eerste drama's *Achilles en Polyxena* (ca. 1597) en *Theseus en Ariadne* (ca. 1602).[546] Er zijn voor deze stukken tal van klassiek-literaire bronnen aangewezen en de invloed van Seneca is onmiskenbaar, maar er zijn wel degelijk ook conventies uit het rederijkerstoneel te herkennen: liederen, een rondeel, het gebruik van gekruist rijm en dubbelrijmen. *Achilles* werd opgevoerd als simultaantoneel met veel spektakel, wat niet erg Senecaans is maar heel goed paste in de traditie van het zestiendeeeuwse toneel.[547] De bekendheid binnen de Amsterdamse rederijkerij met het mythologisch-amoureuze genre – dankzij de afschriften van Reyer Gheurtsz – droeg mogelijk ook bij aan de vanzelfsprekende acceptatie van deze nieuwe stukken. Dit past in het beeld van Hooft zoals door Tuynman geschetst: een beginnend dichter die geworteld was in de kamer De Eglentier, en wiens poëzie nog nauwelijks opviel als vernieuwend of bijzonder.[548] In die zin zouden de mythologisch-amoureuze spelen dan een bijdrage hebben geleverd aan de Hollandse renaissance.

Tot in de achttiende eeuw bleven de afschriften van Gheurtsz goeddeels bijeen. Met uitzondering van *Wie voirmaels waren de victoriöste*[549] en de *Spreekwoorden*, kwamen toen alle banden in het bezit van de Amsterdamse bibliofiel Jacobus Koning (1770-1832), die ze waarschijnlijk opnieuw heeft laten inbinden.[550] Waar ze in de tussentijd bewaard werden, door wie en waarom, dat blijft een raadsel.

De Eglentier was immers allang opgegaan in de Nederduytsche Academie, de voorloper van de Schouwburg, waar men geen belangstelling meer had voor het rederijkersrepertoire.

Pyramus en Thisbe in de Haarlemse collectie van Trou Moet Blijcken

Al in de vroege zestiende eeuw hadden de 'Egelantierkens die noch eerst groeijen' het spel van *Pyramus en Thisbe* opgevoerd. Misschien is het toeval dat deze kennelijk Amsterdamse tekst vijftig jaar later niet in de collectie van Reyer Gheurtsz terechtkwam, maar het is ook denkbaar dat de humanistisch geïnspireerde verzamelaar de christologische allegorisering in dit spel niet meer zo waardeerde. Intussen was de tekst echter al ruimer verspreid geraakt. De Brusselse edelman Johan Baptista Houwaert moet hem gekend hebben, want in zijn *Pegasides Pleyn* (1582-1583) komen enkele vrijwel gelijkluidende verzen voor.[551] In Haarlem werd er in 1600, toen het spel dus al bijna een eeuw oud was, een afschrift van gemaakt ten behoeve van het kamerarchief van Trou Moet Blijcken, en het is in die versie dat we de tekst nu kennen.

Pyramus en Thisbe (Amsterdam) staat als laatste genoteerd in een band die deel uitmaakt van de spelcollectie van de rederijkerskamer. Deze band werd met ten minste drie andere 'boeken' rond 1600 geschreven door Goossen ten Berch.[552] Hij was bestuurslid van de kamer en tevens verantwoordelijk voor de samenstelling van de hele collectie. Die bestond in totaal uit veertien handschriften, door Ten Berch 'boeken' genoemd en voorzien van de letters A tot en met N en R.[553] Een aantal van die banden (D, E, F en I) was afkomstig uit het bezit van de andere Haarlemse kamer, Lieft Boven Al, en vervaardigd door Adriaen Lourisz Lepel. De teksten die Ten Berch zelf afschreef en ondertekende (in boek A, B, C en G) waren waarschijnlijk al eerder in het bezit van Trou, en werden nu door hem bijeen gebracht. De herkomst van deze spelen is zeer divers. Naast spelen uit Haarlem, Leiden en Amsterdam zijn er ook een aantal stukken van Brabantse oorsprong.[554] Trou behoorde blijkbaar tot hetzelfde Hollands-Brabantse netwerk dat in de collectie van Reyer Gheurtsz zichtbaar werd. Ook de Zeeuwse inbreng in dit netwerk blijkt uit de verzameling van Goossen ten Berch: Jan van den Berghes *Spel van de Wellustighe Mensch*, gespeeld te Antwerpen in 1551, komt niet alleen bij Trou voor, maar ook in de collectie van 's-Gravenpolder.[555]

Ten Berch ordende de boeken zo veel mogelijk naar genre: in de boeken A tot en met F komen vooral spelen van zinne voor, in G esbattementen, in I (dat bovendien een afwijkend oblong formaat heeft) tafelspelen; de verloren boeken K en L bevatten volgens het register 'sotte cluijten', M en N bevatten slechts één respectievelijk twee spelen en zijn samen in een band gebonden.[556] In boek R ten slotte bevinden zich een register op de spelen, diverse aantekeningen met betrekking tot de kamer en meerdere kortere spelteksten. Uit de *Memoriale* die Ten Berch op fol. 53r-55r noteerde, blijkt dat een aantal van de spelen, met name die in boek A, in de jaren 1588-1611 ook daadwerkelijk is opgevoerd. Ook aan het slot van de betreffende stukken vermeldt Ten Berch deze opvoeringen soms. Daaruit blijkt duidelijk dat de afschriften werden gemaakt ná de opvoering, ten behoeve

van het kamerarchief. Daarbij hield de kopiist niet strikt de volgorde van de opvoeringen aan, maar deze is nog wel te herkennen: de opgevoerde spelen van zinne in de *Memoriale* d.d. 1589, Pinksteren 1590, St.-Jan (24 juni) 1590, 1591 en 1592 zijn in boek A te vinden als respectievelijk tweede, derde, vierde, zesde en vijfde tekst. De meeste stukken zijn genoteerd compleet met personagelijsten, regieaanwijzingen en prologen, met de kennelijke bedoeling ze later nog eens op te voeren.[557]

Of dat met *Pyramus en Thisbe* ook werkelijk is gebeurd vermeldt de *Memoriale* helaas niet. In boek B, waar dit spel als laatste is opgenomen, zijn wel bij twee andere spelen de opvoeringsdata vermeld: de oudste datum staat bij het spel van *Verlaten kennisse* en lijkt tegelijk met de speltekst te zijn genoteerd: 'Op St. Jans en 24en Junij anno 1601'. Een veel jongere datum is in kleine lettertjes tussengevoegd aan het slot van *Avont, Nacht ende Morgenstont*: 'den 24 junij anno 1612 gespeelt op de mart'. Boek B is dus vermoedelijk geschreven tussen 1601 en 1612[558] en *Pyramus en Thisbe* werd dan misschien ook in die periode opgevoerd.

Welke betekenis Ten Berch en zijn kamergenoten hechtten aan het enige mythologisch-amoureuze stuk in de hele collectie[559] valt bij benadering op te maken uit de handschriftelijke context. De band met deze tekst bevat tien spelen van zinne en één esbattement. Het zijn achtereenvolgens: *Sincte Paulus bekeringe*, *De menswerdinge Christi*, *Avont, Nacht ende Morgenstont*, *Paulus ende Barnabas*, *De propheet Eliseus*, *De clockreep*, *Cranckheijt des Vleijsch*, *Verlaten kennisse* (Bijbelse en allegorische spelen) en het bekende *Esbatement van de Appelboom*; daarna volgen nog twee spelen van zinne, allebei uit Amsterdam afkomstig:[560] *Lazarus Doot* en *Pyramus en Thisbe*. Uit de plaatsing van het mythologisch-amoureuze spel in deze reeks blijkt dat voor Goossen ten Berch en zijn kamergenoten het mythologische en amoureuze karakter van het spel ondergeschikt was aan het stichtende, religieuze doel. Het volledige opschrift luidt: 'Hier begint Een spel van sinnen van de historie van Piramus en Thisbe genaempt de Sinnelijcke genegentheijt', terwijl het spel in het register wordt aangeduid als 'noch een spel van sinnen van de sinnelijcke genegentheijt oft van d'historie van Piramus ende Thisbe'.[561] In het eerste geval wordt het spel gekarakteriseerd aan de hand van zijn morele boodschap en vormt de 'historie' slechts een illustratie daarvan, in de tweede beschrijving zijn er twee alternatieve titels, de een op een conceptueel, de ander op een anekdotisch niveau. De mythologische geliefden Pyramus en Thisbe moeten de eer van titelheld en -heldin delen met een sinneken wiens naam, Sinnelijcke Genegentheijt, nadrukkelijk wijst op de religieus-didactische functie van het spel.[562] En in die functie sluit dit mythologisch-amoureuze spel goed aan bij de overige teksten in de collectie van Trou Moet Blijcken.

Bart Ramakers heeft op basis van de teksten in Boek A betoogd dat de Haarlemse rederijkers de spelen beschouwden als een instrument in hun humanistisch geïnspireerde streven naar onderwijzing op moreel en religieus gebied.[563] Veel stukken hebben net als *Pyramus en Thisbe* een gelaagde structuur, ze bestaan uit een buiten- en een binnenspel. In het eerste deel van het buitenspel wordt een personage opgevoerd dat een morele les te leren heeft, die hem door middel van het binnenspel (gepresenteerd als een droom of een vertoning) wordt aangeboden en die daarna in het tweede deel van het buitenspel wordt uitgelegd

door een ander personage, met een naam als Goet Onderwijs of Oprecht Beduijtsel. Het binnenspel is in die gevallen een allegorisch exemplum, ontleend aan de Bijbel (*De Machabeen*, *Abrahams offerhande*, *D'evangelische Maeltyt*) of aan de klassieke mythologie (*Coninck Proetus Abantus*). Het humanistische project van de rederijkers blijkt ook uit hun vaak gezamenlijke optreden met de leerlingen van de Latijnse school, onder leiding van de rector (en schrijver van vele Neolatijnse drama's) Cornelius Schonaeus.[564] De nadruk die de rederijkers aan het einde van de zestiende eeuw op het morele nut van hun kunst legden, had ook een sociale dimensie, zo laat Ramakers zien.[565] Na de reformatie vervielen een aantal functies die tot dan toe waren vervuld door de oude Kerk, zoals ondersteuning van de stedelijke feestcultuur, kunstpatronaat en armenzorg, aan de stedelijke overheid. Daarbij kampte de stad met een grote toevloed aan immigranten uit de Zuidelijke Nederlanden, waardoor huisvesting, werkgelegenheid en sociale cohesie belangrijke punten van zorg werden. De rederijkers vervulden met hun kunst een rol in de constructie van een nieuwe stedelijke identiteit. Zo namen ze in 1593 deel aan een ommegang ter herdenking van het beleg, met tableaux vivants die 'die voerleden miseriën ende tegenwoirdigen welstandt ende vermaerde heerlycheyt van onse vaderlijcke stadt' toonden.[566] En de loterij die in 1606 werd gehouden ten behoeve van twee nieuwe gasthuizen, profiteerde van de wedstrijd die de Haarlemse kamers op hetzelfde moment hadden georganiseerd, overigens na jarenlang aandringen bij het stadsbestuur.[567] Het plan van Goossen ten Berch om zo veel mogelijk stukken van verschillende Haarlemse kamers in één collectie samen te brengen, getuigt eveneens van dit streven tot verheffing van de stad en haar (toneel)geschiedenis.[568]

Waar Reyer Gheurtsz zijn spelen noteerde in afzonderlijke kwarto-bandjes die een uitwisseling van de teksten gemakkelijker maakte, stelde Goossen ten Berch een monumentale reeks banden in hoofdzakelijk folio-formaat samen. Beide collecties zijn, in tegenstelling tot het handschrift van *Cephalus en Procris*, gemaakt met het oog op een duurzaam gebruik. In het geval van Gheurtsz is moeilijk vast te stellen of hij daarbij dacht aan opvoeringen van de spelen door zijn rederijkerskamer De Eglentier, of aan individuele lezing van de spelteksten. De collectie van Ten Berch, maar ook externe gegevens over diens gezelschap Trou Moet Blijcken, verraden dat hier wel gerekend werd met een levendige opvoeringspraktijk. In beide collecties is een humanistische belangstelling voor morele lering te herkennen, onder meer aan de hand van klassieke thema's. Die belangstelling deelden de Amsterdamse en Haarlemse kamers met de Hollandse, Zeeuwse en Brabantse kamers met wie zij intensief spelteksten uitwisselden.

4.3 Drukken

Pyramus en Thisbe (Brugge), ca. 1520-1616

De drukgeschiedenis van de Brugse *Pyramus en Thisbe* is complex, maar goed gedocumenteerd en beschreven.[569] Hierna zal ik dan ook vooral gebruikmaken van wat anderen hierover hebben gezegd om die geschiedenis in een iets andere samenhang en met nieuwe accenten te beschrijven. Het spel werd waarschijnlijk voor het eerst gedrukt in het eerste kwart van de zestiende eeuw, misschien rond 1520.[570] Van deze *editio princeps* is geen exemplaar overgeleverd, maar op grond van de onderlinge verschillen tussen de Antwerpse uitgaven van Heynrick Peeterssen en Jan van Ghelen en de Gentse druk van Ghileyn Manilius (waarover later meer), en vanwege de stilistische kenmerken van de houtsneden in de Antwerpse drukken, is wel zeker dat er een eerdere uitgave moet zijn geweest.[571]

De oudste bekende uitgave, die ondanks de vele slordigheden[572] wellicht het nauwst verwant is aan de verloren *editio princeps*,[573] is die van Heynrick Peeterssen van Middelburch. Het is een boek in kwarto-formaat, met 72 bladen en 23 houtsneden. Op het voorblad staat in blokdruk het opschrift 'Pijramus ende // Thisbe', daaronder in gewone letters 'Schoon Retorike amoureus bequame // Es dit barblijke voor sulcken eersame.' De onderste helft van het blad bevat een houtsnede waarop Thisbe zich in het zwaard stort, dezelfde prent die ook bij de betreffende passage in de tekst is opgenomen. De druk opent met een 'prologhe' van vier tienregelige strofen en een slotstrofe van elf verzen, die de inhoud van het boek omschrijft als een 'groot exempel (…) van amoreusheyt'. Iedere verwijzing naar de auteur of de herkomst van het spel ontbreekt. Na deze proloog, ongetwijfeld een toevoeging van de drukker,[574] volgt de tekst van het spel. De clauskoppen staan gecentreerd boven de clausen, regieaanwijzingen en een lijst van personages ontbreken. Iedere episode wordt voorafgegaan door een toepasselijke houtsnede, waarbij sommige blokken, zoals die van de sinnekens, herhaaldelijk werden gebruikt. Na de tekst van het spel volgt een bladzijde met daarop de gegevens van de drukker Heynrick Peeterssen en diens drukkersmerk. De uitgave is niet gedateerd, maar een datering omstreeks 1540 lijkt plausibel.[575] De datering van de verloren *editio princeps* is gebaseerd op de stijl van de houtsneden, die het modebeeld uit het begin van de eeuw vertonen.[576] Het staat wel vast dat de betreffende houtsneden speciaal voor de uitgave van het spel werden gemaakt, want een groot aantal prenten verbeeldt situaties die niet in andere versies van het *Pyramus en Thisbe*-verhaal voorkomen: de moeder van Thisbe in de tempel van Vesta, Pyramus in gesprek met zijn vader, Thisbe met haar kamenierster en uiteraard de sinnekensscènes. Als Van Es gelijk heeft met zijn datering, dan behoort het spel tot de oudste gedrukte rederijkersdrama's.

Aan het oorspronkelijke karakter van rederijkersdrama herinneren nog de aanduiding op het titelblad 'schoon retorike' en de opmerking in de proloog: 'speelwijs vint ghi, hoet gheschiet'. Maar de proloog is er speciaal door de drukker aan toegevoegd ten behoeve van zijn leespubliek.[577] En in latere drukken is aan elke episode een kort prozaopschrift toegevoegd, dat de komende gebeurtenissen samenvat. Het is duidelijk dat de uitgave van *Pyramus en Thisbe* als leestekst bedoeld was, zonder dat er al te veel moeite werd gedaan om het oorspronkelijk

dramatische karakter te verdoezelen. De druk sluit daarmee goed aan bij die van de *Lanseloet*-editie. Kennelijk werd ook *Pyramus en Thisbe* beschouwd als een 'fictief, avontuurlijk verhaal' over het lot van twee geliefden, kortom: als een prozaroman. De voor het genre kenmerkende term 'historie' ontbreekt weliswaar in de oudste bekende druk van 1540, maar wordt vanaf 1573 in de meeste drukken toegevoegd. En als we aannemen dat de drukker Heynrick Peeterssen niet alleen de prenten, maar ook het door hem gebruikte kwarto-formaat heeft overgenomen van de *editio princeps*, dan is de associatie met dit soort drukwerk compleet.

Dat de presentatie van het spel zo nauw aansluit bij die van de prozaroman, biedt ook zicht op het mogelijke publiek voor deze uitgave. Veel prozaromans richtten zich speciaal tot een publiek van jonge mannen en vrouwen. Ze waarschuwen voortdurend voor de gevaren van de wereldse liefde en stellen het jonge leespubliek afschrikwekkende voorbeelden voor ogen.[578] Zo luidt de conclusie van *Lantsloet*: 'Ghi maechden knapen wijf ende man / Nu neemt hier exempel an (…) / Bi dit exempel sullen wi verstaen / Dat die minne der werelt mach vergaen / Mer minnen wi gode van hemelrijcke / die en sal ons niet beswiken (…)'.[579] De allegorische uitleg in *Pyramus en Thisbe* kon in de druk gehandhaafd blijven omdat ze perfect aansloot bij die presentatiewijze in de prozaroman. Met een 'schoone', 'plaisante' en 'genuechlijcke' vertelling werd het jonge publiek verleid om deze boekjes te lezen, waarna steevast de bittere pil van de morele les geslikt moest worden. Vanuit commercieel oogpunt zou je ook kunnen stellen dat op deze manier alle partijen tevreden werden gesteld: de jeugd die zich graag vermaakte met amoureuze lectuur en hun opvoeders, die middelen zochten om de goede zeden te bevorderen. Prozaromans en aanverwante boekjes als *Tghevecht van minnen* kwamen zelfs in kloosterbibliotheken voor.[580]

Als succes is af te meten aan het aantal herdrukken, dan was *Pyramus en Thisbe* een bestseller. Pogingen om de tekst uit handen van al te gretige jonge lezers te houden zullen die indruk alleen maar bevestigen. De in Brugge woonachtige pedagoog Juan Luis Vives publiceerde in 1523 een lijst met boektitels waarvan hij de lectuur ontraadde aan jonge meisjes. Te midden van beroemde romans als *Amadis de Gaulle*, *Floris en Blancefloer* en *Paris en Vienna* doemt plots ook *Pyramus en Thisbe* op.[581] In 1621 besloot de Antwerpse bisschop Malderus het onderwijs in zijn bisdom stevig onder handen te nemen. Hij stelde een lijst op van boeken die uit de klaslokalen verbannen moesten worden. Daarin stond, tussen de 'Sack der Konsten' en 'Sandrijn en Lancelot' een 'Phyramus ende Thisbe' vermeld. Het commentaar bij de titel luidt: 'Het heeft geen goedkeuring; een gedicht uit het Latijn gemaakt, vol liefdeszaken, een of andere schrijver past het allegorisch toe op het lijden van Christus, maar niet erg verfijnd.'[582] En of het in deze gevallen nu gaat om ons Brugse spel, om een verloren prozaroman[583] of om het 'bouck van Piraem en Thisbé' dat Matthijs de Castelein gedicht zou hebben, het geeft in elk geval aan dat de vertelling geliefd was onder jonge mensen. Van de boekjes die de schooljeugd las, waarschijnlijk kleine katerntjes zonder veel opsmuk, is er niet één bewaard gebleven. Ze werden, de bisschop ten spijt, letterlijk stukgelezen.

Maar tegenover de pogingen van opvoeders om het boek van *Pyramus en Thisbe* uit handen van jonge lezers te houden, staat de waardering die de tekst kreeg als

gevolg van de toeschrijving aan Matthijs de Castelein. Behalve de onbekende *editio princeps* zijn er tot aan 1616 ten minste nog zes uitgaven. De eerste, van Heynric Peeterssen (Antwerpen 1540), bevat geen auteursnaam, zoals dat gebruikelijk was bij dit soort 'volksboeken'. Ook de uitgave van Van Gheelen in 1574 is anoniem. In 1573 echter neemt Ghileyn Manilius de tekst op in een band met werk van Matthijs de Castelein, waarschijnlijk in de veronderstelling dat De Casteleins opmerkingen over zijn 'bouck van Piraem en Thisbé'[584] betrekking hadden op deze anonieme speltekst. Op het afzonderlijke titelblad staat De Castelein dan wel niet vermeld, maar de invoeging tussen diens *Const van Rhetorijken* en *Baladen van Doornijcke*, met doorlopende paginanummering, is erg suggestief. Zo kon het gebeuren dat in de latere uitgaven van deze verzamelbundel de naam en het portret van De Castelein ook op het titelblad van *Pyramus en Thisbe* verschenen.[585] De aanzienlijke reputatie die De Castelein in rederijkerskringen nog tot in de zeventiende eeuw genoot,[586] betekende ook een forse literaire opwaardering van het spel. Men las de verzen wellicht, in het verlengde van de *Const van Rhetoriken*, als een illustratie van retoricaal vakmanschap.

De renaissancistische vormgeving die Manilius aan de prenten gaf, bracht de tekst bovendien in een heel moderne sfeer: die van de nieuwe volkstalige *Metamorfosen*-bundels.[587] Die mode werd in gang gezet door Bernard Salomon, die in 1557 in Lyon een reeks houtsneden liet uitgeven, die ieder een episode uit de *Metamorfosen* verbeeldden. Elke prent ging vergezeld van een beknopte verstekst. Er verschenen meteen twee edities, in het Frans en in het Nederlands, de laatste met teksten van de Gentenaar Willem Borluyt.[588] De prenten kwamen via kopieën van de Frankfurter Virgil Solis (1563) onder meer terecht in de tweede en latere drukken van Florianus' *Metamorfosen* (vanaf 1566).[589] In deze wijdverbreide traditie zijn er twee scènes gewijd aan de mythe van Pyramus en Thisbe. Manilius' graveur heeft die allebei nagevolgd, respectievelijk in prent 17 (Thisbe vlucht voor de leeuw) en 21 (Thisbe stort zich op het zwaard). Het blok voor prent 21 is bovendien nogmaals gebruikt voor de titelpagina. In de overige prenten heeft hij de oude, gotische prentenserie uit ca. 1520 omgewerkt in renaissancistische stijl.[590] De moderne vormgeving waarvoor Manilius koos, staat in sterk contrast met de vrijwel contemporaine druk van Jan van Ghelen in Antwerpen.[591] Die gebruikte namelijk opnieuw de oude prenten, dan al een halve eeuw oud. Hoe is het verschil tussen deze twee uitgaven te verklaren? Manilius gaf de tekst van het spel uit in de veronderstelling dat het een tekst was van Matthijs de Castelein, die inmiddels was gecanoniseerd als 'excellent poëte moderne'.[592] De bundel waarin het spel staat, draagt het karakter van een verzameld werk. De kostbare modernisering van de illustraties paste in die beeldvorming rond De Castelein. De editie van Jan van Gheelen daarentegen volgde de traditie van *Pyramus en Thisbe* als anoniem 'volksboek', en in dat segment blijven prenten in gotische stijl nog lange tijd gebruikelijk. Voor de Rotterdamse octavo-uitgaven van 1612 en 1616, die eveneens het verzameld werk van De Castelein bevatten, werden de prenten van Manilius gekopieerd op kleinere blokken.

De bundels met het werk van Matthijs de Castelein zijn in grote aantallen overgeleverd. Dit waren prestigieuze boeken die men na aanschaf zorgvuldig bewaarde, en die al vroeg de belangstelling van verzamelaars trokken. Van de

leesboekjes waar bisschop Malderus tegen optrad, losse katernen zonder stevige omslag, zijn de uitgaven van Peeterssen en Van Ghelen de zeldzame resten. Hoe dan ook, het verbod door de Antwerpse bisschop maakt duidelijk dat de stof van *Pyramus en Thisbe* tot in de laagste regionen van de zeventiende-eeuwse cultuur was doorgedrongen: als derderangs oefenstof voor beginnende lezers.

De populariteit van het thema, dat volgens Cornelis Biens in 1623 nog 'wel in yeders Memorye is,'[593] blijkt uit de vele liedjes die in de zeventiende eeuw de ronde deden. Een van die liedjes staat mogelijk zelfs in verband met het Brugse toneelspel. Tussen 1661 en 1668 noteerde Denijs Bauwens, een inwoner van het dorp Kalken, ten oosten van Gent, zijn favoriete liedjes in een eenvoudig handschriftje.[594] Het waren vooral wereldlijke liedjes, sommige wellicht door Bauwens zelf gecomponeerd of uit de mondelinge overlevering, maar een groot aantal van die liedjes circuleerde al in liedboeken of op losse gedrukte velletjes. Zo kwam Bauwens ook in het bezit van 'Een nieuw liedeken van Piramus en Thisbe', dat hij in 1666 noteerde.[595] Het lied zelf, een contrafact, kan al veel eerder zijn ontstaan. Het vertoont enkele opvallende overeenkomsten met het Brugse spel: de vermelding van zowel de vader van Pyramus als de ouders van Thisbe, waarbij de respectievelijke scènes corresponderen met twee afzonderlijke strofen; Thisbe ziet een leeuw (in plaats van de leeuwin in *Metamorfosen*), vlucht 'achter een haeghe' (in plaats van een grot); enkele opvallende woordovereenkomsten, zoals in de twee onderstaande passages:

lied	**spel**
dat hij hem *soo stout* niet en sou beslaen	voortaen niet meer te sine *so stout*
met *thiesbe te spreken* ofte spelen	teghen *Thisbe te spreken* (…)
ofte hij sulckx dede hij sout bequelen	*eest dat ghijt doet, tsal u berouwen*

De leeuw is in beide teksten even bloeddorstig: 'een bloet gierich leeuw sij vernam' tegenover 'een leeu rebel / bloetgierich en fel'. En de liedregels 'daer naer is Thisbe weder ghekeert / noch al vervaert van d' eerste vluchten' herneemt de dramatische tekst: 'als de leeu wech is keer ic wedre (…) anxt dede mi vluchten als de vervaerde'. Het meest voor de hand ligt het dat de liedschrijver de tekst van het Brugse spel in een van de vele edities had gelezen, maar er zijn ook aanwijzingen dat hij zich liet inspireren door een opvoering ervan. Zo klinkt het in de introducerende tweede strofe (de eerste dient om de toehoorders te wijzen op de moraal van het lied): 'haer huyskens teghen malkanders quamen'. De term 'huyskens' refereert mogelijk aan de afsluitbare compartimenten op het voortoneel, die voor dit spel zeer waarschijnlijk gebruikt werden. Wanneer in het lied de overgang wordt gemaakt van Pyramus' ouders naar die van Thisbe, wordt de bepaling 'van d'ander sey' gebruikt, wat lijkt te refereren aan de enscenering van het spel. Ook beschrijft het lied bewegingen die aan een opvoering herinneren: 'onder een moerboom is sij ghepasseert', voor het moment dat Thisbe terugkeert naar de plek van de afspraak – de boom is eerder in het lied nog niet genoemd; en even later 'ginck sij een weynich voorts', waarna 'sij nam het sweert al in haer

hant / en kuste oock ten selven tijde', allemaal handelingen die door de opvoering van het spel kunnen zijn ingegeven. De historie van *Pyramus en Thisbe* mag dan tot leesvoer geworden zijn, in het lied hebben we misschien een laatste getuige van een voortgezette opvoeringstraditie.

Een katalysator: de *Spiegel der minnen*, Haarlem 1561

De pedagogische waarde van liefdesverhalen als leesstof voor jongeren mag dan omstreden zijn geweest, de uitgave van de *Spiegel der minnen* in 1561 kan gelden als een geslaagde poging om deze literatuur salonfähig te maken. Ze heeft de latere uitgaven van mythologisch-amoureuze spelen beslist bevorderd. Om die reden wordt hier op deze uitgave wat uitvoeriger ingegaan.

De *Spiegel der minnen* is een reeks van zes spelen, rond 1500 geschreven door de Brusselse stadsdichter Colijn van Rijssele, over de tragische geschiedenis van twee Middelburgse geliefden.[596] Ten minste één afschrift van de tekst was in de loop van de zestiende eeuw – waarschijnlijk weer via de inmiddels bekende netwerken van rederijkers – in Haarlem terechtgekomen. Dirk Coornhert besloot het oude, gehavende manuscript uit te geven, naar eigen zeggen omdat het 'de juechdelijcke herten met zijn lustighe en de profitelijcke leeringhe (daer al de conste van rhetorijcke alleenlijc toe streckt) vermakelijcken onderwijst'.[597] Het werd een sobere uitgave in octavo-formaat, 167 bladen met gotisch lettertype en slechts één prent, het drukkersmerk van Jan van Zuren op het titelblad. Ook het auteurschap van Colijn van Rijssele wordt in het opschrift vermeld. Na de speltekst volgen de personagelijst en een uitvoerig nawoord 'totten goetwillighen leser' van uitgever Coornhert. Uit dit nawoord wordt duidelijk dat Coornhert de *Spiegel der minnen*, ondanks de getrouwe weergave van de speeltekst met vermelding van regieaanwijzingen, pausa-aanduidingen en een personagelijst, in de eerste plaats als een leestekst beschouwde.[598]

De uitgave was waarschijnlijk het eerste project van de drukkerij die Coornhert samen met (onder anderen) Jan van Zuren in Haarlem had opgezet.[599] Het drukkersmerk, een roos waarop een spin en een bij zitten, correspondeert met twee versregels in de *Spiegel*: 'Der spinnen wreetheyt verdwijnt de rosen // En de bye verjuechtse met haerder soetheyt'.[600] Coornhert was zich bewust van de bezwaren waarop zijn uitgave zou kunnen stuiten en zorgde ervoor dat hij de goedkeuring kreeg van de Haarlemse pastoor Jacob Wy. Daarnaast verdedigde hij zich in zijn nawoord uitvoerig tegen de 'grijsaerts, den welcken hun selfs juecht al vergheten is', die 'dit juechdelijcke amoreuse werck' zouden afkeuren. Een van die critici was de Leuvense arts Gerard Gosemius, die in zijn *Cieraet der vrouwen* (1565) het lezen van boekjes als *Floris en Blancefleur*, de *Const der Minnen*, Van Ghisteles *Clachtighe Sendtbrieven* en de *Spiegel der minnen* ontraadde aan jonge vrouwen. In het geval van de Spiegel had dit advies kennelijk weinig effect: in 1577 verscheen er in Antwerpen een herdruk bij Jan van Waesberghe I, en in 1617 drukte diens zoon, Jan van Waesberghe II, te Rotterdam een versie met reformatorische aanpassingen.[601] In deze twee laatste edities werd het nut van dit boek nog eens extra benadrukt door een toevoeging op het titelblad: 'Waer inne de Joncheyt leeren can den Middel ende Const der minnen diemen ghebruycken moet om niet te

comen tot sulcken eynde als dese twee ghecomen zijn.'[602] Van de verschillende drukken zijn nu nog respectievelijk twee, zes en vijf exemplaren bekend.[603] De reputatie van Colijn van Rijssele reikte tot in het zeventiende-eeuwse Holland. Roemer Visscher las naar eigen zeggen de *Spiegel der minnen*, Hendrik Laurensz. Spiegel citeert Colijn van Rijssele in de *Twe-spraack* (1584) vanwege zijn voorbeeldige prosodie, en de Spaanse Brabander van Bredero noemt hem als een van de 'goeye meesters' uit zijn geboortestreek.[604]

Het aanhoudende succes van de *Spiegel der minnen* was de aanleiding tot de publicatie van andere amoureuze spelteksten onder gelijksoortige titels: in 1583 verscheen *Jupiter en Yo* onder de titel *Den handel der amoreusheyt* en in 1600 werd als *Het loon der minnen* het spel van *Iphis en Anaxarete* uitgebracht. Nog weer later, in 1621, verscheen een bloemlezing met vier mythologisch-amoureuze spelen en drie liefdesdialogen, met opnieuw de titel *Den handel der amoureusheyt*.

Den handel der amoreusheyt, Brussel 1583

Den handel der amoreusheyt, in 1583 in Brussel uitgegeven door de stadsdrukker Jan van Brecht, is een elegant boekje in kwarto-formaat. Het bevat volgens de titel 'Dry excellente, constighe, soet-vloyende Poetische spelen van sinnen van Jupiter en Yo', dat wil zeggen het mythologisch-amoureuze spel in drie delen, die worden afgewisseld met 'dry behaeghelijcke en de belachelijcke Dialogen oft disputatien van minnen'. Onder de titel is in een medaillon een rustende Jupiter afgebeeld naast de in een koe veranderde Yo; ze worden vanuit een wolk gadegeslagen door Juno met een pauw[605] (afbeelding 12). De tekst is hoofdzakelijk in gotische letter gedrukt, afgewisseld met romein voor het Latijnse gedicht in het voorwerk, de opschriften, zinspreuken en personageaanduidingen. De in rederijkershandschriften gebruikelijke regieaanwijzingen en personagelijsten ontbreken in deze uitgave, zodat het een echte leestekst is geworden.

Wie de auteur van deze bundel is, wordt niet vermeld. Op het titelblad ontbreekt iedere aanwijzing daarvoor, maar in het bijwerk wordt wel gesuggereerd dat Johan Baptista Houwaert de geestelijk vader van deze bundel is. In een Latijns lofdicht prijst Nicolaus de Meyere het boek als een bewijs dat ook de Lage Landen ('Belgica') liefdesdichters van het kaliber Ovidius en Tibullus voortbrengen, en adviseert hij de jeugd om dit boek ter harte te nemen. De Meyere (ca. 1547-na 1605) was tot 1583 'ouderman' van het Antwerpse lakengilde en werd in 1584 schepen van die stad. Behalve deze bijdrage aan *Den handel der amoreusheyt*, schreef hij een lofdicht op Jan van der Noot en een *Carmen Phaleucium*, beide opgenomen in diens *Poeticse Wercken*.[606] Waarschijnlijk dichtte hij ook een lofdicht op Willem van Oranje, in 1582 bij Plantijn gedrukt.[607] Op het gedicht van De Meyere volgt een gedicht met het acrostichon van Houwaert, dat de lezers waarschuwt voor de vleselijke liefde. Hij ondertekent het met zijn zinspreuk 'Houdt Middelmate'.

1583, het jaar dat *Den handel der amoreusheyt* verscheen, was een productieve periode voor de dichtende edelman Houwaert.[608] Geboren in 1533 als telg uit een familie van oude Brusselse adel (een van de 'seven gheslechten' die in de eerste

proloog van de *Handel* genoemd worden),[609] kreeg hij een gedegen opleiding. Zijn moeder en zijn broer Balthasar gingen over tot het lutheranisme, maar over de religieuze stellingname van Johan Baptista zelf bestaat nog veel onduidelijkheid. Na de komst van Alva zat hij meer dan een jaar gevangen op beschuldiging van betrokkenheid bij de onlusten in de stad en het bezoeken van reformatorische bijeenkomsten. In *De vier wterste* (1583) suggereert hij dat dit beschouwelijke gedicht is voortgekomen uit die periode van gevangenschap. In 1569 kwam hij vrij en hij wijdde zich onder meer aan de verdedigingswerken van Brussel. Hij was betrokken bij de intochten van Willem van Oranje en aartshertog Matthias in 1578 en droeg zijn *Milenus clachte*, gericht tegen Spanje, op aan de prins. Nog in datzelfde jaar werd hij aangesteld als meester van de Brabantse rekenkamer, een functie die hij tot de inname van Brussel in 1585 door de Spaanse legeraanvoerder Farnese zou blijven vervullen. Onder het Spaanse bewind was er voor hem geen publieke functie meer weggelegd, en hij trok zich terug op zijn buitenverblijf 'Cleyn Venegien', waar hij in 1599 zou sterven. De vroege jaren 1580 waren relatief rustige jaren, zodat Houwaert gelegenheid vond tot het schrijven van zijn meest omvangrijke werken: *De vier wterste* (1583) en *Pegasides Pleyn* (1582-1583). Na de eerste uitgave bij Christoffel Plantijn volgden van beide werken talrijke herdrukken (onder meer bij Van Waesberghe in Rotterdam) die Houwaerts grote populariteit tot in het zeventiende-eeuwse Holland bewijzen. Op een inventarislijst van de Haarlemse kamer Trou Moet Blijcken uit 1610 komen beide titels voor,[610] en Bredero's Spaanse Brabander noemt Houwaert als laatste in een rij van beroemde Zuid-Nederlandse dichters, die bij het Amsterdamse publiek bekend moeten zijn geweest als ietwat sleetse 'gouwe ouwen'.[611]

Over de vrijmoedige manier waarop Houwaert in zijn werk de meest uiteenlopende bronnen benut, hebben onderzoekers zich in het verleden vaak verwonderd. Houwaert vertaalt, compileert en parafraseert, maar lijkt vaak ook onbewust flarden van zijn lectuur te hebben verwerkt in zijn eigen teksten. Er is gewezen op ontleningen aan klassieke auteurs, maar ook aan Bourgondische dichters en andere rederijkers. Het recyclen van zijn eigen teksten was een eveneens door Houwaert beproefde techniek.[612] Hoewel soms de indruk is gewekt dat Houwaert het niet zo nauw nam met wat ik maar even anachronistisch het 'auteursrecht' zal noemen, denk ik, met Van Gijsen, dat hij wel degelijk onderscheid maakte tussen werken van zijn eigen inventie (waarbinnen ontlenen en compileren voor hem geoorloofde technieken waren) en teksten van anderen, die hij geschikt maakte voor de drukpers. Alleen in het eerste geval laat hij zijn naam op het titelblad afdrukken, zoals in *Pegasides Pleyn*: 'Poëtelyck gheinventeert, ende rhetorijckelijck ghecomponeert, by Jehan Baptista Houwaert'. In de andere gevallen laat hij slechts een 'bescheiden vingerafdruk' na, in de vorm van een acrostichon of zinspreuk.[613]

Wat was nu precies het aandeel van Houwaert in de totstandkoming van *Den handel der amoreusheyt*? Vermoedelijk is het spel van *Jupiter en Yo* veel ouder dan de uitgave ervan in 1583, en kan Houwaert dus niet de auteur zijn. Het spel vertoont zowel in thematiek als in dramaturgie en stijl grote overeenkomsten met Smekens *Mars en Venus*, dat uit het begin van de zestiende eeuw stamt.[614] Ook stilistische kenmerken maken het minder waarschijnlijk dat Houwaert de dichter

van de drie hoofdspelen zou zijn, al heeft hij in de epiloog van het laatste spel zijn zinspreuk ingevoegd. Hij eigende zich daarmee een waarschijnlijk toch al anonieme tekst toe, waarvan hij op een of andere manier het handschrift had weten te bemachtigen.[615] De drie spelen zijn ieder voorzien van een proloog, een conclusie en een naspel.[616] Ook die stukken kan Houwaert reeds zo hebben aangetroffen in het manuscript dat hij voor zijn uitgave gebruikte. De pro- en epilogen lijken erg op die van de *Spiegel der minnen*, ze geven vooral samenvattingen van het vertoonde en blikken vooruit op het komende spel. Ook kondigen zij de naspelen aan. De proloogsprekers richten zich tot een luisterend publiek, en refereren duidelijk aan een opvoeringssituatie in formules als: 'Int ander spel salmen u thoonen', 'Hoort dan ons Amoreuse materie voort spelen' en 'hoort noch van ons een sotte collatie (...) Dan moegdy ter taveernen drincken // gaen.' De sterk belerende toon die Houwaerts werk vaak kenmerkt, is hier afwezig. Van Gijsen heeft laten zien dat de naspelen qua thematiek nauw aansluiten bij de hoofdspelen. Zij vermoedt dat Houwaert over een bron beschikte met alle teksten zoals ze oorspronkelijk werden opgevoerd,[617] dus naast de drie delen van *Jupiter en Yo* ook alle pro- en epilogen, en de naspelen. Of Houwaert al redigerend veel aan die oorspronkelijke teksten heeft veranderd, blijft een vraag. Maar dat hij daarbij rigoureus te werk kon gaan, zal blijken bij de bespreking van *Den handel der amoureusheyt* uit 1621.

In het fonds van Jan van Brecht is *Den handel der amoreusheyt* een opvallende uitgave. Als officieel stadsdrukker kwamen er van zijn persen vooral zakelijke, bestuurlijke publicaties: ordonnanties, plakkaten en kronieken. De uitgave van een amoureuze bundel lijkt dan ook vooral het initiatief van Houwaert te zijn geweest. In datzelfde jaar drukte Van Brecht namelijk nog twee teksten die aan Houwaert worden toegeschreven: *Die clachte ende troost van Belgica*, die Houwaert dichtte ter gelegenheid van het aantreden van hertog Frans van Anjou als landvoogd in 1582, en *Die Remedie der liefden*, een vertaling van Ovidius' *Remedia Amoris*, waar Houwaerts acrostichon voorkomt in het opdrachtgedicht. Maar waarom Houwaert deze teksten bij Van Brecht onderbracht en niet bij Plantijn, zijn vaste uitgever, is onduidelijk. Misschien waren de relatief bescheiden Brusselse uitgaven voor een meer lokaal publiek bedoeld? De proloog in *Jupiter en Yo* is nadrukkelijk gericht tot de bestuurders en bewoners van Brussel,[618] en het aan Van Brecht verleende privilege beperkt zich tot Brabant.[619] Anderzijds wijst het lofdicht van de Antwerpenaar De Meyere op een bredere doelgroep.

Van Brechts uitgaven van de *Remedie* en de *Handel* sloten goed aan bij een nieuwe mode: die van de *artes amandi* in de volkstaal. Dat die aansluiting bewust werd gezocht, blijkt al uit de titel. Er werd niet gekozen voor 'historie van Jupiter en Yo', naar het voorbeeld van de overbekende 'historie van Pyramus en Thisbe', maar men volgde het model van meeromvattende titels als *Spiegel der minnen* (1561), *Conste der minnen* (1564), *Sleutel der liefde* (1566-1570) en *Boeck der amoreusheyt* (1580). Een vergelijking van de *Handel* met deze liefdesbundels geeft dan ook inzicht in de mogelijke bedoelingen van Houwaert en Van Brecht.

Die Remedie der liefden is een vertaling van Ovidius' *Remedia Amoris* in rederijkersverzen, gevolgd door een 'Boeck van die clachte van ombehoirlijcker minnen',

een 'Boeck van den aert der lichter vrouwen', 'Die clachte Vulcani over Venus zijn wijff', een 'Dialogus van d' onghestadicheyt der vrouwen' en tot slot een verzameling amoureuze balladen en refreinen, onder de titel 'Boeck van diveersche Lamentatien vande ghehoonde minnaers'.[620] Veel refreinen uit dit laatste deel van de *Remedie* zijn bekend uit andere bronnen, waardoor het erop lijkt dat Van Brecht in deze bundel vooral bestaand (handschriftelijk) materiaal bijeenbracht. Toch is de betrokkenheid van Houwaert bij de totstandkoming van de bundel een feit. Op de achterkant van het titelblad is een opdracht 'Totte Eersame Lesers' gericht, waarin de zinspreuk van Houwaert 'Houdt Middelmate' is verwerkt. Ook het slot van *Die clachte Vulcani* bevat zijn zinspreuk. Verder schreef Houwaert *Die clachte van ombehoirlijcker minnen*, waar zijn acrostichon in de slotstrofe voorkomt.[621] Misschien vertaalde Houwaert ook de *Remedia*, maar noch in de vertaling, noch in de toegevoegde 'conclusie' is zijn zinspreuk verwerkt. De identieke vormgeving, in vijftienregelige strofen die allen eindigen met een sententie, wijst eerder op Marius Laurier, de Ieperse boekverkoper die ook Ovidius' *Ars Amatoria* vertaalde.[622] Als de *Conste der minnen* werd deze vertaling in of voor 1564 uitgegeven. Er kwam een herdruk in 1566, maar in 1570 werd de *Conste* op de Index van verboden boeken geplaatst, waarna er nog één herdruk volgde, in 1581.[623] Een sterk gekuiste prozabewerking van de Antwerpse weesvader Andries Nuts verwierf in 1587 wel kerkelijke goedkeuring en kende een lange reeks van herdrukken, waarvan de laatste in 1922.[624] Van Brecht lijkt met de titel van de *Remedie* bewust aansluiting te zoeken met de in 1581 reeds beroemde en beruchte *Conste*:

Die Conste der minnen / De Arte Amandi / ghenaempt. Int Latijne beschreven door den vermaerden Poeet ende Meester der Minnen Ovidius Naso. Ende nu eerst in onser duytscher talen overghesedt. Allen Jonghers die haer met deser Consten willen moeyen / seer oorbaer ende nootsakelijck ghelesen.	**Die Remedie der liefden** In tLatijne beschreven door den vermaerden Poeet Ovidius Naso / ende nu in onse Nederlansche tale Rhetorijckelijck overgesedt / orboorlijck / ende nootsakelijck ghelesen voor D' amoreuse.

Niet alleen de titels komen opvallend overeen, ook het binnenwerk vertoont veel gelijkenis. Zo ontleenden Houwaert en Van Brecht aan de *Conste der minnen* wellicht ook het idee om een bloemlezing van amoureuze rederijkersteksten aan de vertaling toe te voegen. In de *Conste* zijn dat minnebrieven, amoureuze refreinen, raadsels en een meisprake, maar in de *Remedie* is het materiaal minder galant, om niet te zeggen: ronduit misogyn. Vrouwen worden er stelselmatig gepresenteerd als onbetrouwbare, wellustige schepsels, met wie je je maar beter niet te veel kunt inlaten. De oorspronkelijke tekst van Ovidius, die ironisch van toon was, wordt door die toevoegingen werkelijk een probaat middel tegen verliefdheid, 'orboorlijck ende nootsakelijck ghelesen voor d'amoreuse'.[625]

Behalve de *Remedie* kreeg de *Conste der minnen* nog tal van navolgers: *Den Sleutel der Liefden*, *Tprieel der Amoreusheyt*, *Dboeck der Amoreusheyt*. Al deze titels zijn bloemlezin-

gen van amoureuze refreinen, toneelspelletjes, raadsels, brieven en liederen. Veel van het materiaal werd overgenomen uit bestaande bundels en weer aangevuld met andere, ook vaak oudere, handschriftelijk overgeleverde teksten. Met deze bundels richtten de drukkers zich, net als in de vele amoureuze liedboeken en refreinbundels, op een jong publiek.[626] Vermoedelijk maakten de boekjes deel uit van de stedelijke jeugdcultuur en functioneerden ze op dezelfde wijze als in de zeventiende eeuw de Amsterdamse lied- en embleembundels.[627]

Zowel door de titel *Den handel der amoreusheyt* als door de afwisseling van verschillende tekstsoorten met het thema liefde, raakte de uitgave van Van Brecht en Houwaert geassocieerd met deze nieuwe literaire mode van *artes amandi*. Die associatie betekende overigens niet dat het mythologische karakter van *Jupiter en Yo* minder bepalend werd voor de receptie: op het titelblad van de *Handel* staat uitdrukkelijk dat het 'poetische spelen van sinnen' betreft en dat het boek niet alleen geschikt is voor verliefden, maar ook voor 'die Edele constige gheesten'. En daarmee worden alle liefhebbers van de rederijkerskunst, verliefd of niet, aangesproken.

Hoe groot was ten slotte het succes van *Den handel der amoreusheyt*? Voor zover bekend is er geen tweede druk verschenen, en van de eerste zijn maar enkele exemplaren overgeleverd.[628] Dit betekent niet per se dat het boek geen succes had, maar het geeft wel te denken. Het boekje was kennelijk goeddeels in de vergetelheid geraakt toen Jan van Waesberghe in 1621 zijn bundel met mythologisch-amoureuze spelen eveneens *Den handel der amoureusheyt* noemde. Voor verwarring van de twee bundels hoefde hij niet te vrezen.

Het loon der minnen, Hoorn 1600

Het anonieme spel van *Iphis en Anaxarete* vertoont niet alleen in de tekst invloed van de *Spiegel der minnen*. Naast enkele overeenkomstige scènes en formuleringen lijkt ook de titel waaronder dit spel werd uitgegeven een toespeling op het bekende succes van Coornhert. De volledige titel luidt:

> *Het loon der minnen. Een Treurspel oft Tragoedie Inhoudende de Historie van Iphis ende Anaxarete. Wiens inhoudt vertelt wort in het xiiii. Boec Der herscheppinge ofte transformatie beschreven Door den Hoochgeleerden ende wijdt-Beroemden Poeet PVBL. OVIDIVS NASO Speelsche wijs in Duyts Overgeset.*

Het werk wordt dit keer iets nadrukkelijker als een dramatische tekst gepresenteerd, met de aanduiding 'tragoedie' op het titelblad, een personagelijst en een proloog die waarschijnlijk speciaal voor de uitgave is toegevoegd, 'deur twee ghesproken'. Daarnaast is het gebruik van de aanduiding 'pausa' in deze uitgave opmerkelijk: normaal gesproken duidt deze op een korte onderbreking van het spel, maar hier is het een synoniem voor acte;[629] het spel is, geheel in klassieke trant, verdeeld in vijf bedrijven. Verder sluit de uitgave aan bij wat we bij de eerdere spelen zagen: een octavo-formaat, gotische letters, een houtsnede op het titelblad en de personageaanduidingen tussen, in plaats van voor de regels. De gebruikte term 'tragedie' en de vermelding van de klassieke bron wekken de indruk dat het om een renaissancedrama gaat, maar *Het loon der minnen* is net als de

andere besproken stukken een echt spel van zinne. De auteur[630] maakt zich bekend in een kort gedicht *Van den zoilist* [sic], dat het acrostichon 'Arent Jans Fries' bevat, en de ondertekening met 'Aensiet Jonste'.[631]

Het boekje was een van de eerste producties van de Hoornse drukker Willem Andries, die blijkbaar kon vertrouwen op de populariteit van Ovidiaans-amoureuze boekjes of op de toenemende bekendheid van het publiek met gedrukt toneel in de eigen taal. Uit de schaarse receptiegegevens blijkt dat zowel de associatie met toneelliteratuur als met amoureuze bloemlezingen werd gelegd. Het exemplaar uit de Universiteitsbibliotheek Leiden[632] is afkomstig van de achttiende-eeuwse Amsterdamse verzamelaar Daniel van der Lip, die het in zijn collectie gedrukt drama opnam. Een ander exemplaar, dat in de Stadsbibliotheek Haarlem thuishoort, is samengebonden met een niet-dramatische bundel amoureuze literatuur uit 1582: *De recreatieve devisen ende amoureuse lieflicheden, inhoudende veel schoone gheraetselen, cleyne ghedachten, etc.*[633]

Den handel der amoureusheyt, Rotterdam 1621

De geschiedenis van het mythologisch-amoureuze drama krijgt haar laatste mijlpaal in 1621. In dat jaar gaf Jan van Waesberghe de Jonge in Rotterdam *Den handel der amoureusheyt* uit. Hoewel het op een bescheiden en handzaam octavo-formaat is gedrukt, bevat het toch vier paginagrote gravures en een elegante titelprent. Ook de Romeinse letter, op dat moment nog altijd niet gebruikelijk voor toneelteksten en nog minder voor rederijkerspoëzie, verleent aan de uitgave een voor die tijd moderne, deftige uitstraling. In het voorwerk staan vijf gedichten in alexandrijnen die de inhoud van de bundel aankondigen. Ze zijn ondertekend met 'Niet Snel Al-be-recht'. Het boek bevat, aldus het titelblad, vier 'Poetische Spelen, 1. Van Aeneas ende Dido, 2. Narcissus ende Echo, 3. Mars ende Venus, 4. Leander ende Hero'. Ieder spel begint met een eigen titelblad, een lijst van personages en een afbeelding. Het tweede en derde spel worden bovendien afgewisseld met zogenaamde 'tussenspelen', kortere dialogen over amoureuze onderwerpen. De eerste drie spelen zijn tevens bekend uit de afschriften van Reyer Gheurtsz. Daar worden als respectievelijke auteurs genoemd: De Mol (pseudoniem van Van Ghistele), Colijn Keyart (alias Van Rijssele) en Smeken. Maar volgens het opschrift van de *Handel* werd de gehele bundel 'Poetelijck geinventeert ende Rethorijckelijck ghecomponeert Door Heer ende Meester Johan Baptista Houwaert'. Ook diens zinspreuk 'Houdt middelmate' komt er regelmatig in voor. Het vermeende 'plagiaat' heeft in de loop van de literatuurgeschiedenis veel pennen in beweging gebracht,[634] totdat Annelies van Gijsen in 1994 een gedetailleerde reconstructie gaf van de vermoedelijke gang van zaken en Houwaert alsnog vrijpleitte.[635] Hierna zullen we nagaan hoe de teksten voor de *Handel* werden verzameld, bewerkt en gepresenteerd, en in hoeverre Houwaert daarvoor inderdaad verantwoordelijk kan worden gesteld.

Compilatie en bewerking

De proloog van het laatste spel, *Leander en Hero*, gunt ons een blik op de schrijftafel van de samensteller van *Den handel der amoureusheyt*. In deze proloog vertellen de personages Poetelijck Gheest en Amoureuse Fantasije over hun plan:

> **Poetelijck Gheest**
> (…)
> Laet ons vertellen naect // hoe sy hebben gheblaect,
> Want ons wercken en moghen niet blijven ghestaect,
> Al zouden wy derhalven noch moeyte en kost // hebben,
> En op hope dat niet en zal zijn ghelaect
> *Den Handel der amoureusheyt* die wy begost // hebben,
> En in vier Amoureuse Boecken ghetrost // hebben,
> Moeten wyse volmaken voor de vrinden.
>
> **Amoureuse Fantasije**
> Want wy dees wercken over de twee deelen met lost // hebben
> Volbrocht, zoo laetse ons voor al volinden.[636]

Deze proloog wekt de indruk dat *Leander en Hero* speciaal werd gecomponeerd om *Den handel der amoureusheyt* te completeren. Er moesten vier stukken worden samengebracht ('getrost') en meer dan de helft ('over de twee delen') was reeds klaar. Nu moest alleen het verhaal van Leander en Hero nog worden gedramatiseerd ('speelwijs ghemaect'). Waarschijnlijk is J.B. Houwaert, de man die op het titelblad vermeld staat als de auteur, degene die de teksten in de *Handel* heeft samengebracht en bewerkt.[637] Maar ondanks de suggestie die in de *Leander en Hero*-proloog wordt gewekt, lijkt diens plan niet helemaal te zijn voltooid. Uit vergelijking met de beschikbare handschriften blijkt namelijk dat alleen *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* grondig herzien werden. Houwaert ontdeed deze twee spelen van al te seksueel geladen metaforen en verving ze door eufemistische alternatieven. 'Sy heevet tvier in hör kueckene' werd bijvoorbeeld 'Haer herte is gheheel in liefden ontsteken'.[638] Daarnaast werden Bijbelse verwijzingen vervangen door klassieke exempla en overbekende klassieke voorbeelden werden op hun beurt vervangen door minder voor de hand liggende. Deze ingrepen zijn geheel in lijn met de norm die vanaf het midden van de zestiende eeuw opgeld deed, om geen religieuze en wereldse zaken te combineren.[639] Een derde redactionele ingreep was de opsplitsing van de spelen in drie delen en de toevoeging van bijpassende naspelen aan ieder deel. Ook de prologen bij deze spelen zijn kennelijk door Houwaert gedicht.[640] Hij verantwoordde zijn bemoeienis door consequent zijn zinspreuk te verwerken in de eerste proloog van ieder spel en aan het slot van ieder boek. Zijn bemoeienis met de tekst van *Aeneas en Dido* is daarentegen aanmerkelijk kleiner. Er zijn wel allerlei kleine verschillen tussen het handschrift van Gheurtsz en de gedrukte tekst in *Den handel der amoureusheyt*, maar die zijn te verklaren uit de overlevering en niet als een systematische kuising van obscene taal, zoals bij *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus*. Wel opmerkelijk is dat de prologen die we uit het handschrift van Gheurtsz kennen in de druk ontbreken. Misschien

vond Houwaert ze te specifiek Antwerps, want tevens verving hij in de slotregels de naam en het devies van de Antwerpse rederijkerskamer De Goudsbloem door zijn eigen zinspreuk. Verder liet hij de tekst van Van Ghistele echter ongemoeid, en ook naspelen ontbreken. Ook aan *Leander en Hero* zijn geen naspelen toegevoegd. De speltekst zelf bevat echter precies het soort scabreusheden dat Houwaert in *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* zo zorgvuldig wegwerkte. Hoewel handschriftelijk vergelijkingsmateriaal in het geval van *Leander en Hero* ontbreekt, is het daardoor weinig waarschijnlijk dat Houwaert dit spel heeft bewerkt, laat staan dat hij het zelf zou hebben geschreven. Het ziet ernaar uit dat alleen de prologen bij *Leander en Hero* van zijn hand zijn, en dat hij niet meer toekwam aan een verdere redactie van de hoofdtekst.[641] Voordat hij zijn redactiewerk kon afmaken overleed Houwaert in 1599, en hij liet zijn kopij onvoltooid achter.[642]

De uitgave door Van Waesberghe

Het is niet verwonderlijk dat Jan van Waesberghe de Jonge, toen hij dit pakket in handen kreeg, meende met een eigen werk van Houwaert te maken te hebben. Houwaert stond reeds bekend als een productief schrijver en, dankzij zijn veelgelezen *Pegasides Pleyn ende den lust-hof der maeghden*, als een Nederlandse Ovidius. De kopij van de *Handel* paste volmaakt in dit beeld, en de suggestie die uitging van de proloog van *Leander en Hero* en het regelmatig opduikende 'Houdt middelmate' deden de rest. Het valt ook te begrijpen dat Van Waesberghe de naam van Houwaert graag op het titelblad van zijn uitgave vermeldde, als een extra garantie voor succes. Voor de vormgeving nam hij dan ook een voorbeeld aan de uitgave van diens *Pegasides Pleyn*. Oorspronkelijk uitgegeven bij Plantijn in 1583, kende dit werk een groot aantal herdrukken, onder meer in 1615 door Van Waesberghe zelf. In deze zestiendelige liefdesleer, doorspekt met mythologische, Bijbelse en novellistische vertellingen, opende ieder boek met een toepasselijke gravure in een klassieke vormgeving. Niet alleen dit illustratieprogramma, ook een deel van de titel werd door Van Waesberghe bijna letterlijk overgenomen van *Pegasides Pleyn*, waar het onderschrift luidde: 'Begrepen in 16 amoreuse poëtelijcke stichtende boecken (…) Poëtelyck gheinventeert, ende rhetorijckelijck ghecomponeert, by Jehan Baptista Houwaert.'

Jan van Waesberghe de Jonge (Rotterdam 1588-?) behoorde tot de derde generatie van een Antwerpse drukkersfamilie.[643] Zijn vader Jan van Waesberghe II verhuisde tegen 1587, waarschijnlijk onder druk van de inquisitie, met het bedrijf naar Rotterdam, vestigde zich aan de Markt in het huis De Faem en gaf daar ten minste 120 titels uit, onder meer in opdracht van de stedelijke overheid en de admiraliteit. Ook deed hij een groot aantal amoureuze bundels van Zuid-Nederlandse herkomst opnieuw verschijnen, onder andere *Den sleutel der liefden* (1594), *Tprieel der amoreusheyt* (1596 en 1602), *Der Griecscher princessen clachtige sendtbrieven* (1600, 1607 en 1615), *De arte amandi oft de Konste der minnen* (1609) en *Den Spiegel der minnen* (1617). Zijn zoon blijkt vanaf 1614 als drukker actief te zijn, en was sinds 1615 gevestigd 'op 't Steygher aen de Koren-merct'. Met de heruitgave van *Pegasides Pleyn* in 1615 en de productie van *Den handel der amoureusheyt* volgde Van

Waesberghe de Jonge dus een succesvol 'familierecept' en werd hij, net als zijn vader, zijn oom Pieter en zijn broer Isaac, een van de sleutelfiguren in het proces van culturele overdracht tussen de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden.

De uitgever was het aan de status van de overleden Houwaert verplicht om aan diens vermeende werk een aantal lofgedichten vooraf te laten gaan. Een onbekende dichter met het motto 'Niet Snel Al-be-recht'[644] maakte een lofdicht op de bundel als geheel, dat Houwaert prijst om zijn 'geleerde pen', die de wonderlijke macht van de liefde heeft beschreven 'in vier groote boucken zo levendigh en wel'. Het gedicht is zo algemeen van inhoud dat het geschreven kan zijn zonder de *Handel* vooraf gelezen te hebben. Dit geldt ook voor de vier gedichten over de afzonderlijke mythen. Hier blijkt duidelijk dat de lofdichter de inhoud van de spelen niet kende, maar misschien wel (de ontwerpen voor) de prenten had gezien. Zo wordt Aeneas omschreven als 'een beed'laer vande straet, en een landvluchtigh mensch', die 'zich op syn knien voor u [Dido] gebogen heeft', terwijl hij in het spel als een prins, een ridder en stichter van een toekomstig rijk wordt geportretteerd; Narcissus eindigt in het lofdicht als een bloem aan de waterkant, in plaats van te verdrinken; en Venus en Mars worden volgens Niet Snel Al-be-recht gevangen in een net, terwijl in het spel sprake is van een ketting. De kloof tussen de gedichten in het voorwerk en de hoofdtekst wordt nog vergroot door stilistische verschillen: Niet Snel Al-be-recht dichtte alexandrijnen, overwegend in gepaard rijm.

De illustraties

Net als de gedichten in het voorwerk zijn ook de illustraties van *Den handel der amoureusheyt* in renaissancistische stijl uitgevoerd.[645] Jan van Waesberghe liet twee jonge Rotterdamse kunstenaars de prenten voor deze bundel vervaardigen: Jan van de Velde en Willem Buytewech. De graveur Jan van de Velde (1593-1641) was een neef van de uitgever[646] en zoon van de Rotterdamse schrijfmeester met dezelfde naam, wiens *Spieghel der Schrijfkonste* in 1605 bij Van Waesberghe I was uitgegeven. De jonge Van de Velde kreeg zijn opleiding bij Jacob Matham in Haarlem en trad er in 1614 toe tot het gilde van Sint-Lucas. Twee jaar eerder was de tweede Rotterdammer, Willem Buytewech (1591/1592-1624), daar ook ingeschreven. Vanaf 1618 maakte Van de Velde 29 gravures naar ontwerpen van Buytewech.[647] Toen Jan van Waesberghe hen in 1621, of iets eerder, de opdracht voor *Den handel der amoureusheyt* gaf, stonden beiden aan het begin van hun carrière. Dat verklaart wellicht ook waarom de prenten niet gesigneerd zijn.

Willem Buytewech kon zich bij zijn ontwerp verlaten op een inmiddels rijke traditie van mythologische voorstellingen waarin, zoals we bij *Pyramus en Thisbe* al zagen, de *Metamorfosen*-illustraties van Bernard Salomon een grote rol speelden. In twee gevallen (de grote prenten van Narcissus en Mars en Venus) baseerde Buytewech zich op prenten van Salomon of kopieën daarvan.[648] Voor de lichaamshouding van Mars en Venus, zittend op de rand van het bed, lijkt daarnaast een andere bron te zijn gebruikt: de gravure van Crispijn de Passe naar ontwerp van Maarten Vos, uitgegeven in 1585.[649] De illustratie van *Aeneas en Dido* vertoont een scène die niet in de reeks van Salomon voorkomt: de verwelkoming van Aeneas

door Dido. Dit moment stond afgebeeld in de *Ovide Moralisé* die Colard Mansion in 1484 te Brugge had gedrukt, maar werd niet opgenomen in de prentenreeks van Bernard Salomon. In een van de latere *Metamorphosen*-uitgaven van diens navolger Virgil Solis, is de scène weer wel opgenomen, waarbij hetzelfde blok (of een kopie) van Solis' *Aeneis*-reeks werd gebruikt.[650] Het is ook deze serie die in 1554 ten voorbeeld lag aan de prenten in de *Aeneis*-vertaling van Cornelis van Ghistele, bij Hans van Liesvelt te Antwerpen. De twaalf houtsneden in deze uitgave (en in vele herdrukken, waaronder die bij Van Waesberghe in 1609) zijn van de Antwerpse graveur Arnaut Nicolai.[651] De scène is ook afgebeeld in een reeks gravures door Crispijn de Passe, die eveneens gebaseerd zijn op die van Solis.[652] Het ontwerp van Buytewech wijkt echter zozeer af van al deze voorbeelden, dat niet duidelijk is welke daarvan hij gekend en eventueel gebruikt heeft. Ook voor de laatste prent in *Den handel der amoureusheyt*, die van Leander en Hero, heeft Buytewech zich gebaseerd op een bestaande beeldtraditie.[653] Soortgelijke afbeeldingen komen bijvoorbeeld voor in een Parijse uitgave uit 1538 van het gedicht van Musaios, en in Hoofts *Emblemata Amatoria*.[654]

Buytewech is heel vrijmoedig met zijn voorbeelden omgesprongen. Vrijwel alle elementen zijn vertaald naar een meer klassieke stijl, sommige details zijn weggelaten, terwijl andere werden toegevoegd. Maar de meest opmerkelijke aanpassingen betreffen de uitbeelding van de figuren. Narcissus, Aeneas en Mars en Venus nemen andere houdingen aan dan in de voorbeelden. Staat Narcissus in de beeldtraditie sinds Bernard Salomon en profil uitgebeeld, gebogen boven de bron en het gezicht naar beneden gericht, Buytewech laat hem knielen, één arm voor de borst, de andere uitgespreid, de blik op de toeschouwer gericht.[655] Aeneas maakt een knieval voor Dido en buigt zijn hoofd ter begroeting, terwijl hij in alle andere prenten op haar toeloopt, zijn helm op het hoofd. Wellicht is deze aanpassing geïnspireerd op een eerdere scène in het spel, waar Sergestus, een van Aeneas' metgezellen, de koningin begroet en haar 'te vuete' valt.[656] Ook de houding van Mars en Venus wijkt, zoals gezegd, af van het belangrijkste voorbeeld. In de Salomon-traditie liggen ze al, gedeeltelijk onder de lakens, op het bed, maar in de *Handel* omhelzen ze elkaar zittend op de rand van het bed. Wat bracht Willem Buytewech ertoe om juist in de houdingen van de figuren zozeer van de traditie af te wijken? Hij staat bekend als een vaardig figuurtekenaar, die scènes uit het dagelijks leven op treffende wijze wist vast te leggen. Mogelijk wilde hij hier, bewust of onbewust, de gebarentaal van het toneel weergeven: Aeneas knielt voor Dido zoals de speltekst het (weliswaar voor een ander personage) aangaf, Narcissus lijkt hier midden in zijn liefdesklacht te zijn getroffen en Mars en Venus staan op het punt om achter de (bedde- of toneel)gordijnen te verdwijnen. Andere mogelijke reminiscenties aan de theatrale context heb ik in deze prenten echter niet aangetroffen.

Buytewech en Van de Velde hadden nog geen naam gemaakt toen ze deze prenten voor Van Waesberghe produceerden, maar dat zou niet lang duren. In 1622 maakten ze gezamenlijk het titelblad voor de spelen van Bredero, uitgegeven door Pieter van Waesberghe in Rotterdam. Van de Velde illustreerde zelfstandig de *Friesche Lusthof* van Starter en bouwde een bloeiende graveurspraktijk op in Enkhuizen. Buytewech stierf in 1624 op jonge leeftijd, maar zijn werken

raakten al gauw in handen van verzamelaars en hij kreeg de lovende bijnaam 'geestige Willem'. In een inventaris van Rembrandts bezittingen uit 1656 komen zijn prenten voor tussen die van Frans Floris, Hendrick Goltzius en Abraham Bloemaert.[657]

De anonieme bijdrage van Buytewech en Van de Velde aan de *Handel* blijkt achteraf een van de grootste attracties ervan te zijn geweest. Uit een aantal van de overgeleverde exemplaren zijn namelijk een of meerdere prenten verwijderd en enkele prenten zijn los overgeleverd. De afbeeldingen hadden ook op zichzelf kennelijk nog een zekere decoratieve waarde. Maar wanneer en voor wie dat gold, is nog moeilijk te achterhalen.[658]

Het *Nachleben*

Hoe ambitieus en kostelijk de uitgave van Van Waesberghe ook mag zijn gepresenteerd, *Den handel der amoureusheyt* verscheen in een tijd dat het mythologisch-amoureuze toneelgenre al heel wat terrein verloren had. Het rederijkerstoneel was in de Noordelijke Nederlanden grotendeels naar de marges gedrongen door het renaissancedrama, terwijl er na 1621 ook vrijwel geen amoureuze rederijkerspoëzie meer werd gedrukt. Daarvoor in de plaats kwamen de modieuze liedboeken, embleembundels en nieuwe vertalingen van de *Ars Amatoria*, zoals die van Johan van Heemskerk (1622). Ook Cats' liefdeslessen, in navolging van Houwaerts *Pegasides Pleyn*, zouden niet lang meer op zich laten wachten. Het is dan ook maar zeer de vraag of *Den handel der amoureusheyt* een groot succes is geweest. Het grote aantal overgeleverde exemplaren zonder een enkele zeventiende-eeuwse bezittersaantekening of andere sporen van gebruik kan er op wijzen dat men het boek kocht als een salontafelboek avant la lettre. Maar het is ook denkbaar dat de achttiende-eeuwse bibliofielen die hun namen later wél in de bundels noteerden, zich ontfermd hebben over een voorraad winkeldochters van Van Waesberghe.[659]

4.4 Conclusie

Hoewel we niet weten hoeveel mythologisch-amoureuze spelen er in de loop van de tijd verdwenen zijn, toont het loutere feit dat er negen stukken op schrift bewaard zijn gebleven aan, dat er een zeker belang aan deze teksten werd gehecht. In enkele gevallen (de spelen die zowel bij Gheurtsz als Houwaert voorkwamen) is zelfs gebleken dat er meerdere afschriften van in omloop waren. En een relatief groot aantal werd in de loop van de tijd in druk uitgegeven.

Niet alle spelhandschriften van rederijkers zijn per definitie voor opvoering bedoeld. De grote verschillen tussen het manuscript van *Cephalus en Procris* en de afschriften van Reyer Gheurtsz laten zich verklaren door de verschillende doelen waarmee ze werden gemaakt: de eerste is een slordig afschrift voor tijdelijk gebruik, een klad van de auteur of wellicht een regisseurshandschrift, terwijl de kopieën van Gheurtsz voor de langere termijn, mogelijk ook als leesteksten waren bedoeld. Uit zijn verzameling blijkt dat er een levendige uitwisseling van teksten tussen rederijkerskamers bestond, waarbij de lijnen tussen de prestigieuze

Antwerpse kamers en de Hollandse rederijkers opvallend kort bleken te zijn. De collectie laat daarnaast zien hoe mythologie een uitweg bood in omstandigheden waar het rederijkersdrama onderdeel was geworden van religieuze controverse: het verleende de rederijkers opnieuw een respectabel aanzien en een veilig platform om te spreken over morele kwesties.

De overgang van speel- naar leesteksten verliep allerminst rechtlijnig. Terwijl de Amsterdamse *Pyramus en Thisbe* in 1600 nog werd opgenomen in een Haarlems repertoirehandschrift, circuleerde de Brugse tegenhanger al ruim tachtig jaar in diverse vormen in druk. Ook zijn er uitzonderingen op de regel dat rederijkersspelen niet meer opgevoerd werden als ze eenmaal gedrukt waren: zowel *Aeneas en Dido* als *Pyramus en Thisbe* werd nog gespeeld nadat de tekst was uitgegeven.[660]

Hoewel de rederijkers over het algemeen weinig heil zagen in de uitgave van hun spelen, verschenen er betrekkelijk veel mythologisch-amoureuze spelen in druk. Het lijkt erop dat de stof zich gemakkelijk liet plooien naar de uitgeefconventies van andere tekstsoorten. Door de combinatie van epische stof met een amoureus onderwerp bracht men het spel van *Pyramus en Thisbe* in verband met de prozaromans: populaire boeken in de volkstaal, vaak rijkelijk geïllustreerd, met ook vaak gedramatiseerde passages op rijm. De uitgave van de *Spiegel der minnen* stelde de amoureuze spelen op één lijn met de exemplarische lezing zoals die voor Terentius' komedies gebruikelijk was, en opende door zijn grote succes de weg voor *Den handel der amoreusheyt* van 1583. Deze uitgave en de Rotterdamse opvolger uit 1621 sloten ook nauw aan bij de Ovidiaans-amoureuze vermaaksliteratuur van de rederijkers. De mythologisch-amoureuze spelen lieten zich vermoedelijk lezen, of liever gebruiken, op dezelfde manier als raadselboekjes, novellenbundels en liedboeken: als onderdeel van het sociale verkeer tussen – vooral – jonge mensen. Pogingen om de lectuur van met name *Pyramus en Thisbe* en de *Spiegel der minnen* te verbieden wijzen ook op een publiek van jonge lezers. Waarschijnlijk was het ook met het oog op die specifieke doelgroep dat de teksten soms werden ontdaan van al te scabreuze taal. Door de toevoeging van prologen werd de didactische functie sterker aangezet. Ook de toeschrijving aan een gerespecteerd en beroemd auteur (De Castelein, Houwaert) en de renaissancistische vormgeving hielpen mee om de scherpe kantjes van de omstreden inhoud af te halen en de uitgaven van glans te voorzien.

Afbeelding 11: Leander en Hero, in: *Den handel der amoureusheyt*, Jan van Waesberghe, Rotterdam 1621. Utrecht, UB Moltzer 6 B 45, fol. Z5v

Hoofdstuk 5 'Spiegelt u allen die minne draegt'

De spelen in het liefdesdiscours van de zestiende eeuw

5.1 Inleiding

De manier waarop de teksten van de mythologisch-amoureuze spelen werden gepresenteerd in titels, opschriften en lofdichten, maakt duidelijk dat in de receptie niet het mythologische karakter of de dramatische vorm van de tekst voorop stond, maar het thema van de liefde. Met de beide titels *Den handel der amo(u)reusheyt* uit 1583 en 1621 presenteerden Van Brecht en Van Waesberghe hun uitgaven als ware liefdescompendia. In het lofdicht in *Den handel der amoreusheyt* van 1583 luidt het: 'dit [boek] was zeker vol van liefde.'[661] Colijn, de auteur van *Narcissus en Echo*, wordt in het handschrift van Reyer Gheurtsz uit 1552 'de amoröse' genoemd en het spel van *Pyramus en Thisbe* wordt vanaf de oudste bekende druk betiteld als 'schoon retorike amoureus bequame'. Opvallend in al deze voorbeelden is het gebruik van de term 'amoureusheyt' voor liefde of minne. Wat betekent die precies? Is onze term 'liefde' wel een adequate vertaling? Wat zeggen de spelen over de aard, het karakter, het wezen van 'amoureusheyt'? En hoe verhoudt dat zich tot het contemporaine denken over liefde? Speelt het mythologische karakter van de stof nog een speciale rol in de presentatie ervan? Deze vragen zullen centraal staan in dit hoofdstuk.

In de zestiende eeuw zijn er voor 'liefde' of 'verliefdheid' verschillende termen: liefde, minne en amoureusheid. Liefde en minne werden ook al in de voorgaande eeuwen gebruikt, niet alleen voor verliefdheid, maar ook voor vriendschap, naastenliefde, ouderliefde of liefde tot God. De term 'amoureus' maakte pas vanaf de vroege zestiende eeuw opgang onder de rederijkers.[662] Naast 'zotte' en 'vroede' (wijze) refreinen kenden zij een derde groep, die van 'amoureuze' refreinen. Ten opzichte van de zotte refreinen onderscheiden de amoureuze zich door het feit dat ze de liefde serieus nemen, in lijn met de hoofse liefdeslyriek, waarvan ze de late erfgenamen heten te zijn. Het feit dat de amoureuze refreinen de liefde als een totale en absolute ervaring presenteren, inclusief de lichamelijke beleving, maakt ze volgens Coigneau tot een subcategorie van de vroede refreinen.[663] Juist de incorporatie van de fysieke liefde, de erotiek, vinden we ook in de woordenboeken onder 'amours' en 'amoureusheid'. Het Middelnederlandsch Woordenboek vermeldt bij amours de betekenis 'liefde, inzonderheid mingenot'. Het Woordenboek der Nederlandsche Taal vertaalt amoureusheid als 'liefde of verliefdheid,' en blijkens de citaten is daarbij vaak het 'mingenot' inbegrepen. Zie bijvoorbeeld in Coornherts vertaling van Boccaccio's *Decamerone* (1564):

> Dat sy ... dese ghemeenschappe niet alleen vriendelijck, maer oock Amoureuselijck deden werden: sulcx dat sy een wenschelijcke vreughde te samen tusschen de slapelakens bedreven.[664]

Vriendschap verandert in amoureusheid en de logische consequentie is volgens Coornhert dat de geliefden met elkaar naar bed gaan.

Met het gebruik van de term 'amoureusheid' treedt dus de lichamelijke ervaring, de seksualiteit, nadrukkelijker op de voorgrond dan bij de woorden 'liefde' of 'minne'. En daarmee markeren de rederijkers ook hun positie in het zogenoemde 'sociale discours'[665] over liefde in de zestiende eeuw.

In dit discours zijn verschillende lijnen te onderscheiden. Waar Duby in zijn geschiedenis van de middeleeuwse liefde nog een tweedeling zag tussen de kerkelijke moraal die aardse liefde als een duivelse verleiding beschouwde en de adel die de liefde cultiveerde als het hoogste goed,[666] werd in latere studies, zoals die van Schnell, het beeld genuanceerder. Het bleek bijvoorbeeld dat in religieuze en wereldlijke teksten gebruik werd gemaakt van dezelfde beeldspraak rondom liefde, maar dat die afhankelijk van de context geïnterpreteerd moest worden.[667] Zo ging men afzonderlijke discoursen onderscheiden in theologie, literatuur en medische wetenschap.[668] En dan zijn er nog de meer sociaal-historisch georienteerde studies naar normen en praktijken rondom seksualiteit en huwelijk, waarmee de spelen ook in verband gebracht kunnen worden.[669]

In de mythologisch-amoureuze spelen komen zowel hoofs-literaire als medisch-wetenschappelijke en theologische ideeën over liefde tot uitdrukking, in wisselende constellaties en met meer of minder nadruk. Het eerste deel (§ 5.2) zal gaan over 'hoofse liefde', een problematisch concept dat niettemin een zinvol kader biedt voor de analyse van een aantal verschijnselen in de spelen, zoals het motief van de (on)zuivere liefde, het steeds weerkerende thema van de *gradus amoris* en de preoccupatie met eer en schande. Het tweede deel (§ 5.3) gaat in op ideeën in de stukken over liefde als een natuurlijk verschijnsel, afkomstig uit de middeleeuwse natuurfilosofie en medische wetenschap, die door het optreden van de sinnekens tevens een scabreuze lading krijgen. De theologische en moraalfilosofische ideeën over seksualiteit, de zonde van de lust en de morele plicht tot zelfbeheersing staan centraal in het derde deel (§ 5.4). Ten slotte zal de sociale context van de liefde aan de orde komen, met name de veranderende opvattingen over het huwelijk en de pedagogische taak van ouders in de zoektocht naar een geschikte huwelijkspartner.

5.2 *Liefde als ideaal: het 'hoofse' model*

Omtrekken van een verschijnsel

Aan het begin van de vijftiende eeuw omschrijft Dirc Potter, ambtenaar aan het Hollandse hof, de liefde als volgt:

(…) minne, daer wy dus off lesen,
Moet een edel zake wesen,
Want sy mit nyemant ghemeen en heeft,
Dan mitten ghenen die edelic leeft,
Off daermen guede daden off hoirt,
Off die is van goeder gheboort,
Off die van naturen edel sijn
Ende van duechdentliken schijn,
Reyn, cuysch, subtijl van sinnen,
Die eerbaer sijn ende tru van binnen,
Lustelic, guet, van finen aerde,
Off betemelijck sijn ten zwaerde
Ende der wapen gaerne behaghen,
Off die hoir liefde heymelic draghen
Ende huefsch sijn in horen manieren
Ende die hem zedelic regieren
Mit wijsheit ende mit zueter list.[670]

Met deze omschrijving van de liefde als een edele aangelegenheid legt Dirc Potter de vinger op een complex verschijnsel dat sinds de negentiende eeuw te boek staat als 'hoofse liefde'. De grondlegger van het onderzoek naar hoofse liefde, Gaston Paris, noemde als typische kenmerken: de feodale, soms bijna religieuze dienst van de minnaar aan een grillige, ongenaakbare dame, zijn dappere daden om haar liefde waardig te zijn, het overspelige karakter van hun relatie en een verfijnde code van gedragsregels die de minnaar zich moest eigenmaken.[671] Deze kenmerken hebben lange tijd gefungeerd als criteria aan de hand waarvan men kon vaststellen of er in een bepaalde tekst sprake was van 'hoofse liefde'. Het fragment van Potter voldoet grotendeels: de liefdesdienst spreekt uit woorden als 'tru' en 'der wapen gaerne behaghen', waarmee tevens de dapperheid van de minnaar is aangeduid; het overspelige karakter van de liefde zou te lezen zijn in het 'heymelic draghen' van de liefde, en in de 'zueter list'; de eis van verfijnd gedrag komt tot uitdrukking in termen als 'subtijl van sinnen', 'zedelic regieren' en 'mit wijsheit'. Maar Potter stelt geen absolute eisen aan de hoofse geliefden: ze kunnen edel zijn vanwege hun afkomst, maar ook door hun aangeboren deugdzaamheid; ze kunnen verfijnd en vrolijk zijn, maar sterk en stoer mag ook. En het is maar zeer de vraag of Potter onder deze 'goede minne' ook de overspelige 'hoofse' liefde zou scharen.

Bovenstaand citaat komt uit het tweede boek van *Der Minnen Loep*, dat geheel is gewijd aan de 'goederreynre minne'; in het eerste bespreekt Potter de 'ghecke' liefde, in het derde de 'ongheoerlofde', en pas in het vierde boek komt het huwelijk aan de orde, door Potter de 'gheoerlofde' minne genoemd. De indruk die met dit laatste boek wordt gewekt, dat het huwelijk bij Potter de ultieme en enig legitieme vorm van liefde zou zijn, was aanleiding om hem een meer 'burgerlijke' houding ten aanzien van de liefde toe te schrijven. Zijn standpunt lijkt inderdaad sterk in tegenspraak met de als 'hoofs' gekenschetste liefdesleer van Andreas Capellanus, die in *De amore* stelde dat liefde en huwelijk per definitie

onverenigbaar zouden zijn, omdat ware liefde in alle vrijheid wordt geschonken, terwijl het huwelijk juist wederzijdse verplichtingen oplegt. Zolang men Capellanus' liefdestractaat als een letterlijke codificatie van de hoofse liefde las, maakte deze argumentatie expliciet wat in hoofse literatuur hooguit werd gesuggereerd: dat de geliefden niet getrouwd waren, en dat een huwelijk ook niet in de lijn der verwachting lag. In de burgerlijke negentiende eeuw was die suggestie voldoende om de 'hoofse' liefde als overspelig te definiëren. Inmiddels is echter gebleken dat Capellanus zijn werk niet voor een hoofs publiek schreef, maar veeleer een ironische overdrijving van het hoofse liefdesideaal gaf voor een publiek van clericale intellectuelen.[672] Zijn bewering dat huwelijk en liefde elkaar uitsluiten, krijgt in die context een heel andere lading. Ook bij Potter, die in dienst was van het Hollandse grafelijke hof, is de liefde een zeer ambigu verschijnsel, dat niet aan de hand van een lijstje is te karakteriseren als 'hoofs' dan wel 'burgerlijk'.[673]

Rüdiger Schnell plaatst de term 'hoofs' dan ook tussen aanhalingstekens in zijn studie naar middeleeuwse concepties en representaties van liefde in middeleeuwse literatuur.[674] Hij koppelt de constructie van hoofse liefde als een literair ideaal los van de moraaltheologische opvattingen over seksualiteit, de verhoudingen tussen mannen en vrouwen en het huwelijk. Onderzoekers meenden bijvoorbeeld dat hoofse liefde per definitie overspelig was omdat het perspectief van een huwelijk in veel gevallen ontbrak, en de kerkelijke norm was nu eenmaal dat liefde tussen man en vrouw in functie van het huwelijk en de voortplanting moest staan. Maar een dergelijke projectie van kerkelijke normen op de hoofse liefde doet volgens Schnell geen recht aan de specifieke aard en functie van de hoofse literatuur. De overeenkomsten in woordgebruik met betrekking tot liefde in religieuze en in wereldlijke context blijken gebaseerd op uiterlijkheden, op *Darstellungen*. Door een zorgvuldige analyse van de vertogen in een breed scala aan literaire teksten maakt hij duidelijk dat niet zozeer de criteria die Paris formuleerde de hoofse liefde definiëren, maar de pogingen van auteurs om in hun beschrijving van liefdesrelaties een 'Innennorm' te construeren, een liefdesideaal waarin de verhouding tussen de geliefden centraal staat, met begrippen als trouw, standvastigheid, wederkerigheid, oprechtheid, geheimhouding, en waarin zij zich niet bekommerden om een 'Aussennorm' (bijvoorbeeld huwelijk, de belangen van derden). De hoofse liefde keerde zich dus niet tegen het huwelijk, maar beschouwde de materiële omstandigheden waarin de liefde werd gerealiseerd als niet relevant voor haar ideaal.[675] Schnell definieert hoofse liefde dan ook voorzichtig als 'verfeinerte, mit sittlich positiven Werten besetzte sexuelle Liebe'.[676] Een vergelijkbare herdefiniëring van hoofse liefde vinden we ook bij Burnley.[677] Hij constateert dat het begrip 'fin', dat in Engelse literaire teksten vaak als adjectief van 'amor' voorkomt, een centrale rol speelt in de constructie van de ideale minnaar: wie een zuiver, edel hart bezit, is ontvankelijker voor de liefde, en is ook beter in staat die op een verfijnde manier te beleven. Zuiverheid als een belangrijke 'Innennorm' dus, en in die zin is Dirc Potters beschrijving van de ideale geliefden wel degelijk 'hoofs' te noemen.

Het is deze idealisering van de liefde die de voor het overige zo verschillende middeleeuwse genres als lyriek en ridderroman met elkaar gemeen hebben. In veel gedichten is de liefde onvervuld, een liefde op afstand, waarin de verliefde

'ik' zijn lot beklaagt en tegelijk vreugde, hoop, angst en twijfel uitdrukt. In de romans wordt hetzelfde beeld van een onvervuld verlangen gegeven doordat het avontuur de helden van hun geliefde scheidt.[678] Maar platonisch is de hoofse liefde allerminst, want uiteindelijk, na allerlei tegenslagen overwonnen te hebben, vinden de held en heldin van de hoofse roman elkaar en mondt hun liefde uit in een huwelijk.

De normen van de hoofse liefde waren onderdeel van een literair spel dat zich grotendeels onttrok aan de eisen die het werkelijke leven aan mannen en vrouwen van adel stelde.[679] Dit literaire spel was erop gericht de hovelingen een eigen identiteit en status te verschaffen door zichzelf als ideale minnaar te presenteren, als een fijngevoelige ziel die liederen dichtte, tactvol met vrouwen wist om te gaan en dapper was in de strijd. De hoofse literatuur beleeft haar hoogtepunt in de twaalfde en dertiende eeuw, maar de teksten blijven ook daarna nog circuleren. In die overlevering is wel een toenemende aandacht te zien voor de omstandigheden, de normen die gelden buiten de liefdesrelatie (maar binnen het kader van de tekst), bijvoorbeeld door de aanwezigheid van een echtgenoot of de vervulling van de liefde in seksuele zin. In steeds meer teksten vanaf de veertiende eeuw, zo signaleert Schnell, worden pogingen gedaan om die uiterlijke omstandigheden in harmonie te brengen met de normen zoals die tussen twee ideale geliefden gelden.[680]

De toenemende aandacht voor de 'Aussennorm' wordt verklaard als een 'verburgerlijking' van de hoofse literatuur: de teksten gaan functioneren in een stedelijke context die hoge eisen stelt aan de sociale inpasbaarheid van liefdesrelaties en worden daarom didactischer van toon. De nadruk waarmee de hoveling Dirc Potter in het vierde boek van *Der Minnen Loep* de zegeningen van het huwelijk beschrijft, zou een teken van die toenemende 'verburgerlijking' zijn.[681] Een nog ouder voorbeeld vinden we in de *Roman van Limborch* (ca. 1300). De liefde die daarin beschreven wordt tussen de ridder Evax en de getrouwde koningin Sibilie vormt een spiegelbeeld van de beroemde geschiedenis van Tristan en Isolde. Net als zij verlaten de geliefden het hof om samen te leven in armoede en oneer. Maar anders dan Tristan en Isolde besluiten Evax en Sibilie weer uiteen te gaan. Pas na een reeks dappere daden van Evax en de dood van Sibilies oude echtgenoot komt het alsnog tot een openlijke en eervolle hereniging. Zo vormt deze liefde in zijn realisering een correctie (in burgerlijke zin) op het bekende verhaal van de overspelige liefde tussen Tristan en Isolde.[682]

In de stadscultuur van de vijftiende eeuw kwam de hoofse liefde als ideaal én als literair verschijnsel verder onder druk te staan. Het stedelijk publiek hanteerde andere normen ten aanzien van liefde en huwelijk, maar projecteerde die wel op de bestaande teksten. De taal en de beelden van de hoofse liefde bleven daardoor productief, zowel in romans als in lyriek en prentkunst. In de prozabewerking van de *Roman van Limborch*, die rond 1500 werd gemaakt, is er van een samenleven van de geliefden helemaal geen sprake meer vóór de dood van Sibilies man. De suggestie van overspel is ondubbelzinnig weggenomen ten gunste van een meer burgerlijke liefdesopvatting.[683] Andere romans werden voorzien van introducties die waarschuwden voor de gevaren van de liefde, een kracht die zo

veel mogelijk moest worden gekanaliseerd (binnen het huwelijk) of bestreden (ten gunste van de liefde voor God).

Het grote aantal herdrukken op goedkoper formaat wijst erop dat het genre in de loop van de zestiende eeuw onverminderde populariteit genoot, zij het wellicht in heel andere kringen dan die waarin de teksten oorspronkelijk functioneerden.[684] In dezelfde lijn heeft Vignau Wilberg-Schuurman geargumenteerd dat in prenten van rond 1500 een omvorming plaatsvond van het hoofse liefdesideaal (dat ware tegenover valse liefde stelt) naar meer burgerlijke normen (geoorloofde versus ongeoorloofde liefde).[685] Zij signaleert bijvoorbeeld dat de afbeelding van een minnetuin werd voorzien van een nar, die het publiek duidelijk maakte dat enige distantie en een herinterpretatie van het beeld vereist waren: de minnetuin werd van gedroomd ideaal tot poel des verderfs. In dezelfde periode signaleert Vignau Wilberg-Schuurman ook een beginnend onderscheid in het gebruik van de termen 'minne' en 'liefde' voor respectievelijk oneervolle, wellustige liefde en goede, kuise liefde binnen het huwelijk.

Ook in de zestiende-eeuwse lyriek zijn de beelden en normen van de hoofse liefde productief. Van Elslander noemde de amoureuze refreinen van de rederijkers 'late erfgenamen van de zogenaamde hoofse traditie in de Middeleeuwse Minnelyriek',[686] en geeft voorbeelden van gedichten waarin thema's als de liefdesdienst, aanbidding van de geliefde en lof op haar schoonheid, de lieflijke natuur en de geheimhouding van de relatie voor de 'nijders' centraal staan.[687] In de Franse lyriek werden dergelijke hoofse conventies geleidelijk vervangen door meer petrarkistische motieven,[688] maar in de rederijkersrefreinen klinken er vooral waarschuwingen tegen de verdwazende werking van vrouw Venus: 'suchten en steenen gheeft si te pachte.'[689] Anderzijds zijn er ook refreinen die de liefde op een heel zinnelijke, en daardoor onhoofse manier beschrijven, of juist de lof op het huwelijk zingen. In sommige wedstrijdrefreinen wordt de amoureuze inhoud in religieuze zin omgebogen: de geliefde blijkt dan 'dedel schriftuere' te zijn.[690]

Hoofse liefde in de spelen

'Hoofsheid is een ernstig spel'[691]

Het hoofse spel met genres, registers en motieven heeft zijn sporen nagelaten in de literaire vormen die we in de mythologisch-amoureuze spelen tegenkomen. Ik bespreek hier achtereenvolgens de lyriek, het koningsspel en het liefdesdebat ofwel *jeu-parti*.

Als voordrachtsliteratuur bij uitstek had de hoofse lyriek een sterk performatief, 'theatraal' karakter.[692] Een thematische constante in dit genre vormde de liefdesklacht waarin een ik-figuur (meestal een man) zijn liefde voor een onbereikbare vrouw bezingt. Via de amoureuze balladen en refreinen van de rederijkers kon dergelijke poëzie gemakkelijk in een dramatisch kader worden opgenomen, zo blijkt in de mythologisch-amoureuze spelen. Opmerkelijk ten opzichte van de hoofse en retoricale lyriek is vooral dat op het toneel ook vrouwelijke sprekers hun liefde openlijk belijden.[693] De ruimte die hier ontstaat voor een

'vrouwelijke stem' is vooral te danken aan de impersonatie die eigen is aan het drama, maar die bij voordracht van een liefdesklacht aan een hof of in de rederijkerskamer veelal ontbrak. De 'vrouwelijke' liefdesklachten zullen een van de bijzondere attracties van het mythologisch-amoureuze toneel zijn geweest. Menige scène opent met een lyrische uitbarsting van een verliefde man of vrouw die de schoonheid van zijn of haar geliefde bezingt, het verlangen uitdrukt om bij hem of haar te zijn en zich beklaagt over alle tegenslag die hun liefde ondervindt. In algemene zin gaat het in deze lyrische scènes dus niet in de eerste plaats om de dramatische spanning of om informatieoverdracht aan het publiek, maar om het esthetische plezier van een spel met klanken, motieven en emotionele expressie.

De scènes waarin de personages specifieke liefdeskwesties bespreken, vertonen soms verwantschap met van oorsprong hoofse genres als het koningsspel, het liefdesdebat en het *jeu-parti*.[694] In dit soort dialogische teksten gaat het vooral om het oplossen van amoureuze dilemma's en om de spitsvondige uitwisseling van argumenten waarmee hoofse gezelschappen zich vermaakten. De neerslag van dergelijke gezelschapsspelen vinden we ook nog in de rederijkerstijd, in bundels als *Int paradijs van Venus* (Jan van Doesborch, ca. 1530), *Die Conste der minnen* (Cornelis vander Riviere, 1564), het *Nieu clucht boecxken* (Pauwels Stroobant, ca. 1600) en het volksboek van *Margarieta van Lymborch* (1516). Enkele liefdesdebatten zijn als naspelen opgenomen in *Den handel der amoreusheyt* (1583) en *Den handel der amoureusheyt* (1621).[695]

In het koningsspel kiest een gezelschap een koning of koningin die vragen over de liefde stelt, die de anderen dan moeten beantwoorden. Vaak betreft het kwesties waarop meerdere antwoorden mogelijk zijn en gaat het meer om de spitsvondige onderbouwing en de wellevende verwoording dan om de keuze op zich. Zo'n spel is onder meer beschreven in het volksboek van *Margarieta van Lymborch*. Een van de vragen die Margarieta als koningin stelt, luidt: een meisje had drie minnaars, die wilden weten van wie zij nu het meest hield; de eerste keek zij aan 'met soeten oghen', de tweede gaf zij een hand, de derde trad zij op de voet. Welk gebaar was een teken van haar ware liefde? De Franse koning Lodewijk geeft als antwoord de ogen, omdat die rechtstreeks toegang geven tot het hart. Maar Margarieta keurt dit antwoord af, omdat ogen kunnen liegen; het voetjevrijen is volgens haar ongepast, en dus prefereert zij de hand, want daarmee worden beloftes gedaan.[696]

De debatten zijn gedramatiseerde dialogen waarin vergelijkbare kwesties aan de orde komen. Als voorbeeld kan dienen het *Tafel-spel van Het Herte, de Ooghe en de Wille*, dat in *Den handel der amoureusheyt* (1621) voorafgaat aan het derde deel van *Narcissus en Echo*. Een *Débat du Coeur et de l'Oeil* is ook bekend van de Bourgondische dichter Michault Taillevent.[697] Hart, Oog en Wil debatteren over de vraag wie van hen drieën het meest schuldig is aan de liefde die hen kwelt. Het oog heeft een mooie vrouw gezien, waardoor het hart wel in liefde moest ontbranden; het hart is zelf ook schuldig, omdat het verkoos de blik op die schoonheid te richten; de wil had hen beide kunnen weerhouden, maar verwijst door naar het verstand, aan wie hij onderhorig is. Ze komen er niet uit, en daarom wordt het publiek uitgenodigd om te oordelen. Een speciale vorm van het debat was het vooral in Frankrijk populaire *jeu-parti*, waarbij twee dichters in afwisselende strofen een

standpunt verdedigen in een liefdeskwestie. Ook hier richten zij zich uiteindelijk tot een jury die moet oordelen wie van hen gelijk heeft.

De minnevragen, debatten en *jeux-partis* waren bedoeld om het gesprek op gang te brengen in een hoofs gezelschap. Al converserend kon men zich onderscheiden in scherpzinnigheid, welsprekendheid en kennis van de complexe codes van de hoofse liefde, maar uiteraard boden de onderwerpen ook volop gelegenheid tot flirten.[698] Het dialogische karakter van de overgeleverde teksten maakte ze uitermate geschikt om als voorbeeld te dienen voor scènes in de mythologisch-amoureuze spelen. De dilemma's waarmee het hoofse publiek zich amuseerde, vinden we terug in de liefdeskwesties die in de spelen centraal staan. Ik noem slechts enkele voorbeelden van een dergelijke casuïstiek, ontleend aan *Narcissus en Echo*: wat kan een eerbare maagd als Echo doen om de liefde van haar held te winnen? Wat strekt een ridder als Narcissus meer tot eer: de wapens of de liefde voor een vrouw? Mag een vrouw haar hart schenken aan een edele ridder, wanneer zij, zoals Venus, reeds getrouwd is?

Hoofse thema's en begrippen

Met de hoofse literaire spelvormen nemen de mythologisch-amoureuze spelen ook de hoofse thematiek en het bijbehorende idioom over. Een aantal kenmerkende thema's en begrippen komt duidelijk uit de teksten naar voren: de liefde als 'reyne minne', de ontwikkelingsgang van de liefde volgens de *gradus amoris* en noties als eer en schande, heimelijkheid en trouw. Maar in hoeverre verwijzen deze thema's en begrippen inderdaad nog naar het hoofse liefdesdiscours? Om dat te kunnen beoordelen is een vergelijking met het tweede boek van Dirc Potters *Der Minnen Loep* zinvol. Het is het meest complete Middelnederlandse liefdestraktaat uit de periode vóór de rederijkers, en net als in de mythologisch-amoureuze spelen wordt de liefde behandeld aan de hand van antieke mythen. In hoeverre de liefdesconceptie van Potter als zuiver 'hoofs' te bestempelen is, is nog onderwerp van discussie, maar aangezien het hele concept 'hoofsheid' – evenals de tegenhanger 'burgerlijkheid' – sowieso minder vastomlijnd is dan gedacht, laat ik die vraag hier in het midden.[699] Ook ga ik voorbij aan de vraag of de liefdesleer van Potter wel bekend kan zijn geweest bij de dichters van de mythologisch-amoureuze spelen of hun publiek. Belangrijker is in dit geval dat *Der Minnen Loep* zicht biedt op het denken over wereldlijke liefde in een periode die aan die van de rederijkers voorafgaat. Waar nodig zullen er af en toe ook andere teksten in de vergelijking betrokken worden, om zo de eventuele accentverschillen in scherper perspectief te kunnen zien.

'REYNE MINNE'

De term 'hoofse liefde' is een anachronisme ter benoeming van een middeleeuws verschijnsel: de troubadours zelf dichtten over *fin'amors* en Potter spreekt van 'goederreynre minnen', die hij onderscheidt van 'ghecke' en 'ongheoerlofde' minne. In de zoektocht naar hoofse liefde in de mythologisch-amoureuze spelen, spelen vergelijkbare termen een rol, die de kwaliteit van de minnaars en hun

verhouding weergeven: rein, zuiver, edel; jonste, minne, liefde, amoureusheid. Het blijkt dan dat de frequentie en betekenis van dergelijke woorden in de verschillende teksten nogal uiteenloopt.

Ten eerste is er het gebruik van de termen 'jonste', 'minne', 'liefde' en 'amoureusheid', dat in de loop van de tijd verandert. Om met de laatste te beginnen, 'amoureus' en 'amoureusheyt' worden in de Brusselse spelen (*Narcissus en Echo*, *Mars en Venus*, *Jupiter en Yo* en *Leander en Hero*) veelvuldig gebruikt voor een personage dat verliefd is of dat het waard is om verliefd op te worden, terwijl andere vormen van liefde (ouderliefde, vriendschap, liefde tot God) als 'minne' of 'liefde' worden aangeduid. 'Amoureusheid' behoort hier tot een hoog stijlregister: in *Narcissus en Echo* wordt het vooral door de goden gebruikt, en door de wachter en de heraut; het wordt kennelijk geassocieerd met de sfeer van het hof. Ook in *Pyramus en Thisbe* (Brugge) heeft het adjectief 'amoureus' een positieve connotatie, wellicht in navolging van de Brusselse spelen, maar het wordt niet alleen door de adellijke hoofdpersonen maar ook door de sinnekens gebruikt, een teken dat de status van het woord gedaald is. In de Amsterdamse *Pyramus en Thisbe* krijgt de term een duidelijk negatieve lading door de verbinding aan het personage de Ammoreuse, wiens 'dulle' en 'ongeordineerde minne' staat tegenover de 'minne' of 'liefde' van Christus. In de humanistische spelen ten slotte worden de termen 'amoureus' en 'amoureusheyt' amper nog gebruikt, en dan alleen in negatieve zin. Dat is evident bij gebruik door de sinnekens, of door Cephalus, terwijl hij zijn vrouw valselijk verleidt. In de epiloog van *Aeneas en Dido* staat 'amoureusheyt' in oppositie met 'wijsheijden', in een parafrase op het beroemde citaat uit het Bijbelboek Prediker waarin liefde tegenover haat wordt gesteld.[700] Het aanvankelijk chique bourgondisme verliest in de loop van de zestiende eeuw kennelijk veel van zijn glans.[701]

Hetzelfde goldt wellicht voor 'jonste', dat zowel 'gunst' als 'liefde' kan betekenen. In die laatste betekenis komt het op grote schaal voor in de Brusselse spelen, en iets minder vaak in *Pyramus en Thisbe* (Brugge), dezelfde groep dus waarin ook 'amoureus' en 'amoureusheid' veel gebruikt werden. In *Aeneas en Dido* komen de woorden 'jonste' en 'jonstich' vooral in het eerste spel voor, en daarbij ligt het accent wat meer op de betekenis 'gunst' of zelfs 'gastvrijheid'; Dido's 'jonste' heeft te maken met haar plichtsbesef en eergevoel jegens Aeneas. In het tweede spel, wanneer het over Dido's amoureuze gevoelens gaat, is daarentegen veel vaker sprake van 'minne'. In *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) en de latere spelen *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete* komt 'jonste' maar nauwelijks voor.

Voor Dirc Potter waren 'minne' en 'liefde' volledig synoniem:

> Minne is liefte ende liefte is minne:
> Twierleye woerden, ghelijc van sinnen.
> Wes men van lieften wil ghewaghen,
> Dat wart der minnen toeghedraghen.[702]

In de spelen uit Brussel en Brugge (*Mars en Venus*, *Jupiter en Yo*, *Narcissus en Echo*, *Leander en Hero* en *Pyramus en Thisbe* (Brugge)), dezelfde groep waarin 'amoureusheid'

nog een neutrale klank had, worden 'liefde' en 'minne' in vergelijkbare situaties gebruikt. We horen zowel over 'tvier der liefden' als over 'brant der minnen'. En beide termen kunnen een bredere betekenis hebben dan alleen die van 'aertsche minne tussen mannen en wijven'. Maar 'minne' krijgt in de loop van de zestiende eeuw steeds vaker een negatieve lading. Een teken dat er al vroeg in de eeuw een onderscheid, hoe subtiel ook, gemaakt werd tussen liefde en min, blijkt uit vergelijking van de twee *Pyramus en Thisbe*-spelen: in het Amsterdamse spel wordt vrijwel uitsluitend 'minne' gebruikt en is de context voornamelijk negatief: het stuk dient aan te tonen dat wereldse liefde inferieur is aan de liefde van/voor God. In het Brugse spel wordt veel vaker, en in positieve zin, van 'liefde' gesproken: 'reyne liefde onbevlect', 'ghestadich in liefden', et cetera. 'Minne' wordt dus bij voorkeur gebruikt waar de liefde in een kwaad daglicht staat, 'liefde' geeft aan het verschijnsel een positieve betekenis. Het aloude 'minne' komt nog steeds voor in *Leander en Hero*, *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete*, maar vooral in rijmpositie, waar het zich gemakkelijker voegde dan het equivalente 'liefde', dat niettemin de standaardterm lijkt te zijn geworden. 'Liefde' kan in deze teksten zowel een negatieve als een positieve betekenis dragen.

Nog duidelijker blijkt het verschil in waardering van de liefde uit het al dan niet voorkomen van het adjectief 'reyn' ter aanduiding van het hoogstaande karakter van de liefde. Als we 'reyne liefde' opvatten als de vertaling van het Oudfranse *fin'amors*, dan wordt de liefde wel het meest hoofs voorgesteld in het Brugse *Pyramus en Thisbe*-spel, waar de auteur er geen genoeg van krijgt om zowel zijn personages als hun uiterlijk, gedrag en onderlinge verhouding als 'reyn' te karakteriseren. Het is duidelijk dat Pyramus en Thisbe elkaar van harte, oprecht en trouw beminnen. Het enige wat hun liefde in gevaar brengt is de buitenwacht (de spreekwoordelijke 'nijders', onder wie in dit geval ook de ouders), die deze verheven gevoelens niet op waarde weet te schatten. Hoofs is de verhouding tussen Pyramus en Thisbe ook doordat de lichamelijke vervulling van hun liefde geïmpliceerd is zonder dat daar met zoveel woorden over gesproken wordt. Hoofse geliefden bekommeren zich niet om burgerlijke staat, en er zijn dan ook twee extra personages nodig om het thema van het huwelijk te introduceren. In de eerste plaats is dat de moeder van Thisbe, die de godin Vesta vraagt om de maagdelijkheid van haar dochter te beschermen, in de tweede plaats de voedster die voorstelt dat Pyramus en Thisbe trouwen. In de betreffende scènes wordt 'reyn' geassocieerd met vrouwelijke maagdelijkheid en liefde binnen het huwelijk, waardoor het accent verschuift van hoofs naar burgerlijk.

In *Narcissus en Echo* wordt 'reyn' op eenzelfde ambigue manier gebruikt: bij Echo gaat het om de hoofse variant die oprechtheid, trouw en een verfijnd gemoed uitdrukt, bij Narcissus duidt de term daarentegen op maagdelijkheid of zelfs op het celibaat. Vooral het feit dat hij zijn 'reynicheyt' in dienst van Diana stelt en zelfs de liefde binnen het huwelijk afwijst, brengt hem dicht bij het clericale levensideaal. In de disputatie tussen Cupido en Diana wordt deze dubbelzinnigheid van het begrip 'reyn' tot het centrale probleem van het stuk gemaakt: als Diana Narcissus' recht om in zuiverheid te leven verdedigt, voert Cupido als tegenargument aan dat ook Echo's liefde zuiver was:

Diana
Daer hadde hy redene tue,
Dat hy die vrouwe van hem weerde,
Mits dat hy *reynicheit* begheerde
En ghelooft hadt te houwene teeuwighen daghen.

Cupido
Kee, gaet noch te schoolen!
Meyndy leer kinderen te hebben onderhande?
Deese eedel blueme, steeckende inden brande,
Boot hoer ghejonstich tot hem te gheevene
Ende eeuwelyck in *reynicheit* te leevene,
Volstandelijck sonder dorpernije.[703]

In het Amsterdamse *Pyramus en Thisbe* komt het adjectief 'reyn' slechts één keer voor, in een dialoog tussen Pyramus en Thisbe. De geliefden in het binnenspel koesteren wellicht de illusie dat hun liefde zuiver en oprecht is, maar Poetelijck Geest, de geleerde 'docktoor' uit het buitenspel spreekt onomwonden van 'dulle' en 'ongeordineerde minne'.[704] Het is duidelijk dat dit stuk weinig affiniteit toont met de hoofse idealisering van de liefde als *fin'amors*.

Wanneer 'reyn' in latere spelen wordt gebruikt, zoals in *Leander en Hero* en *Cephalus en Procris*, heeft het vrijwel steeds betrekking op maagdelijkheid of huwelijkstrouw. De vader van Hero wil haar opsluiten omdat 'weeldighe dochters zeer zelden meestersse blijven van hare reynicheyt', terwijl de conclusie van het spel de oplossing zoekt in een huwelijk. In *Cephalus en Procris* zegt Eerelijck Herte dat haar meesteres 'reyn en onbesmet' is gebleven, waarmee bedoeld is dat zij geen buitenechtelijke liefde heeft gekend. Procris op haar beurt smeekt Cephalus:

Wilt my soo uyt den sin niet setten
Dat Aura sou besmetten // ons wettelyck bedde reyn;
Daer lieffde voor de doot eynt is trouwe cleyn![705]

De trouw is hier nadrukkelijk huwelijkstrouw, het huwelijksbed is de aangewezen plaats voor zuivere liefde. De tijd van *fin'amors* lijkt definitief voorbij.

Idealisering was een belangrijk kenmerk van hoofse liefde. De termen waarin dat ideaal werd beschreven bleken zelfs binnen een klein corpus van teksten van betekenis te kunnen veranderen. Het hoofse woord 'minne' werd gebruikt om de verwerpelijkheid van aardse liefde aan te duiden en ook de toevoeging 'reyn' werd geannexeerd door een discours dat veeleer als 'anti-hoofs' te bestempelen is. Voor zover de liefde nog als ideaal gold, gaf men de voorkeur aan neutralere termen als 'liefde' en 'amoureusheid', maar ook die kregen, afhankelijk van de situatie, een minder idealiserende lading. Wat blijft er in de spelen dan nog zichtbaar van de gestileerde omgangsvormen die de hoofse liefde kenmerkten?

In de Bourgondische spelen, maar ook in *Leander en Hero*, wordt uitvoerig verbeeld hoe verliefdheid zich vanaf het eerste begin ontwikkelt. Daarmee reflecteren deze stukken de hoofse belangstelling voor de *gradus amoris*, ofwel trappen van liefde. Als algemene standaard gold een trap met vijf treden: *visus* (het zien), *allocutio* (het gesprek), *tactus* (de aanraking), *osculum* (de kus) en *factum* (de daad).[706] Dirc Potter paste die indeling in *Der Minnen Loep* aan en onderscheidde vier fasen. De liefde neemt haar eerste loop wanneer de kandidaat-geliefden elkaar in het bijzijn van anderen zien 'opter straten of op dat velt', maar kan volgens Potter ook ontstaan door alleen maar over iemand te horen spreken. De tweede stap is het onderlinge gesprek, in afzondering 'inden gairde', waarbij men elkaar ook al 'lieflic' mag 'cozen'. Om niets van hun 'secrete' liefde te laten merken aan de buitenwacht, gedragen de geliefden zich in gezelschap heel afstandelijk. De derde fase is in *Der Minnen Loep* het vrijen 'in die camer', waarbij echter nog geen sprake kan zijn van de bijslaap. Die is voorbehouden aan het huwelijk, de vierde stap in Potters liefdesleer. Potter benadrukt steeds weer dat de geliefden geduld moeten oefenen in elke fase. Hoe worden deze fasen beschreven en gewaardeerd in de spelen?

Aan de eerste graad, het zien van de geliefde (de eerste ontmoeting), is zowel in *Mars en Venus* als in *Jupiter en Yo* en *Leander en Hero* een uitvoerige scène gewijd. Het blijkt in alle gevallen liefde op het eerste gezicht: *Jupiter en Yo* begint met een lofzang van Jupiter op de ogen als oorzaak van zijn liefde en hij houdt een hoffeest dat uitsluitend is bedoeld om Yo te kunnen 'aenschouwen'; in *Mars en Venus* is het de aanwezigheid van Jolijt van Ooghen, een sinneken, die het zien als eerste oorzaak van liefde markeert. Aan de eerste ontmoeting van Leander en Hero voor de tempel van Venus gaat ook een heel ritueel van flaneren en lonken vooraf.

Liefde die werd opgewekt door het zien van de geliefde stond echter in minder hoog aanzien dan liefde voor de deugden, voor het nobele innerlijk van de geliefde persoon.[707] Het eerste leidde tot *affectus carnalis* (lichamelijke aantrekking), het ander tot *affectus rationalis* (rationele aantrekking).[708] Om aan te geven dat de liefde van zijn hoofdpersonen van de tweede, nobeler soort was, kon een middeleeuwse dichter een hoofdpersoon bijvoorbeeld verliefd laten worden bij het horen spreken over de deugdzaamheid van de ander, nog voor er een ontmoeting plaatsvond. Potter waarschuwt echter voor een liefde die op deze manier tot stand komt, vanwege het zwakke fundament:

> Oeck ghevalt bi wijlen wael,
> Dat zij van rechter minnen quael
> Bi horen segghen ende bi vraghen,
> Die malcander nye en saghen,
> Daer den menighen of is gheschiet
> Jammer, leyt ende groet verdriet.[709]

Hoe edel is nu de liefde van Echo voor Narcissus, die ontstaat door de woorden van Wonderlyck Mormereeren? Nog voor zij hem gezien heeft, raakt haar Hart hevig beroerd doordat dit sinneken haar vertelt over Narcissus' schoonheid en edele karakter:

Brand der minnen in gluedich brant,
Blaeckende vierich gheillumineert
Int forneys dyns naems, dat niet en cesseert
In edelheiden rein ghenacijt;
Hue heb ick u herte in minnen begracyt,
Narcissus die troost in liefden timmert
By uwer schoonheit![710]

De liefde van Echo ontstaat onmiddellijk in haar hart, zonder tussenkomst van de ogen, en is gebaseerd op de naam (roem) en het edele karakter van haar geliefde. De veelzeggende naam van een van de sinnekens in het spel van *Aeneas en Dido*, Faeme van Eeren, verwijst eveneens naar het idee dat liefde kan ontstaan op grond van iemands goede naam. Ook Dido sluit Aeneas al bij voorbaat in haar hart: 'Sijn eerlijcke faeme, vörwaer, de sculdt is // Dat sij so jonstich tot hem gheneeghen wordt', aldus Faeme van Eeren over zichzelf. Maar waar de sinnekens aan het werk zijn, moeten we rekening houden met een behoorlijke dosis ironie. In de middeleeuwse roman werd de liefde-van-horen-zeggen gewaardeerd als een teken van deugd, van goede liefde; het feit dat deze *causa amoris* in de mythologisch-amoureuze spelen door een sinneken wordt vertegenwoordigd verleent haar een negatieve betekenis: Wonderlyck Mormereeren is een duivelse verleider en wie verliefd raakt door Faeme van Eeren stort zich in een overhaast avontuur. En zo haalt Dirc Potter toch ook in deze gevallen zijn gelijk.

In het eerste stadium speelt ook het voortdurend denken aan de geliefde, de *cogitatio*, een belangrijke rol: die maakt duidelijk dat de liefde van een hogere orde is dan die van de 'boeren' die immers onmiddellijk tot handelen zouden overgaan.[711] Inderdaad, er wordt niet altijd meteen gevolg gegeven aan de emotie: Venus ontkent tegenover haar vriendinnen dat ze een oogje op Mars heeft, terwijl Leander en Hero, en ook Echo, bang zijn voor afwijzing. Maar uitstel betekent allerminst afstel: intussen wordt het denken aan de geliefde, aan diens kwaliteiten en aan de komende vreugde, herhaaldelijk in scène gezet. Yo kan een aantal keren worden betrapt op 'soete imagineringhe' (v. 114, 214-242) wanneer ze aan Jupiter denkt, en Thisbe droomt van Pyramus (in het Amsterdamse spel): 'Al slaepen de oogen, therte dat waeckt // deur hem daer alle mijn sin naer haeckt!' In *Narcissus en Echo* raden de sinnekens Echo aan: 'peyst om Narcissus,' en in *Mars en Venus* heet een van hen zelfs Ghepeijs van Minnen. Opnieuw zijn het sinnekens die de aloude hoofse liefdeskenmerken vertegenwoordigen, zodat we rekening moeten houden met een dreigende ondertoon.[712]

In die eerste, onzekere fase van de liefde is het de vraag wie de eerste stap zet en de ander zijn liefde verklaart. Volgens Dirc Potter is het de man die heel discreet de vrouw apart neemt en haar duidelijk maakt dat 'hem hoir minne wee beraet', dat hij lijdt aan liefde voor haar.[713] Zo gaat het inderdaad in de meeste spelen, al kan menige heldin zich amper bedwingen om toch op haar geliefde af te stappen.[714] Maar de norm is toch dat 'het hooi niet naar het paard gaat'.[715] Wanneer Echo, overigens op aanraden van Venus, wel als eerste op Narcissus afstapt, betekent die normoverschrijding ook haar ondergang.

Tot de tweede graad in de liefde behoren volgens Dirc Potter de intieme gesprekken waarbij de geliefden elkaars hand vasthouden en kussen, elkaar hun liefde bekennen en bloemen schenken. Dergelijke ontmoetingen horen 'inden gairde', de tuin, plaats te vinden. In hoofdstuk 3 kwam het prieel als onderdeel van de opvoeringspraktijk al aan de orde. Het bleek zo sterk verbonden met het liefdesthema, dat het als plaats van handeling steeds weer werd ingelast, ongeacht de voorstelling van zaken in de bronteksten. In *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) vindt het gesprek niet plaats via de muur tussen de kamers van de geliefden, maar in Thisbes 'prieelken'; *Pyramus en Thisbe* (Brugge) opent met een gesprek tussen de geliefden in een *locus amoenus*, nog voordat hun liefde bekend raakt en onderwerp wordt van roddel en repressie.

De eerste intieme ontmoeting begint natuurlijk met een begroeting waarin de geliefden in lyrische woorden (vaak ook als rondeel) hun vreugde over het weerzien uiten. Daarna ontvouwt zich een dialoog waarin de minnaars elkaar de liefde verklaren. In *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* gebeurt dat heel omzichtig, omdat er nog geen duidelijkheid is of men op wederliefde mag hopen. Deze gesprekken zijn een mooi staaltje van hoofse conversatie, waarin via een reeks algemene vragen over de liefde wordt toegewerkt naar de liefdesverklaring. Het is hetzelfde soort minnevragen dat in allerlei hoofse teksten van de middeleeuwen voorkomt,[716] en in beide spelen komt het neer op: Wat moet je doen als je verliefd bent? Vragen om wederliefde. Wat gebeurt er als je verzoek wordt afgewezen? Het wordt niet afgewezen, want dat zou zeer onhoofs zijn. Zo voedt Venus de hoop bij Mars: 'De [= die] reijnicheit sonder cleijnicheit prijsen, // dien behoort confoort int werck van minnen.'[717] En ook Narcissus belooft Echo's liefde te beantwoorden: 'Donghebonden herte must accordeeren // Sonder faelgeeren // Dien herte de jamerlijck saete ghevangen.' De hoofse gedragscode houdt de mogelijkheid open om een liefdesverklaring beleefd af te wijzen, maar dat moet dan wel heel voorzichtig, in aangename bewoordingen gebeuren, getuige een dertiende-eeuwse opvoeder: 'si en ce temps-là quelqu'un vous demande et vous sollicite en vous courtisant, pour votre règle ne soyez jamais cruelle et de rude compagnie: esquivez plutôt à l'aide de belles paroles agréables.'[718] In de late middeleeuwen wordt deze code rechtstreeks aangevallen, onder andere in *La Belle Dame Sans Merci*, waar de genadeloze titelheldin haar wanhopige aanbidder toevoegt:

> Si gracieuse maladie
> ne met gueres de gens a mort
> mais il chiet bien que l'en le die
> pour plus tost actraire confort
> tel se plaint et guermente fort
> qui n'a pas les plus apres deulz
> et s'Amours grefve tant, au fort
> mieulx en vault ung dolent que deulx.[719]

De *Belle Dame* prikt door de conventionaliteit van de hoofse gedragscodes heen: niemand gaat echt dood van liefde en menig minnaar klaagt alleen maar zo

erbarmelijk om sneller zijn doel te bereiken; en als liefde dan zo'n pijnlijke aandoening is, dan is het maar beter dat zij er niet ook aan lijdt! De Bourgondische stukken zijn niet zo cynisch, maar het is wel duidelijk dat ook in *Mars en Venus* en *Narcissus en Echo* het vanzelfsprekende recht op wederliefde ter discussie staat.

In *Narcissus en Echo* vindt de eerste ontmoeting geheel volgens de conventies plaats in een 'vergier' (tuin), en zoals men daarbij verwacht, begint het met een zeer hoofse begroeting. Een kleine, maar verontrustende afwijking van het geijkte patroon is dat Echo, een vrouw, als eerste het woord neemt.[720] Maar omdat Narcissus daar verder geen aanstoot aan lijkt te nemen, blijft de toon van de conversatie hoofs. Echo legt hem haar probleem in bedekte termen voor alsof het een vriendin van haar betreft. Narcissus bevestigt dat een verliefde vrouw altijd op troost mag rekenen, want als een man haar zijn wederliefde zou weigeren, 'so daede hy als een tyrant by crachte // Niet als een man.' Daarop verklaart Echo hem haar liefde. Tot zover gedroeg Narcissus zich geheel naar de normen van de hoofsheid, maar nu barst hij uit in een tirade tegen vrouwen en liefde waarbij zelfs de Belle Dame Sans Merci zou verbleken. Hier botst het hoofse liefdesideaal op het clericale ideaal van kuisheid. Maar zelfs in die situatie was er nog een uitweg mogelijk geweest, aldus Jupiter:

> Eens mans löghene is eender vrouwen troost:
> Al en kust hy gheen liefde up hör ghesayen,
> Hy had se met woorden doch möghen payen.[721]

Met een geveinsde liefdesverklaring had Narcissus Echo kunnen redden, zonder daar zelf schade van te ondervinden, want

> (…) 't en schaedt der keersen niet
> dat een ander van hören lichte siet;
> Wat schaedt der fonteynen in 't overdincken
> datter hondert menschen uyt drincken?[722]

Dat is dan weer een heel pragmatisch standpunt, dat herinnert aan Ovidius' *Ars Amatoria*. Ovidius raadt vrouwen aan om gul te zijn met hun liefde: 'Weiger je vreugden niet als mannen die begeren. (…) wie laat een vuurtje niet aan ander vuur ontvlammen? Of wie verbiedt te putten uit de diepe zee?'[723] Wat Jupiter met zijn advies aan Narcissus beoogt, past weliswaar in de hoofse gedragscode om de gevoeligheden van de ander te ontzien, maar de hoofse liefde, die oprecht en van harte wordt geschonken, is hier ver te zoeken.

In de scène waar Mars probeert om Venus voor zich te winnen blijkt de hoofsheid eveneens slechts een dun laagje vernis. Ondanks haar aanvankelijke standpunt dat eerbare minnaars recht hebben op 'confoort int werck van minnen', blijken Venus' latere antwoorden ontleend aan een meer moralistisch-didactisch discours: liefde is een teken van de zwakke menselijke natuur, die verstand en eerbaarheid doet verliezen. Maar Mars laat zich niet uit het veld slaan: 'liefde is blent', zo werpt hij tegen met een oude literaire topos. Als het onmogelijk blijkt

om de gedachten van liefde af te brengen, als de wil en het verstand niet meer in staat zijn om de minnaar te verlossen, dan mag volgens Venus de wanhopig verliefde 'openbaeren dat daer therte quelt,' zodat hij 'troost', wederliefde kan verwerven. Mars ziet deze raad als een uitnodiging om haar zijn liefde te bekennen en uiteindelijk, na lange discussies over de eer van een getrouwde vrouw, geeft Venus zich over. Het is echter niet de hoofsheid, maar de natuur die het pleit gewonnen heeft:

> Ick abandonneere mij tot uwen wille.
> Nochtans leijt redene vast int gheschille
> Teghen natuere, de scaemelheit ruept te baeten.
> Maer al soudict besterven, ick en sals niet laten.[724]

Met deze liefdesverklaring, die tevens een tragische vooruitwijzing is,[725] bereiken Mars en Venus de derde graad in de liefde. Dit is het stadium waarin de geliefden heimelijk samenkomen 'in die camer', aldus Dirc Potter.

Maar eerst wil ik nog even stilstaan bij het verloop van de liefde in de andere Brusselse spelen, *Jupiter en Yo* en *Leander en Hero*. Want hoewel ook daar veel aandacht is voor de ontwikkeling van de protagonisten, is het moeilijk om er steeds de hoofse graden in te onderscheiden. *Jupiter en Yo* begint wat dat betreft *in medias res*: met een liefdesklacht van Jupiter. Tijdens het hoffeest wordt het uitwisselen van steelse blikken, het stadium van de *visus*, uitvoerig verbeeld en blijkt Yo al even verliefd te zijn als de koning. Ook geheel volgens de leer van Potter vindt het eerste gesprek plaats in het openbaar, tijdens de dans, en zonder dat iemand iets in de gaten krijgt. Dat lijkt niet helemaal te lukken, want de sinnekens merken op dat Juno 'merckt al dit gheveirte // Sy bit in heuren breydel al en seyt sy niet'.[726] Juno is daarmee een concreet voorbeeld van een 'nijder' die de hoofse liefde bedreigt. Maar het lukt de gelieven om een afspraak te maken waarbij zij heimelijk en vrijuit kunnen spreken. Die ontmoeting vindt, geheel conform de eis van Potter, plaats in het groen, in Jupiters prieel buiten de stad. Op dat punt neemt het spel een wending die niet goed past in het hoofse beeld, want al gauw gaan de minnaars hier over naar de vierde graad, waarin het bedrijven van de liefde thuishoort. Zowel het ontbreken van het stadium waarin de minnaars vooral zoete woorden en voorzichtige kusjes uitwisselen, als de plaats van handeling, in de buitenlucht, vormen een schending van de hoofse norm. Noch Beatrijs, noch de burggravin van Vergi, en geen enkele van Potters goede heldinnen verlaagde zich tot dergelijke 'dorperheden'.[727] Het spel heeft echter niet zozeer een probleem met deze schending van de hoofse conventies, als wel met de schande die Jupiter en Yo over zichzelf afroepen door het verbreken van de huwelijkstrouw. Heel even vreest Yo wel de ontdekking door Juno, maar al gauw werpt ze alle angst van zich af, in bewoordingen die sterk doen denken aan Venus' overgave:

> Die hem tot gehoude persoonen begheven
> Moeten de schande haers wercx ghenieten.
> Vare alst sal, ten mach my niet verdrieten.[728]

Het commentaar dat de sinnekens bij deze scène leveren is ook volledig gericht op de schande van het overspel, een thema dat in oudere hoofse teksten nauwelijks een rol speelde.

In *Leander en Hero* wordt de fase van de intieme gesprekken 'inden gairde' juist overgeslagen. Van het flirten en lonken en de daaropvolgende kennismaking in de tempel, via lange monologen waarin de *cogitatio* plaatsheeft, gaat het verhaal rechtstreeks naar de kamer met het bed. Volgens de normen van Dirc Potter zouden de twee jonge minnaars wel erg snel zijn overgegaan tot de derde en zelfs vierde graad. Enerzijds werd dat ingegeven door het verhaal zelf, door het gegeven dat Hero zit opgesloten in haar kamer; anderzijds paste het natuurlijk goed in een betoog dat wil aantonen dat overhaaste liefde nooit tot een goed einde kan leiden.[729]

Wanneer de geliefden in Potters liefdesleer de derde graad hebben bereikt, trekken ze zich heimelijk terug in een kamer, maar nog zonder de liefde te bedrijven. Dat gebeurt pas in de vierde graad, het huwelijk. Potter trekt een lijn die in de hoofse literatuur niet altijd zo duidelijk was. Het is namelijk een misverstand dat de hoofse liefde per definitie platonisch van aard zou zijn geweest. De nadruk die in hoofse teksten werd gelegd op 'zuiverheid' werd op anachronistische wijze gelezen als een teken dat die liefde geen lichamelijke consequenties had. Ook de bedekte termen waarin over de daad gesproken werd, zal aan dat beeld hebben bijgedragen. In de *Borchgravinne van Vergi* bijvoorbeeld:

> Ic weet wel, dat elc anderen nam
> Vriendelijc in die aerme sijn,
> Want in hem beeden was minne fijn.
> Haer feeste en dochte niet vertoghen.[730]

De dichterlijke terughoudendheid waarop de borchgravinne en haar ridder mochten rekenen gold echter niet voor de helden van de mythologisch-amoureuze spelen. Integendeel, de spelen doorbreken op cynische wijze de heimelijkheid die in de hoofse liefde zo'n belangrijk motief was en waarop ook in de aanloop naar de ontmoeting vaak de nadruk ligt. Wanneer er eindelijk een discreet samenzijn in een slaapkamer was geënsceneerd, wanneer de liefde eenmaal de graad van het *factum* bereikt had, dan werden weliswaar de gordijnen gesloten, maar begonnen de sinnekens in geuren en kleuren verslag te doen van het liefdesspel. Waar in het hoofse idioom slechts gesproken kon worden over geliefden die 'helsen [= omhelzen], cussen ende (…) spelen'[731] beschikken de sinnekens over een rijk arsenaal aan beeldspraak, vooral ontleend aan de dierenwereld en de keuken. In deze scènes zorgen de sinnekens voor een kritische distantie tot de hoofdhandeling, waardoor het publiek aan de daar getoonde hoofse liefde gaat twijfelen.

Kortom, het beeld van de *gradus amoris*, de stapsgewijze voortgang van een liefdesrelatie, wordt voornamelijk in de Bourgondische spelen en in *Leander en Hero* uitgewerkt. Daarbij wordt voortdurend gevarieerd op de traditionele inhoud:

door de aanwezigheid van de sinnekens krijgt de ontluikende liefde een dreigende ondertoon, in de gesprekken tussen de minnaars blijkt wederliefde geen vanzelfsprekendheid te zijn, en soms lijkt ook het geduld te ontbreken om alle stappen voorafgaand aan de bijslaap te doorlopen. Voor de fysieke voltrekking van de liefde is meer aandacht dan in de hoofse literatuur gebruikelijk was, en men is ook niet onverschillig tegenover de mogelijk negatieve consequenties van dat samenzijn.

LIEFDE EN EER

Een wezenlijk aspect van de hoofse liefde wordt gevormd door het begrip 'eer'.[732] Minnaars die zich eervol gedragen verdienen de gunsten van hun geliefde, en andersom vergroot de liefde hun moed en vaardigheid in ridderlijke daden, en daarmee hun eer. Kenmerkend voor die nauwe relatie tussen liefde en eer zijn de volgende woorden van Vrouw Venus, uit het Haagse liederenhandschrift:

> Wie minre is van rechter aert,
> ich byn altoes tsinen besten.
> Gestedich, reyn sulder uch voegen
> Mitter daet; hijrmet volvaert!
> Pijnt uch alle duecht te vesten,
> Werct hierna, ets baet te lesten!
> Sijt ghetruwe unde warachtich,
> Unde hout uwe woerde ghestade!
> Dat sint punte van gueter eeren.[733]

Venus beschermt de oprechte minnaar, die zich moet inspannen om deugdzaam te leven; alleen door trouw, oprecht en standvastig te zijn in woord en daad, verwerft hij eer. En eer is, in de woorden van Van Oostrom, 'het aanzien dat men in zijn omgeving heeft' en 'de wijze waarop men dit aanzien zelf beleeft'.[734] Deugdzaam leven alleen is niet voldoende, het gaat er om dat men daardoor status verwerft, lof krijgt toegezongen en door anderen tot de goede mensen wordt gerekend.

In *Narcissus en Echo* speelt dit eerbegrip een belangrijke rol. Narcissus is namelijk zo'n hoofse ridder: een ijverig jager en dapper toernooistrijder, die ernaar streeft 'aldertieren eedelheit' te verspreiden en 'dorpernye [te] laeten sneeven'. Hij wordt hoog geacht door zijn heren, die hem steevast aanspreken als 'eedel princhе'. En Echo wordt verliefd op hem nog voordat ze hem gezien heeft, louter op grond van zijn reputatie:

> Hue soud' ick vergheeten synen hooghen naeme,
> Syn manlijck ghelaet vol vromichheeden,
> Syn scoonheit de elcken is bequaeme,
> Zyn princhelijck weesen reyn van seeden,
> Syn well ghemaectheit van alle leeden,
> Syn dögt de quaetheit duet verdrooghen,
> Vernaemt in landen ende in steeden![735]

Het publiek raakt overtuigd van zijn ridderlijke kwaliteiten in de jacht- en toernooiscènes, die gemodelleerd zijn naar voorbeelden uit middeleeuwse ridderromans of wellicht zelfs naar evenementen die werkelijk in en om Brussel hebben plaatsgevonden.[736] Uit alles blijkt dat Narcissus voldoet aan de eisen die Venus aan een minnaar stelt. Het probleem is echter dat hij zijn ridderlijke leefwijze niet aan haar, maar aan haar rivaal Diana wijdt. De jacht is voor hem niet een middel om zijn eer te vergroten, maar om zijn trouw aan Diana te bewijzen en zijn lichaam te tuchtigen. Narcissus doorbreekt het in de hoofse literatuur vanzelfsprekende samengaan van eer en liefde. Hij wil wel de eer, maar niet de liefde, en in de context van het hele stuk blijkt dat een slechte keuze. Want ridderlijkheid zonder een verfijnd liefdesleven wordt in diverse scènes neergezet als ijdele tijdverspilling en als het ontlopen van sociale verantwoordelijkheden. Zo bekritiseert Echo zijn zucht tot jagen:

> Wat blyscap is u loopen, u draeven,
> Dat ghij die peerden doot mögt rijen
> Ende u selven so gaet verslaeven?
> Tis een groote armuede diet muet lijen![737]

De jacht is volgens Echo een zinloze, uitputtende bezigheid die de jager geen vreugde kan brengen. Ze stelt dus de jacht tegenover de liefde en toont weinig affiniteit met het hoofse beeld van ridderschap.[738] Voor de twee heren uit Narcissus' gevolg betekent de liefde vooral het voortbestaan van de monarchie, want ze wijzen hem op zijn plicht als vorst om voor nakomelingen te zorgen. Narcissus is dus niet de enige die afstand neemt van het hoofse liefdesideaal dat fysieke heldenmoed koppelde aan verfijnde vrouwendienst: ook Echo en de heren blijken een ander soort liefde voor te staan.

De koppeling tussen ridderschap en liefde komt ook ter sprake in *Mars en Venus*. Hier is Mars de gedoodverfde ridder-minnaar, door Venus bewonderd en geliefd om zijn dapperheid. Hijzelf meent dat de liefde hem tot nog grootsere daden zal aanzetten:

> Wat duet meer ridderlijcke feijten hanteeren,
> Tornieeren, rostieeren dan vrouwen minne?
> (…)
> Al dat gheschiet // van eedelheeden,
> Rijst uijt der vrouwen.[739]

Dit klinkt allemaal erg hoofs, maar dappere daden en de liefde gaan ook in dit geval niet samen. Door liefde bedwelmd blijkt Mars niet meer in staat te strijden, en dat wordt hem door de andere goden, hier bij monde van Mercurius, stevig verweten:

> O Mars victoriös, groot van crachte,
> Muet u manlijck weesen, u prinslijck ghedachte
> In tbedde van ledicheeden nu ghetelt // sijn?

Muet helm en schilt en sweert van machte,
Dwelcmen met eeren ter baenen brachte,
Verworpen en onder die vueten ghestelt // sijn?
Mueten standaerden, banieren, eer sij int velt // sijn
In formen van gordijnen verkeeren?
Mueten Venus vruchten van u gheschelt // sijn?
Muet doorcussen den sweerde spinnen leeren?
So sijdij weerdich luttel eeren.[740]

Mars heeft al zijn eer verspeeld door toe te geven aan de ledigheid en de wellust. Hij bereikt precies dat waar Narcissus al voor vreesde: te worden geschaard in het rijtje van beroemde, machtige mannen die door de liefde voor een vrouw ten onder gingen, zoals Samson, Aristoteles, Vergilius en Holofernes.[741] De vanzelfsprekende synthese van liefde en ridderschap in de hoofse literatuur is in de amoureuze spelen veranderd in een antithese: in *Narcissus en Echo* is de eerzucht van Narcissus een gevaar voor de liefde, in *Mars en Venus* bedreigt Mars' liefde voor Venus zijn eer.

Ook Van Ghistele stelt liefde en eer voor als tegengestelde krachten. Zo laat hij Aeneas uitroepen: 'Tfij u Cupido, dör wien vruech en spaede sonder ghenaede tminnende herte verblindt wordt, so dat eere en döchdt daer bij gheschindt wordt!'[742] Het spel van *Aeneas en Dido* sluit zo duidelijk aan bij het anti-hoofse schema dat in *Mars en Venus* werd gepresenteerd. Aeneas moet kiezen tussen de liefde voor Dido, die hem een comfortabel leven aan het Carthaagse hof belooft, en zijn van god gegeven taak om een nieuw Troje te stichten. In de volbrenging van die taak ligt Aeneas' eer, maar Van Ghistele wilde de liefde voor de Afrikaanse koningin uiteraard niet als volkomen eerloos voorstellen. In de eerste plaats introduceert hij daarom het sinneken Faeme van Eeren, wat duidelijk maakt dat Dido's liefde bevorderd wordt door Aeneas' goede naam. Zij is niet een vrouw die haar hart aan de eerste de beste schenkt, en haar liefde is vooral gericht op zijn deugd. Er zit hier echter wel een dubbele bodem, aangezien de sinnekens als toneeltype altijd een morele bedreiging representeren; de aanwezigheid van Faeme van Eeren in het spel verwijst ook naar het gevaar van een verliefdheid die louter gebaseerd is op een goede reputatie. En dat gevaar wordt reëel aan het einde van het spel, als Aeneas in de liefde geen man van zijn woord blijkt te zijn. Hij aarzelt niet om gehoor te geven aan de oproep van Mercurius om naar Italië te reizen, al maakt hij zich wel zorgen om het feit dat hij niet op eervolle wijze van Dido kan scheiden:

Hör te vergrammene, tsouw quaelijck betaemen!
Bottelijck te scheijdene, het waer versmaedelijck,
En Italien te laeten waer seer scaedelijck,
Mij en den Troijaenen een eeuwich scande groot.[743]

Dido heeft hem eer bewezen door haar hartelijke ontvangst; hij heeft een huwelijk met haar gesloten en zich vol toewijding op de opbouw van haar rijk gestort. De liefde tussen Dido en Aeneas vertoonde dus alle kenmerken van een hoofse

betrekking, behalve de zo wezenlijke 'gestadicheit'. Dat gebrek maakt Aeneas tot een 'valsch minnaer vol oneeren'.[744] Maar in de context van het gehele spel wordt ook duidelijk dat er een ideaal is dat nog uitstijgt boven dat van de hoofse liefde, een gezag dat sterker is dan dat van de machtige Venus. Wanneer Aeneas twijfelt wat te doen, weggaan of blijven, volgt die scène weliswaar duidelijk de conventies van het amoureuze toneel (niet bij Vergilius), maar anders dan alle voorgaande protagonisten besluit Aeneas: 'men muet Godt diet al can regieren // Boven den mensche obedieren [= gehoorzamen], int suere, int suete.'[745] Dit perspectief relativeert het belang van eer en goede naam, waardoor in de eerconceptie het accent verschuift van reputatie naar geweten.[746]

Ook voor Cephalus lijkt de eer meer een zaak van het individu dan van de sociale verhoudingen. Zijn dienaar en alter ego, Staetachtighen Moet, probeert hem voortdurend te weerhouden van onwaardig gedrag, bestrijdt zijn wanhoop en is zijn pleitbezorger tegenover valse beschuldigingen. Ook op een andere manier blijkt dat het spel draait om een innerlijk besef van goed en kwaad, veel meer dan om reputatie: als Procris suggereert dat zijn jachtlust speculaties over promiscuïteit in de hand werkt, stelt Cephalus: 'Wordt ic beloghen, ic ben van dies reyne // Al stelt Fama deere syen maeckt de deucht niet cleyne.'[747] Dat dit tevens een van de weinige plaatsen in het spel is waar het woord 'eer' nog wordt gebruikt, maakt te meer duidelijk hoe ver deze tekst afstaat van de hoofse traditie waarin liefde en eer onlosmakelijk met elkaar verbonden waren.

SCHAAMTE EN SCHANDE

Het hiervoor besproken eerbegrip heeft uitsluitend betrekking op de mannelijke eer. De vrouwelijke eer, of liever het dreigende verlies ervan, speelt in de amoureuze spelen echter een nog grotere rol, zo blijkt uit de talloze verwijzingen naar schaamte en schande.[748] De vrouwelijke personages vrezen voor hun eer wanneer de eerste toenadering moet worden gezocht, of aarzelen om zich gewonnen te geven voor de avances van hun minnaar. Duidelijk is in elk geval dat, waar de mannelijke eer wordt vertaald in daden, de vrouwelijke eruit bestaat om bepaalde dingen niet te doen. Meestal is het dan ook de man die in de spelen als eerste zijn liefde verklaart.[749] Als Echo zich voorneemt om haar liefde aan Narcissus te kennen te geven, doorbreekt ze daarmee duidelijk een norm, zoals verwoord door Angst voer Wederseggen:

> 't Waer u, vercoorne blueme, seer blaemelijck
> Te seggen dat ghijen hertelijck mint;
> Dat te openbaeren waer onbetaemelijck,
> Want ontseyde hij 't u, en waer 't niet schamelyck?
> Maer duet mynen raet, 't en sall u niet quaet syn:
> Leyt scaemte en eere met u, 't wordt u vramelijck,
> Die möghen in 't werck u tueverlaet syn.[750]

Met andere woorden: een vrouw mag niet openlijk over haar gevoelens spreken, omdat ze daardoor gevaar loopt voor gezichtsverlies. Niet de liefdesverklaring

op zich lijkt schandelijk te zijn, maar de afwijzing die er mogelijk op volgt. Het zijn Scaemte en Eere, Echo's kamervrouwen, die haar moeten weerhouden van een openlijke vernedering. Deze gepersonifieerde gevoelens wijzen erop dat Echo's eer een zaak is van persoonlijke integriteit. Haar eer is meer dan alleen reputatie, hij hangt samen met haar deugdzaamheid. Het is diezelfde kwaliteit die wordt uitgedrukt door het personage Eerelijck Herte in *Cephalus en Procris*. Wanneer Procris dreigt te zwichten voor de avances van de vermeende vreemdeling, verdwijnt Eerelijck Herte van het toneel, om pas weer terug te keren als Procris bij zinnen is gekomen. Bij de hereniging met Cephalus verzekert Eerelijck Herte hem ervan dat zijn vrouw haar eer heeft weten te behouden.

In vergelijking met de mannelijke eer vertoont het vrouwelijke eerbegrip een grote continuïteit: terughoudendheid en integriteit in liefdesaangelegenheden zijn en blijven daar de kernwaarden.[751] Hoe zit het dan met de stukken waar de dames zich van die waarden niets aantrekken, zoals in *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo*? Op het eerste gezicht lijkt het of uit deze stukken een andere opvatting over vrouwelijke eer spreekt, die veel meer dan bij Echo en Procris samenvalt met het begrip 'reputatie'.

Yo is zich wel bewust van de norm dat een vrouw niet als eerste het woord neemt, want al kan ze haar gevoelens nauwelijks onder stoelen of banken steken ('Mijnen wille by foortse accorderen moet // Dat ick my in minnen subjeckt moet gheven // Tot Jupiter den edelen Prince verheven, // Al ist hem ontcondich'), haar eerste woorden tot hem zijn slechts algemene beleefdheden. Pas na het banket, tijdens de dans, verklaart Jupiter als eerste zijn liefde, en Yo beantwoordt die, 'behoudelijck mijnder eeren altijt'. Wat ze met dat voorbehoud bedoelt, blijkt uit het vervolg: als Jupiter haar schoonheid prijst, belooft ze hem dat hij daarover vrijelijk mag beschikken, maar dan wel 'secreet en stille'. Yo laat haar eer dus afhangen van geheimhouding. Bij Venus gebeurt iets vergelijkbaars: aanvankelijk houdt ze er de mening op na dat 'Al mach liefde secreetelijck schijnen, // Tmuet onlange dueren', maar na vele bezwaren zwicht ze uiteindelijk voor Mars' belofte dat hun overspelige verhouding voor de buitenwacht verborgen zal blijven.

Venus en Yo vertrouwen erop dat hun betrekking geheim blijft en daarmee hun eer gespaard, maar uit het verdere verloop van beide spelen wordt duidelijk dat dit een ijdele hoop is, ingegeven door blinde liefde. En dankzij de voortdurende dramatische ironie van het wisselende perspectief begrijpt het publiek dit terdege. Een mooi voorbeeld hiervan is de scène waarin Vulcanus de trouw van zijn echtgenote prijst: 'Ick en bevinde anders niet // Dan döcht, eere en trouwe aen mijn wijf', terwijl het publiek al weet dat Venus nog diezelfde avond met Mars het bed zal delen. Vulcanus wordt hier belachelijk voorgesteld vanwege zijn goedgelovigheid, maar Venus staat te kijk als een veile vrouw, een toonbeeld van laakbaar vrouwelijk gedrag. Om nog even terug te keren naar *Jupiter en Yo*: zoveel nadruk als er in het eerste deel van het spel wordt gelegd op het behoud van Yo's eer, zo weinig woorden worden er in het tweede en derde deel vuilgemaakt aan het verlies ervan. De aandacht verschuift al gauw naar het conflict tussen Jupiter en zijn jaloerse echtgenote Juno en daarmee naar het thema van het

disharmonische huwelijk, waarin Yo slechts het gewillige object is van Jupiters promiscuïteit.

Het wordt niet met zoveel woorden gezegd, maar de lering die het publiek uit *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo* zou kunnen trekken is dat je als eerbare vrouw maar beter niets kunt riskeren. De enige manier om je eer veilig te stellen is je ook werkelijk kuis te gedragen. Met het verbeelde overspel wordt niet zozeer de vrouwelijke eer, als wel de hoofse topos van de heimelijkheid ter discussie gesteld.

HEIMELIJKHEID

Wanneer Dirc Potter in zijn inleiding op de geschiedenis van de burggravin van Vergi uitweidt over het leed van trouwe minnaars, waarschuwt hij vooral voor 'bose tonghen, // Die altoes nydelic hebben ghedronghen // Goeder minne, waer sise wisten'.[752] Geheimhouding vormt het centrale thema van het Vergi-verhaal, dat in verschillende versies is overgeleverd. De hoofdpersoon is een ridder die zijn geliefde, de burggravin van Vergi, beloofd heeft om hun relatie voor iedereen te verzwijgen. Maar wanneer zijn leenheer, de hertog, hem ervan beschuldigt avances te hebben gemaakt richting zijn vrouw, staat de ridder voor een dilemma: alleen door zijn belofte aan de burggravin te verbreken kan hij de hertog zijn onschuld bewijzen.[753] De edele liefde van de ridder voor de burggravin wordt bedreigd door de intriges van de veel minder verheven hertogin, wier liefde bezitterig, jaloers en zelfzuchtig is. De voortdurende nadruk op het gevaar voor 'nijders' in de hoofse literatuur, de noodzaak van geheimhouding en discretie, accentueert dus per contrast het hoogstaande, benijdenswaardige karakter van de liefde en draagt bij aan de idealisering ervan.

Meestal blijft het in de hoofse literatuur dan ook bij algemene waarschuwingen tegen 'nijders' en 'clappers', en wordt niet duidelijk voor wie de verbintenis 'geheeld' (verborgen) moet blijven. Dat is aanvankelijk ook het geval in de Brugse *Pyramus en Thisbe*. Het motief van de 'nijders' wordt al vroeg naar voren gebracht, zelfs nog voordat de ouders de omgang hebben verboden: 'om ons te wachtene die nijders treken // moeten wi secretelic tsaemen spreken', zegt Pyramus. En Thisbe antwoordt: 'Een vreemde ghelaet can liefde bedecken. // Dus in wat plecken wi elck ander sien, // Een schijn van vreemtheyt moet daer geschien: // So en wort mits dien niemant versinlic // Ons reyne jonste.' Dit voornemen om de liefde in gezelschap te ontkennen en elkaar alleen heimelijk te spreken, is bekend van *Der Minnen Loep*, en de 'reyne jonste' van de buurkinderen lijkt dan ook een toonbeeld van hoofse liefde. Maar Pyramus zelf noemt nog een andere reden voor geheimhouding dan het gevaar van 'nijders':

> Den kinderlicken tijt is achter bleven.
> Dies wi begheven der innocenten staet,
> Voort aen rijsende naer der scientien graet
> (…)
> Voort aen natuere sendt ons beschamen[754]

De kinderen verliezen hun natuurlijke onschuld nu zij ouder worden, en die verandering noodzaakt hen tot schroom. De gedachte dat liefde iets is om je voor te schamen, is veel meer theologisch-ethisch dan wereldlijk-hoofs, en heeft dus weinig te maken met de oorspronkelijke betekenis van het 'helen'.[755]

Op de traditionele hoofs-abstracte manier komt het motief ook voor in de wachterliederen in *Narcissus en Echo* en *Aeneas en Dido*. De wachter van Carthago roept in een meilied op tot de liefde, die men het beste kan beleven 'secreetelijck alleene mit u liefste wederpaer, (…) schouwt nijders tongen swaer!' De wachter in *Narcissus en Echo* waarschuwt, ook geheel volgens de traditie, 'vör spytighe envijösen // Die alle vroecht benijen', ook al is er op dit moment in dit spel helemaal geen sprake van een minnend paar, laat staan van benijdenswaardige vreugde. Even onverwacht wordt de topos toegepast wanneer Diana, het symbool van kuisheid, de woorden van de wachter imiteert: 'Ondancx den dorpers die vröcht benijen // Sal ick hier vröchdelijck gheclanck clingen.' Het lijkt alsof het motief van de heimelijkheid hier in het spel werd gebracht om er een precieus, hoofs tintje aan te geven, zelfs zonder dat het verhaal er eigenlijk aanleiding toe gaf.

Ook in *Leander en Hero* wordt geregeld melding gemaakt van angst voor verraad, bijvoorbeeld in een vaarwel van Hero, dat doet denken aan een dageraadslied: 'Dus adieu myn Lief wy gaen naer huys reysen, // Op dat de nijders ons niet en bespien.' Hero vreest waarschijnlijk dat haar vader haar escapades zal ontdekken, maar in het verdere spelverloop wordt die vrees niet bewaarheid. Integendeel, in het derde spel verschijnen de 'nijders' wel op het toneel (als de sinnekens Inborstighe Envye en Valsche Calumnije), maar zij brieven de geheime verhouding door aan de ouders van Leander. Tevergeefs, want hun verraad heeft geen directe gevolgen voor het verdere verloop van de gebeurtenissen: Leander besluit het verbod van zijn ouders te negeren en verdrinkt. De 'nijders' blijken zozeer een vast onderdeel van het literaire liefdesdiscours te vormen, dat ze ook worden ingevoegd wanneer dat eens minder goed in het verhaal past.

Aantrekkelijk bleef het motief van de heimelijkheid wellicht ook vanwege de extra spanning die het aan het drama verleende. Het kon aan de liefde een pikante bijsmaak verlenen, zoals Jupiter heel goed lijkt te beseffen wanneer hij Yo uitnodigt:

> Nu gaen wy, mijnder sinnen confoort,
> Heymelijck baren ghenuchte en spel,
> Want ghestolen brocxkens smaken wel![756]

Dat prikkelende effect heeft de heimelijkheid niet alleen op de personages onderling, maar ook op het publiek, dat vol spanning zal hebben meegeleefd met hun erotische avonturen.

De heimelijkheid is dan wel een belangrijk aspect van de hoofse liefde, maar dat wil niet zeggen dat iedere heimelijke liefde automatisch hoofs genoemd kan worden. Met de rollen van de ouders en de jaloerse echtgenoten hebben de mythologisch-amoureuze spelen een heel concrete invulling van het 'nijders'-motief en krijgt de geheimhouding een meer pragmatische dan ideologische betekenis.

Dat blijkt bijvoorbeeld uit de raad van Hero's voedster:

> Om dat niemant voorts en zou ontdecken ons secreten,
> Zoo zult ghy des daechs blijven draghen
> U religieuse habijten, zonder te zijn vervleten
> Op triumphante habijten oft langhe kraghen,
> Op avontuere oft de nijders u zaghen,
> Die u groote liefde mochten benijen.
> (…)
> Tsdaechs zult ghy maecht schijnen, tsnachts zult ghy vrijen
> En u Alderliefste ghezelschap houwen:
> Die hun voor de quade tonghen konnen ghemijen
> Zijn noch maecht al doen sy 'twerck van Vrouwen.[757]

Hero moet zich kuis en sober blijven kleden, opdat de 'nijders' geen lucht krijgen van haar liefdesleven. De toespeling op Hero's geveinsde maagdelijkheid in de twee laatste regels is echter weinig hoofs te noemen.

Ook in *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo* proberen de protagonisten hun liefde te verbergen, maar ook daar is het motief hooguit een ironische verwijzing naar het hoofse 'helen'. De plot van een overspel dat wordt ontdekt door een goedgelovige sukkel (Vulcanus), respectievelijk een jaloers kreng (Juno), is nauwer verwant aan het stofcomplex dat men aantreft in novellen, boerden en kluchten[758] dan aan de hoofse liefdesliteratuur. In deze genres dient de geheimhouding van een affaire vooral de uiterlijke schijn, de reputatie van de overspeligen, en ligt het komische effect juist in de dubbelzinnige situaties die daarvan het gevolg zijn en in de ontmaskering van de bedriegers.

Een mogelijke associatie van de mythologisch-amoureuze spelen met deze verhalen heeft consequenties voor de manier waarop de liefde van de protagonisten en hun streven naar geheimhouding wordt gewaardeerd. Zodra Mars en Jupiter hun liefjes beloven dat alles verborgen zal blijven en hun reputatie ongedeerd, treedt dit kluchtig procedé in werking: de vrouwen geven toe aan de verleiding en er volgt een rendez-vous, dat natuurlijk al gauw wordt ontdekt door de bedrogen eega's. Die ontdekking heeft allerlei komische aspecten: zo is er eerst nog de lofzang van Vulcanus op de trouw en kuisheid van zijn echtgenote, die zich intussen verheugt op haar samenzijn met Mars; en wanneer Vulcanus op aanwijzing van Phebus (zelf zou hij niet eens op het idee zijn gekomen) in de slaapkamer gluurt waar Venus en haar minnaar liggen te slapen, weet hij in eerste instantie niet wat hij ziet. 'Een echele [= bloedzuiger] van seven vueten // Merct liggende in hör armkens dan', moedigt Phebus hem aan, waarop de verbaasde Vulcanus vloekend uitroept: 'Bij den stortgaeten [= afvoerputjes], het is een man!' Ook in *Jupiter en Yo* wordt het huwelijksbedrog op hoogst komische wijze ontmaskerd, in een dubbelzinnige dialoog tussen Jupiter en Juno: Jupiter heeft Yo zojuist in een koe veranderd om de ontdekking van zijn overspel te voorkomen, en meent dat Juno dat niet in de gaten heeft; zij maakt daar handig gebruik van door hem, als bewijs van zijn geveinsde huwelijkstrouw, die mooie koe cadeau te vragen. Uiterlijk beheerst en in hoofse bewoordingen zet de jaloerse vrouw zo haar wellustige echtgenoot een hak.

Anders dan in het *Vergi*-verhaal en bij Dirc Potter is de geheimhouding in *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo* geen onderdeel van een edel verbond tussen twee hoofse geliefden, maar dient ze de instantbevrediging van amoureuze verlangens, en wordt als zodanig belachelijk gemaakt. Zo bevestigen deze spelen, net als de kluchten, de gevestigde moraal, die overspel veroordeelde.[759] Het motief van het 'helen' wordt niet meer ingezet om de liefde te idealiseren, maar om de ontrouw van de protagonisten te accentueren. Wat is er gebeurd met de hoofse 'triuwe'?

TROUW EN STANDVASTIGHEID

Hoofse liefde is duurzaam. Ondanks grote tegenslagen houdt de ware minnaar vast aan zijn liefde, die oprecht is, bestendig en trouw.[760] In de woorden van Potter:

> Dese minne staet op een bliven,
> Tscheyden dat is hier verwaten.
> Dese en loopt niet after straten
> Met enen lyedekijn om broot.
> Tfondament is starck ende groot,
> Daer sy so vestentlijck op staet,
> Dat sy niet van steden en gaet.
> Si leyt int herte besloten vast,
> Daer sy so suetelick op rast
> Ende soe vriendelic wert ghevoedet,
> Dat sy en wagghelt noch en woedet.[761]

Deze liefde is, met andere woorden, altijddurend en steeds gericht op dezelfde persoon. Ze is sterk, zetelt in het hart en is niet wisselvallig. Gedurende de middeleeuwen golden Pyramus en Thisbe al als toonbeeld van zo'n vasthoudende liefde tegen de verdrukking in, en ze zijn dat nog steeds volgens de prologen van de beide rederijkersspelen: 'ghestadich in liefden' (Brugge) en 'in minnen so getrouwelijck vereent dat wonder was' (Amsterdam). Ook Echo's liefde voor Narcissus is onwankelbaar: zij besluit 'hem ghejonstich in reynder minnen ghestadich te blijvene'.

In de hoofse liefde is het niet gebruikelijk om te zinspelen op de 'burgerlijke staat' van de geliefden, het huwelijk is geen vooropgesteld doel van de minnaars. Volgens Schnell 'beruht die idealistische Konzeption der "höfische Liebe" gerade auf der voraussetzung, dass sie im Prinzip von jeder "Realisierung" (in einer vor-, ausser-, ehelichen Beziehung) abstrahiert'.[762] Dus ondanks alle trouw en standvastigheid zijn het in de spelen vooral 'buitenstaanders' die op de mogelijkheid of het belang van een huwelijk wijzen. In *Narcissus en Echo* betreft het de heren uit Narcissus' gevolg, voor wie het huwelijk van hun vorst vooral van een pragmatische, dynastieke betekenis is; ook Dido's zuster Anna ziet de politieke voordelen van een verbintenis met de Trojaanse prins, en de voedster in *Pyramus en Thisbe* (Brugge) beschouwt een huwelijk als het aangewezen middel om de familieproblemen op te lossen.

In *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo* krijgt 'trouw' heel specifiek de betekenis van 'huwelijkstrouw', al komt dat vooral tot uiting in het veelvuldig gebruik van het antoniem 'ontrouw'. Over trouw tussen de overspeligen wordt nauwelijks gesproken, en dan nog uitsluitend door de ongebonden partners, Mars en Yo, wanneer zij in hoopvolle afwachting zijn van de ontmoeting met hun geliefde. Yo meent dat Jupiter 'hem bewinden sal met wercken van trouwen // My te eerene boven alle vrouwen', Mars ziet Venus als de vrouw 'Wien therte uijt minnen bewijsen muet // Reverencie, liefde, bijstandicheit en trouwe'. De hoofse topos wordt in beide gevallen ironisch, wellicht zelfs satirisch ingezet: de verliefden spreken over belangeloze, hoofse trouw, terwijl zij op het punt staan om medeplichtig te worden aan het verbreken van iemands huwelijkstrouw.

Dat hoofse trouw alléén niet meer voldoet en het huwelijk een belangrijk thema is geworden, blijkt ook uit de humanistische spelen. Hero is op zoek naar een 'ghetrou minnaer' en vindt die in Leander, die tijdens hun rendez-vous verzucht: 'Och, mochten wy hier onder ons beyen // zonder scheyen, in eeren en trouwen // onbenijt blijven woonen en huys-houwen (...)'[763] De wens om een huwelijk, die eerst alleen door buitenstaanders werd geuit, is nu door de verliefden zelf overgenomen; hun hoofs gepresenteerde liefde komt op subtiele wijze in het teken te staan van een burgerlijke verbintenis. De trouw tussen echtelieden vormt zelfs het centrale thema in *Cephalus en Procris*, waar het veel minder grotesk wordt getoond dan in *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo*. En Anaxarete denkt allereerst aan een huwelijk wanneer zij hoort dat Iphis een oogje op haar heeft: 'Hy mach hem by zijns ghelijck gaen houwen, // Wat meent hy dat ghy hem sout willen trouwen?'

De wezenskenmerken van hoofse liefde: trouw, standvastigheid en oprechtheid, hebben in deze spelen misschien niet zozeer aan belang ingeboet, als wel aan autonomie. Ze zijn onderdeel geworden van de discussie over de betekenis van het huwelijk, die later in dit hoofdstuk aan de orde zal komen.

Liefde als ideaal, tot besluit

In de voorgaande paragrafen is aan de hand van enkele centrale begrippen uit de hoofse liefdesliteratuur getracht de doorwerking van 'hoofse liefde' als concept in de mythologisch-amoureuze spelen te analyseren. De liefde als een ideaal, nauw verbonden met adeldom, deugd en schoonheid, komt nog het helderst tot uitdrukking in *Pyramus en Thisbe* (Brugge) en in *Narcissus en Echo*. Maar ook hier is al te merken dat de hoofse liefde onder druk staat: de meest gebruikelijke kwalificatie, 'reyn', krijgt steeds vaker de weinig hoofse betekenis 'maagdelijk'. De termen 'amoureusheid' en 'minne' worden in eerste instantie neutraal of zelfs positief, maar later ronduit negatief gewaardeerd. Er blijft veel aandacht voor het ontstaan en de ontwikkeling van liefde via de *gradus amoris*, maar daarbij blijken personages dan ook weer regelmatig de hoofse normen te doorbreken. De hoofse koppeling van liefde en ridderschap wordt in geen enkel spel als vanzelfsprekend gepresenteerd, er is eerder sprake van een tegenstelling tussen het leven onder de wapenen en dat met de vrouwen. In *Aeneas en Dido* en *Cephalus en Procris* lijkt de eer van de mannelijke titelhelden dan ook een meer verinnerlijkte kwaliteit te

zijn, minder gerelateerd aan reputatie en heldendaden dan aan het persoonlijke geweten. De vrouwelijke eer blijft in de loop van de zestiende eeuw onveranderlijk afhankelijk van haar maagdelijkheid of, indien van toepassing, haar echtelijke trouw. De schijnbaar dubbele moraal die in enkele spelen (*Mars en Venus*, *Jupiter en Yo*, *Leander en Hero*) wordt gehanteerd, is waarschijnlijk meer een kwestie van genre dan van moraal. In diezelfde spelen is het hoofse motief van geheimhouding, oorspronkelijk bedoeld om de hoogstaande liefde te laten contrasteren met de kwaadaardige 'nijders', dan ook vooral ingezet vanwege de dramatische spanning. Dat het 'helen' in al die gevallen mislukt, vormt een argument temeer vóór de huwelijkstrouw, die de hoofse minnedienst heeft verdrongen.

5.3 *Liefde als natuurverschijnsel*

Een andere blik

In de hoofse literatuur kwam idealisering van de liefde op de eerste plaats. Dat verhult het zicht op een ander, in de middeleeuwen even belangrijk discours over de liefde, waarin een meer medisch-fysiologische benadering voorop staat. Dat die twee benaderingen hier in afzonderlijke paragrafen besproken worden, wil niet zeggen dat hoofse teksten liefde als iets onnatuurlijks zouden beschouwen, of dat lichamelijke verschijnselen daarin werden verwaarloosd. Ook is vastgesteld dat middeleeuwse medici voor de beschrijving van de symptomen van liefde teruggrepen op literaire topiek.[764] De verschillende discoursen zijn dus niet zo strikt gescheiden als hun behandeling hier suggereert. Wel lijkt het erop dat in de mythologisch-amoureuze spelen juist het medisch-fysiologische discours meer op de voorgrond treedt, ten koste van de hoofse idealisering. Daarom zal hierna worden nagegaan hoe het denken over de menselijke natuur, over het lichaam, en de samenhang tussen macro- en microkosmos de presentatie van liefde in de spelen heeft bepaald. De studie van Annelies van Gijsen naar het mens- en wereldbeeld in de *Spiegel der minnen* is daarbij richtinggevend, en veel van de hier beschreven achtergronden zijn daar uitvoeriger terug te vinden.[765]

Ratio en *sensualitas*

Uitgangspunt van het middeleeuwse denken over de menselijke natuur is de overtuiging dat de mens deel uitmaakt van het grote geheel van de schepping, de macrokosmos. Alles wat zich binnen de omloop van de maan bevindt, wordt opgevat als de natuur. Dit ondermaanse deel van de kosmos is voortdurend aan verandering onderhevig, gevormd als het is uit de elementen aarde, water, vuur en lucht, in steeds wisselende verhoudingen. Dat geldt ook voor de mens, al staat hij dan aan de top van de hiërarchie van levende wezens.[766] Die positie dankt hij aan de rationele ziel, die de mens onderscheidt van plant en dier. Een plant beschikt alleen over een vegetatieve ziel, die hem het vermogen schenkt tot opname van voedsel, groei en voortplanting. Het dier, met zijn sensitieve ziel, beschikt over diezelfde vermogens en daarbij over zintuiglijke waarneming. De zintuigen stel-

len het dier in staat een onderscheid te maken tussen goede dingen (die genot verschaffen) en slechte dingen (die pijn veroorzaken). Emotie, of passie, is dan de beweging van de sensitieve ziel in de richting van het goede en aangename, weg van het slechte en pijnlijke. De mens beschikt over dezelfde mogelijkheden als plant en dier, maar heeft door zijn rationele ziel bovendien het intellect en de wil. Deze drie zielsfuncties zijn onderling met elkaar verbonden, want de mens is een eenheid. Maar de rationele ziel overheerst de andere twee. Een beweging van de vegetatieve ziel kan dus worden overgebracht naar de rationele ziel, maar waar de eerste spontaan is en onvermijdelijk, is een beweging van de rationele ziel weloverwogen en vrij. Wanneer iemand wordt aangetrokken door de schoonheid van een vrouw, is dat het werk van de sensitieve ziel, want van nature streven de zintuigen naar het aangename. Dit streven is de emotie of passie. De rationele ziel kan echter tegelijk oordelen dat de toenadering tot deze schoonheid niet goed is, bijvoorbeeld omdat de vrouw gehuwd is. Met behulp van de wil kan het streven naar een vereniging dan worden tegengegaan. Het morele handelen van de mens wordt dus geleid door de wil en niet door de emotie. Het begrip 'passie' staat ook centraal in de beroemde definitie van liefde door Andreas Capellanus:

> Liefde is een zekere innerlijke gemoedsbeweging (*passio*) die voortkomt uit het zien en het overmatig denken aan de schoonheid van iemand van de andere sekse, waardoor iemand meer dan wat ook begeert die ander te omhelzen en dan met beider instemming alle instructies van de liefde op te volgen.[767]

Hoewel *De amore* lange tijd voor een hoofse liefdesleer is aangezien, lijkt deze omschrijving veeleer ontleend aan het medisch-theologische discours dan aan de hoofse traditie.[768] Ook elders in zijn werk maakt Capellanus duidelijk dat passie tot het domein van de sensitieve natuur behoort. Mensen met een teveel aan passie, zo zegt hij, 'zijn te vergelijken met ezels, want zij worden alleen bewogen door die natuur die aantoont dat mensen gelijk zijn aan de andere dieren, en niet door die ware natuur die ons onderscheidt van alle andere schepsels door middel van de rede.'[769] Het mag duidelijk zijn dat de kritiek vooral betrekking heeft op de excessieve, ongecontroleerde passie. De passie, als het natuurlijke streven van mens en dier naar het goede, is in zichzelf goed, want afkomstig van de goddelijke voorzienigheid. Natuurlijke liefde is, vanuit het standpunt van de christelijke wereldbeschouwing, 'sempre sanza errore'.[770]

Liefde als ziekte

Maar de toelichtingen die latere vertalers bij Capellanus' definitie geven, maken duidelijk dat liefde toch vooral werd beschouwd als een aandoening, een lichamelijke kwaal. In de vertaling van Drouart la Vache (1290) heet zij een 'maladie dedens née' en in de *Roman de la rose* noemt Raison de liefde een 'maladie de pensée'.[771] Het accent verschuift bovendien van natuurlijk, aangeboren (*innata*) naar 'in het innerlijk ontstaan' (*dedens née*). In deze literaire omschrijvingen klinken de traktaten door van middeleeuwse medici als Avicenna en Arnaldus de Villanova,

die de liefde bespreken in het kader van de geestesziekten.[772] Deze zogenoemde *amor hereos* of *heroicus*[773] is een aan melancholie verwante aantasting van het brein, een *mentis insania*.[774] Maar anders dan bij 'gewone' ziekten, die voortkomen uit het lichaam zelf en die daarom 'natuurlijk' heten, is *amor hereos* een niet-natuurlijke kwaal. Deze kan worden veroorzaakt door een invloed van buitenaf, zoals het klimaat, een verkeerd voedingspatroon, slaapgewoonten, lichamelijke activiteiten of een overmaat aan gemoedsbeweging. Het laatste is het geval bij *amor hereos*. Net als Andreas Capellanus noemen Avicenna en Arnaldus de Villanova de *cogitatio*, het 'heftig en voortdurend'[775] denken aan de schoonheid die men begeert, als de belangrijkste oorzaak. De patiënt lijdt aan een overmatig verlangen en verliest het zicht op de werkelijkheid, waardoor hij het object van zijn begeerte overschat en hooggespannen verwachtingen koestert van de vervulling van zijn verlangen. Het spreekwoordelijke 'liefde is blind' krijgt daarmee een psychologische onderbouwing. Als symptomen van *amor hereos* noemt Bernard de Gordon, de beroemde dertiende-eeuwse arts uit Montpellier:

> Ze kunnen niet slapen, eten of drinken, het hele lichaam verzwakt, behalve de ogen. Ze hebben diepe en duistere gedachten, met droeve zuchten. Als ze gezangen horen over de scheiding van geliefden dan beginnen ze meteen te wenen en treuren; en als ze horen over de vereniging van geliefden dan beginnen ze onmiddellijk te lachen en zingen. Hun pols is wisselend en ongeregeld, maar is snel, frequent en hoog, als de beminde vrouw genoemd wordt, of als zij hem passeert.[776]

Arnaldus de Villanova noemt bovendien nog droge en holle ogen, het knipperen met de oogleden en problemen met de ademhaling.[777] Genezing is mogelijk door afleiding te zoeken, bijvoorbeeld in een verre reis, of door hereniging met de geliefde: 'Geslachtsgemeenschap dus, omdat die blijmaakt en verwarmt, en een goede spijsvertering bevordert, is daarom zeer geschikt voor degenen aan wie het is toegestaan, mits het tenminste gebeurt overeenkomstig het temperament.'[778] Dit laatste voorbehoud brengt de liefde in verband met de temperamentenleer.

Deze leer staat aan de basis van alle medische wetenschap vanaf de klassieke oudheid (Hippocrates, Galenus) tot ver in de zeventiende eeuw, getuige bijvoorbeeld Robert Burtons invloedrijke *Anatomy of Melancholy* (1621), dat de liefde nog eens uitvoerig als een ziekte beschrijft.[779] Volgens de temperamentenleer wordt het menselijk lichaam geregeerd door vier zogenaamde *humores* of lichaamssappen (*sanguis* / bloed, *phlegma* / slijm, *cholos* / gele gal en *melas cholos* / zwarte gal). De verhouding tussen die sappen bepaalt iemands temperament, ofwel, in het Middelnederlands 'complexie'. In theorie zijn er vier temperamenten, genoemd naar het lichaamssap dat de overhand heeft: het sanguinische (verbonden met het element lucht), flegmatische (element: water), cholerische (element: vuur) en melancholische (element: aarde). Het temperament bepaalt de mate waarin het lichaam warm of koud, vochtig of droog is. Een sanguinicus heeft een vochtig en warm temperament, een flegmaticus daarentegen is vochtig en koud; een cholericus is warm en droog, een melancholicus koud en droog. Ook allerlei uiterlijke kenmerken worden teruggevoerd op de verschillende temperamenten.

Zo is de sanguinicus volgens Dirc van Delf 'vleischachtich van live, wel ghedaen van verwe',[780] een melancholicus daarentegen is 'van wreden ghesicht ende van leliker verwen of hi mit slijc bestreken waer'.[781] Ook aan het gedrag kan men de verschillende temperamenten herkennen: een sanguinicus is bijvoorbeeld vrolijk, beweeglijk, ruimhartig en dapper, een melancholicus angstig, zwaarmoedig, gierig en jaloers.[782] Maar mensen zijn er in allerlei soorten en maten: in de praktijk heeft ieder mens zijn eigen specifieke combinatie van lichaamssappen en daarbij behorende constitutie en karakter. Die combinatie wordt reeds bepaald bij de conceptie door de stand van de planeten, maar hangt ook af van leeftijd, sekse, voeding en gedrag. Ziekte is feitelijk niets anders dan een verstoring van het natuurlijke evenwicht tussen de verschillende sappen.

Welke consequenties heeft nu deze temperamentenleer voor de 'ziekte' die liefde heet? In de eerste plaats bepaalt iemands temperament zijn ontvankelijkheid voor de liefde. De sanguinicus, het levenslustige en warmbloedige type, is het meest tot liefde geneigd.[783] Jonge mensen zijn van nature meer sanguinisch, waardoor zij gemakkelijk verliefd worden. Naarmate een mens ouder wordt, nemen warmte en vochtigheid af, en wordt hij of zij minder licht ontvlambaar. Melancholici en flegmatici hebben van de liefde het minst te verwachten: hun koude aard maakt hen vrijwel immuun voor die passie, maar zijn zij eenmaal verliefd, dan blijven ze dat.[784] Mensen met een gelijke constitutie worden gemakkelijk verliefd op elkaar en er wordt zelfs geadviseerd 'dat si niet en minnen dan die van haerre complexien siin'.[785]

Tussen mannen en vrouwen is er evenwel een categorisch verschil in temperament, en daardoor in de liefde. Zo luidt het bijvoorbeeld in *Der vrouwen heimelijcheit*:

> Hoert wat hi noch meer bescrijft:
> Dat die heetste wijfs couder zijn
> Dan die couste man, seit dlattijn,
> Ende want dwijf niet verduwen [= verteren] can
> Hare spise ghelijc den man
> (…)[786]

Dit temperatuurverschil tussen de seksen verklaart niet alleen waarom vrouwen menstrueren (het niet-verteerde bloed zoekt een uitweg), maar ook waarom mannen sneller in liefde ontvlammen dan vrouwen. Door hun koude en vochtige natuur zijn vrouwen minder bevattelijk, maar zijn zij eenmaal verliefd, dan is hun gevoel bestendiger dan dat van de mannen.[787] De jaargetijden worden op dezelfde manier gecategoriseerd, waarbij de lente als het sanguinische seizoen wordt beschouwd, omdat het warm en vochtig is. De lente als tijd voor de liefde is dus niet alleen een literaire topos, ze werd werkelijk beschouwd als het meest geschikte seizoen om liefde in mens en dier op te wekken. Daarmee krijgt de medische blik op liefde een kosmologische dimensie.

Astrologie

Onlosmakelijk verbonden met de temperamentenleer is de invloed die men daarbij toekende aan de planeten.[788] De stand van de planeten tijdens conceptie en geboorte, maar ook in de loop van een jaar, had consequenties voor de lichamelijke toestand van de mens. Zo werden melancholici wel aangeduid als 'kinderen van Saturnus'. Venus had een sanguinische uitwerking, terwijl Mars de mens cholerisch maakte. Astrologie was, zeker vanaf de twaalfde eeuw, een erkende wetenschap, beoefend aan universiteiten en hoven. Ze omvatte ook het kennisgebied van de huidige astronomie. Maar vanwege de voorspellende waarde die aan de stand van hemellichamen werd toegekend, stond deze wetenschap op gespannen voet met het christelijke geloof dat de mens over een vrije wil beschikt. Van de kant van de theologie luidde het standpunt dan ook dat de invloed van de planeten alleen betrekking had op het stoffelijke deel van de mens, terwijl de geest de vrije keuze had om al dan niet toe te geven aan de lichamelijke neigingen die de sterren veroorzaakten. Maar, zo verklaarde Thomas van Aquino, omdat in het dagelijks leven zoveel mensen hun driften volgen, lijkt het alsof astrologische voorspellingen altijd uitkomen.[789]

In de zestiende eeuw heeft het astrologisch determinisme nog steeds een grote schare aanhangers, zo blijkt uit talloze gedrukte prognosticaties en uit de felle wijze waarop die werden geridiculiseerd. In samenhang met de discussies over de genadeleer en de menselijke vrije wil stellen zowel theologen als humanisten alles in het werk om de populaire vormen van toekomstvoorspelling tegen te gaan.[790]

Liefde als natuurverschijnsel in de spelen

Hoe zijn nu deze ideeën over liefde als een natuurlijk, lichamelijk verschijnsel in de mythologisch-amoureuze spelen verwerkt? Vinden we er beschrijvingen van lichamelijke liefdesverschijnselen, humoraal-medische of astrologische verklaringen, misschien zelfs determinisme? Als leidraad is gekozen voor een gedetailleerde bespreking van het oudste spel, dat bovendien het meest expliciet is over de betekenis van de natuur voor de liefde: *Narcissus en Echo*. Verschillen en overeenkomsten in de andere spelen komen steeds kort ter sprake. Achtereenvolgens bespreek ik de astrologie, de temperamentenleer, de rol van zintuigen en seksuele drift, liefde als ziekte en de betekenis van de sinnekens.

Astrologie en planeetgoden

Het geloof in een macrokosmos waarin het ondermaanse leven, de natuur, beïnvloed wordt door krachten van een hogere orde, is een belangrijk constituerend element in *Narcissus en Echo*. Zowel in de dramatische structuur als in het toneelbeeld en in de personages maakt het spel een duidelijk onderscheid tussen het bovennatuurlijke (de planeetgoden, in de bovencompartimenten) en het natuurlijke (de menselijke personages op de speelvloer). Door de scènes in de hemel en op aarde af te wisselen, ontstaat de indruk van een kosmos waarbinnen alles met elkaar in verband staat. Het spel laat zich lezen als een spoedcursus middeleeuwse astrologie.

Aan het hoofd van het geheel, in de hemel of de 'throon des leevens', staat Jupiter. Hij is zowel de antieke oppergod als de planeet waarvan een astrologische werking uitgaat naar het leven op aarde. Daarom wordt hij ook wel de 'god der natueren' en 'rechter der natuerlyckheit' genoemd. Als Narcissus zegt: 'Loff Jupiter die der natueren vuetsel gheeft // Werckelyck so delementen rueren', geeft hij daarmee aan dat het Jupiter is die via de elementen aarde, water, lucht en vuur de natuur haar vorm en kracht geeft.

Cupido, die geen planeet is maar 'god der minnen', kreeg van Jupiter de bevoegdheid om liefde onder de mensen te brengen: 'Na dat Jupiter my dat gepast gheeft // Muet ick inder natueren ganck wercken.' Daarmee heeft deze literaire personificatie van de erotische liefde eveneens een plaatsje in de goddelijke hiërarchie gekregen.

Ook de andere goden in het spel, Venus, Diana, Phebus en Neptunus, vervullen een eigen, specifieke taak in de natuur. Venus maakt mensen ontvankelijk voor liefde, Diana zorgt er juist voor dat ze zich terughoudend opstellen op dat punt; Phebus is de helderziende zon en geeft mensen een warm en luchtig temperament, Neptunus maakt hen koud en vol vochtigheid. De invloed van de goden op het ondermaanse verloopt volgens de wetten van de natuur, het 'natureerlijck bevest', zoals Jupiter dat heeft vastgesteld.

Het mag inmiddels duidelijk zijn dat de goden, Jupiter incluis, in dit stuk niet optreden ter vervanging van de christelijke God. De goden zijn hier vooral personificaties van de planeten, en daarmee dus een onderdeel van de schepping conform het middeleeuws-christelijke wereldbeeld. Dat wordt op subtiele wijze duidelijk wanneer Phebus verklaart aan wie hij zijn voorspellende gave dankt:

> Loff hem diet wesen van my gheschepen heeft,
> souvereynst van dat die hemel becleet,
> en sulke sciencie in my begreepen heeft
> daer ick oncondighe saecken by weet.[791]

De schepper waaraan Phebus hier refereert als de hoogste, souvereine macht is zonder twijfel God. En aangezien die volgens de christelijke leer als enige beschikt over de gave der voorzienigheid, kan Phebus hier ook wel beschouwd worden als de personificatie van juist dat ene aspect van de christelijke God.[792]

De betekenis van de sterren wordt in geen van de andere spelen zo expliciet aan de orde gesteld. Alleen *Leander en Hero* is wat betreft de structuur, met een voorspelling aan het begin en een hemelproces aan het slot, enigszins vergelijkbaar. Maar al lijkt de voorspelling van Apollo in *Leander en Hero* een imitatie van die van Phebus in *Narcissus en Echo*, de astrologische duiding ontbreekt hier. Apollo personifieert hier niet de goddelijke voorzienigheid, maar veeleer het Delphische orakel; hij geeft geen analyse van de amoureuze karakters van de protagonisten, bepaald door de stand van de sterren, maar verkondigt eenvoudig het noodlot, later gepersonifieerd als Rampzalighe Fortuyne, dat bepaalt dat Hero's liefde haar ondergang wordt. Opmerkelijk is dan ook de passage waarin Leander het geloof in waarzeggerij bestrijdt. Hoewel de bron voor zijn argumentatie nog niet gevonden is, lijkt die toch samen te hangen met de actuele discussie over

waarzeggerij (en dat kan in de zestiende eeuw betrekking hebben op allerlei voorspelpraktijken, niet alleen op de astrologie), zoals die door humanisten en reformatoren werd gevoerd.[793] Leander redeneert als volgt: waarzeggers weten niet wat er gaat gebeuren, want dat is in de hand van God; ongeacht of zij de waarheid zeggen of liegen, wie waarzeggers gelooft, is onnozel en dwaas. Immers, als zij hem geluk voorspellen, kan hij niet wachten tot het hem gebeurt, en is hij dus al die tijd ongelukkig; als het dan komt, is hij nog maar half zo blij, omdat hij het al verwacht had; als het niet komt, heeft hij tevergeefs gewacht. Voorspelt een waarzegger ziekte of ongeluk, dan lijdt men daardoor dubbelop; komt deze voorspelling niet uit, dan hebben zij voor niets gevreesd. Het besef van de goddelijke voorzienigheid is in deze passage wel aanwezig, maar elders in *Leander en Hero* is het christelijke wereldbeeld toch voor een belangrijk deel ondergeschoven ten gunste van een meer klassiek beeld. Zo herinnert het proces in de hemel niet alleen aan vergelijkbare scènes uit het religieuze toneel (zie hoofdstuk 3), maar lijkt het ook ingegeven door het eerste boek van de *Metamorfosen* (zie hoofdstuk 2). Met die bron deelt het de voorstelling van Jupiter als de hoogste instantie. Hij, noch de andere goden, worden in het spel als personificaties van de planeten gepresenteerd. Anders dan in *Narcissus en Echo* is de macht die zij over de protagonisten uitoefenen meer metafysisch dan 'natuurlijk' bepaald.

Temperamentenleer

Hoe wezenlijk anders is dat in *Narcissus en Echo*, waar juist tot in detail wordt beschreven hoe de planeetgoden als kosmologische krachten inwerken op de menselijke natuur. Zo zegt Phebus bijvoorbeeld: 'Echo invluedich heeft die sexie // Natuerlijck in sangwyns complexie, // Dus sal die regnacie sterckelijck // Van u Venus in hör vluyen.'[794] Die invloed kan heel letterlijk worden opgevat: de steeds wisselende planetaire constellaties bepaalden de kwaliteit van de lucht, die dan weer inwerkte op het menselijke gestel.[795] De bemiddelende rol van de lucht is bijvoorbeeld te herkennen in de woorden van Cupido: 'So sal die dow [= dauw] van minnen ghesprait syn // Up jonstighe herten vol der jojösheden [= vrolijkheid] // Na dat die planeeten nu ghedrayt syn.'[796] Het soms grillige verloop van het ondermaanse bestaan was dus een rechtstreeks gevolg van de stand der planeten.

Ook de zo verschillende karakters van Narcissus en Echo zijn bepaald door de stand van de sterren bij hun geboorte. Wanneer Phebus die op verzoek van Venus en Cupido analyseert, blijkt Narcissus onder invloed van Diana en Neptunus te staan, respectievelijk de maangodin en de god van het water.[797] Narcissus is volgens Phebus dan ook een flegmaticus, 'cout, wack [= vochtig] en is den watere ghelyck, dies versmaet hy der vrouwen amorösheit.'[798] Anders dan Phebus schat Narcissus zelf zijn gesteldheid veeleer melancholisch in: 'die complectie mynder natueren // Is contrarie Colericus ende sangwyns nacie [= aard] // Als melancolicus sal ict verdueren.' Deze schijnbaar kleine inconsistentie is niet zonder betekenis. Volgens de handboeken waren flegmatici en melancholici, die met hun koude aard tegengesteld waren aan de cholerici en sanguinici, moeilijk van elkaar te onderscheiden. Ze vertoonden veel uiterlijke overeenkomst, en

wat de liefde betreft was er ook al geen wezenlijk verschil: beide temperamenten lieten zich maar moeilijk verleiden. De plotselinge associatie van Narcissus met melancholie is dan ook niet willekeurig: een zwartgallig temperament kan verklaren waarom hij niet meer te redden is wanneer hij uiteindelijk op zijn spiegelbeeld verliefd wordt. Melancholici worden immers zelden verliefd, maar 'eenmaal gevangen komen ze nooit meer vrij'.[799] En het maakt begrijpelijk waarom Narcissus zo'n fanatiek jager is: lichamelijke oefening was een probaat middel tegen zwaarmoedigheid. Narcissus zelf zegt hierover: ''t Herte muet in dat wilde wout sijn // Om recreacie mynder sinnen blonckheit [= traagheid].'[800] In zijn jachtlust wordt Narcissus aangemoedigd door Diana, de jachtgodin die in de middeleeuwen ook werd geassocieerd met de maan, die met haar koude en vochtige aard weer als de planeet van de flegmatici gold. Saturnus, de planeet die melancholie zou veroorzaken, speelt in dit spel geen rol. Narcissus' melancholie zou daarom ook een andere dan natuurlijke oorzaak kunnen hebben, namelijk seksuele onthouding.

De meeste protagonisten zijn evenals Echo sanguinici. In het bovenstaande citaat bleek al dat Echo onder sterke invloed staat van de planeten Venus en Phebus, de zon. Dat maakt haar licht van hart, 'luchthartig', en 'vol natuerlycker jojösheit vluyende'.[801] Ook in *Leander en Hero* wordt de liefde vanuit de astrologie verklaard: 'Sy moeten wel beyde onder heete Planeten gheboren zijn, hun liefde waer goet verkult.'[802] En Pyramus en Thisbe in het Amsterdamse spel blijken goed bij elkaar te passen, want, zo zeggen de sinnekens, Thisbe is 'recht van uwer complecktien', 'Ghij sijt beij in Venus plaenet gebooren', 'Ja op een tijt', 'Ja en oock even oudt!'[803] Het wordt niet altijd expliciet gezegd, maar uit het uiterlijk van verliefden blijkt meestal dat zij, net als Echo, sanguinici zijn. Behalve algemene opmerkingen over hun schoonheid, vinden we glanzende ogen, rode wangen en lippen, een opgewekt gemoed en een sterk lichaam.[804]

Niet alleen de overeenkomst in temperament, ook die in leeftijd wordt in veel spelen als voorwaarde voor liefde genoemd, en ook dat heeft weer te maken met een medisch-fysiologische benadering. Die leert dat de lichamelijke gesteldheid in de loop van een mensenleven verandert: in de jeugd is het lichaam warm en vochtig, en daardoor veranderlijk, vrolijk, luchthartig en zinnelijk. In de loop van de jaren wordt de mens droger en kouder, en daarmee trager, bedachtzamer, wijzer en kalmer.[805] Een jong mens, en zelfs de flegmatische Narcissus, is 'jonck en wildt van sexien' en door zijn constitutie geneigd tot wellust. Dat met de jaren deze eigenschap verdwijnt, blijkt uit een opmerking van een van zijn heren: 'Ick weet wel hy souse meer exalteeren // Waer hy ghecomplexijt als ick dats claer // Voertyts gheweest hebbe.'[806]

Net als Narcissus gebruikt Cephalus de jacht om zijn jeugdige wellust te overwinnen: ''t Betamt de jonckheyt fyn 't ghebruyck van sulcx furie // Want leghe jonckheyt is meest gheneycht tot luxurie.'[807] Zijn huwelijk met Procris betekent het einde van zijn jeugd, en zij verlangt dat hij minder vaak het woud in trekt. Ook Hero moet haar 'jonghe natuere dwinghen'; het liefst zou zij, net als andere meisjes van haar leeftijd, uitgaan en feesten, want 'natuere wilt voortaen leven in weelden en in liberteyt'.[808]

Uit deze voorbeelden blijkt dat 'jeugd' in de mythologisch-amoureuze spe-

len vaak een negatieve duiding krijgt, als een gevaarlijke leeftijd, die met onnatuurlijke, externe middelen (opsluiting voor meisjes, lichaamsbeweging voor jongens) in bedwang gehouden moet worden. Dit beeld staat in tegenstelling tot de 'jeugdcultus' in de hoofse ridderepiek.[809] Veel romans gaan immers over energieke jonge ridders die zich via allerlei avonturen ontwikkelen tot hoofse ridder en zo de liefde van een jonkvrouw waardig worden. Dit traditionele beeld van ridderschap is nog wel aanwezig in de mythologisch-amoureuze spelen, maar dan vooral om te benadrukken dat de protagonisten daar niet aan voldoen.

Dat gelijkheid van temperament en leeftijd belangrijk wordt gevonden, blijkt evenzeer uit een *exemplum contrarium*. Vulcanus, de man van de mooie Venus, is niet alleen ruw en lelijk, maar ook oud: 'Sijnder jögden suetheit dunct u brack sijnde.' Dat lijkt haar overspel met Mars, die wel aan haar gelijkwaardig is, te rechtvaardigen: 'Wat mach anders die minnende herten verfraijen dan ghelijcke complexie? Al möchdij in die vluet der weelden baijen, uws mans affectie sijn contrarie, ende ondienlijck uwer sexie.' Waar de temperamenten te zeer uiteenlopen, zoals bij Vulcanus en Venus, is de liefde tot mislukken gedoemd.

De zintuigen en de ziel

Het zien van de geliefde, en vooral het eerste oogcontact, bleek een belangrijk motief in de mythologisch-amoureuze spelen. Mars en Venus, Jupiter en Yo en Leander en Hero voeren onderling uitvoerige lonkrituelen op. In de hoofse lezing van deze scènes duidde dit gedrag op de schroomvalligheid van de ware minnaar, die nooit rechtstreeks op zijn doel afgaat, maar met tact en gevoel voor decorum zijn kansen peilt. Bovendien bieden de scènes ruimte om stil te staan bij de overweldigende schoonheid van de protagonisten. Vanuit het perspectief van de natuurlijke liefdesconceptie krijgen deze scènes echter een iets andere lading: ze maken duidelijk dat deze liefde ontstaat via de zintuigen, in casu via het gezicht. Narcissus was in de middeleeuwen hiervan wel het meest beroemde en tevens beruchtste voorbeeld. Colijn van Rijssele was zich kennelijk bewust van die traditie toen hij het personage Narcissus' Schoonheit in het leven riep.

Ook de andere zintuigen spelen bij het opwekken van liefde een rol, zo blijkt uit de stereotype enscenering van de ontluikende liefde in een *locus amoenus* in *Narcissus en Echo*, *Pyramus en Thisbe* en *Jupiter en Yo*. Dit is meer dan een literaire topos. De geuren, kleuren en geluiden van de ontluikende natuur[810] maken Echo en haar Hart ontvankelijk voor de influisteringen van Wonderlyck Mormereeren. Ook bij Actaeon zijn het de zintuigen die de wellust opwekken, hetgeen in een monoloog van drie strofen mooi gefaseerd wordt weergegeven. Verdwaasd en bedrukt dwaalt hij door het woud als hij plots (eerste strofe) de zoete zang van Diana hoort:

> Wat sueter sanck! 't Herte conforteert my
> En jubileert my den voys t' anhoorne
> Wie macher so singen? 't Herte glorieert my![811]

Opgewekt door dit geluid[812] komt hij dichterbij en ziet – in de tweede strofe – de godin in al haar schoonheid, 'als die al naect is', waardoor zijn hart in liefde ontbrandt. Hij dreigt buiten zinnen te raken als hij zijn natuur niet kan volgen door bij haar te zijn. Wat er met zijn natuur gebeurt, blijkt in de derde strofe: 'complecxie de ruert, natuere wert vierich, // Dies onmanierich der ooghen merck is',[813] met andere woorden, zijn hele lichaam raakt in beroering, wordt heet, en daardoor begint Actaeon met zijn ogen te rollen, als teken van waanzin. Hij besluit desnoods Diana te verkrachten, want het is zijn natuur die hem daartoe dwingt.[814] Voortdurend wordt in deze scène gewezen op Actaeons natuur, waarmee vooral zijn seksuele drift bedoeld is. De transformatie tot een hert maakt dit op allegorische wijze duidelijk: Actaeons natuur is vergelijkbaar met die van een dier dat zich laat leiden door de streving van zijn sensitieve ziel, terwijl de voor de mens karakteristieke rationele ziel is uitgeschakeld. Yo's metamorfose tot koe wordt eveneens uitgelegd als een metafoor voor haar wellustige gedrag: 'de sonde maeckt den mensche beestelijck.'

Ook op andere plaatsen in *Narcissus en Echo* wordt het begrip 'natuur' verengd van 'al het ondermaanse', via 'de menselijke aard' en 'levenskracht' tot 'seksuele drift'. Zo bijvoorbeeld door Narcissus wanneer hij vrouwenliefde afwijst omdat ''t is een bekören // Der sinnen, een eeuwighe temptacien // En een verweckinghe der natören, // Tot luxurien [= wellustigheden] te commene (…).'[815] En ook Echo voert een strijd met haar driften: 'Och schaemte bedwingt natuere van binnen // Dat icket hem openbaeren muet.'[816]

In een aantal spelen wordt het driftmatige karakter van liefde nog op een andere manier geïllustreerd, door de associatie met voedsel en drank. Jupiter maakt de eerste avances richting Yo tijdens een banket. Ook Dido verliest tijdens de maaltijd haar hart aan Aeneas, Hero heeft voor Leander een feestmaal klaarstaan als hij haar slaapkamer betreedt, en Procris wordt door Cephalus verleid tijdens een fruitmaaltijd waarbij hij haar dronken voert. In het allegorische toneel van de rederijkers en bij het schooldrama van de humanisten komt dit soort tafelscènes vaak voor als metafoor voor de mens die in zonde vervalt.[817] De consumptieve overmaat staat dan voor bandeloosheid in het algemeen.[818] Maar de specifiekere relatie tussen voedsel en liefde in de mythologisch-amoureuze spelen heeft mogelijk ook een meer neutrale grond in de contemporaine medische opvattingen. Zo geeft *Der vrouwen natuere ende complexie* (ca. 1538) voedingsadviezen om de lust op te wekken of te verminderen:

> somige spijse verwect die luxurie, als weyck eyeren diemen mach suypen, droghe Eruca, claren wijn, eeten goede spijsen, somighe electuarien ende siropen (…) Somige spijsen zijn goet om reynicheit ende suverheit te houden, als porceleyn, lattuwe, groen eruca, ghesetten azijn, cauworden, comcommers, dat vasten luttel eeten (…)[819]

Die betekenis zal in de mythologisch-amoureuze spelen ook wel gefunctioneerd hebben, en versterkt dan de visie op liefde als een drift, een lichamelijke behoefte die vervuld wil worden.

Liefde als ziekte

Dan is er nog het beeld van liefde als een (geestes)ziekte. Zo vraagt Echo haar vader om een toernooi te organiseren 'om recreacie mynder sinnen // Bedwelmt van siecten langeröselijck'. En die ziekte blijkt in een latere scène symptomen van melancholie te bevatten:

> O Jupiter hue is natuere beruert nu!
> Memorie ontstelt verdwaest, al dwaesende,
> Dwelck een allendighe figuere besuert nu,
> Sonder herte of sin beraest all raesende.
> Wat seg ick? De tonge ruerende praest al praesende
> Sonder verstant, beghinsele oft insele.
> O Jupiter, met gracien dörblaest al blaesende
> My, onghestelde, gheeft ghewinsele en versinsele
> Dat Narcissus crijghe dörrinsele en tbeminsele.
> Ick will myn Herte gaen troostelijck troosten,
> Dwelck int prysuen met veteren nu gevetert is
> Van minnen, dwelck my ghinck noostelyck noosten.
> Twaer troostelick om beteren dwelck onghebetert is.
> Maer neent, als sleteren Therte gesletert is,
> Onghenaedelyck, versmaedelyck tuygt natöre,
> Dwelck met druckighe cleteren seer becletert is.[820]

De zieke Echo slaat (grammaticaal complexe, maar wel correcte) wartaal uit, lijdt aan wanen (de valse hoop dat Narcissus ook door liefde bevangen raakt) en is diepbedroefd. Later wordt het nog erger: 'Wats myns, arme melancolieuse!' Verlies aan eetlust en een algehele lichamelijke verzwakking lijken deel uit te maken van het ziektebeeld: 'So en will ick nemmer meer eeten noch drincken' en 'Lacen, ick verdwijne (…) natuere verflaeut'. De van oorsprong sanguinische Echo lijdt nu aan *amor hereos*, een specifieke vorm van melancholie, zoals die hiervoor al is beschreven. Een van de remedies is de lichamelijke vereniging met de geliefde, in dit geval met Narcissus, 'medecynlick mynder siecten medicijnsele'. Maar volgens Venus is 'verleetschap' (afkeer) het beste tegengif, een advies dat alludeert op de platonische *irascibilitas* (afkeer van het slechte) als zielspotentie tegenover *concupiscibilitas* (begeren van het goede).[821] Als uiteindelijk geen van deze middelen werkt, kwijnt Echo weg onder de zware psychische last: 'Druck en Spijt wildt my versmooren, het leyt my so swaer up tlyff en prangt.' Bedruktheid met de dood als gevolg, dat is wel de ernstigste vorm van melancholie.

Verschijnselen van *amor hereos* zijn niet duidelijk aanwezig in de andere spelen. Dat de verliefde zich beklaagt ziek te zijn en 'genezing' zoekt bij zijn of haar beminde, is op zich geen aanwijzing voor een medische blik, het kan ook gewoon een literaire topos zijn. Toch lijkt de toestand van Iphis, in navolging van Dierick in de *Spiegel der minnen*, ernstiger dan dat. Iphis raakt ten dode toe bedroefd en wil zichzelf doden als hij verneemt dat Anaxarete hem niet wil beminnen. Hij krijgt echter nieuwe, maar valse hoop door een 'gesprek' met de Echo, die hij ook nog eens aanziet voor de ongelukkige nimf die in klank veranderde. Iphis slaat geen

wartaal uit zoals Echo in *Narcissus en Echo*, maar dit schijngesprek maakt wel duidelijk dat hij nu echt zijn verstand verloren heeft. Op advies van de Echo besluit hij nog één poging te wagen Anaxarete voor zich te winnen, om vervolgens nog dieper weg te zinken in 'sware last', 'benautheyt van herten' en 'swaerhoofdich trueren'. Van de lichamelijke verzwakking die bij *amor hereos* hoort, is nergens sprake.

De sinnekens

De sinnekens hebben zo hun eigen ideeën over de genezing van Echo's kwaal: 'sprong deese caluwaert [= kaalkop] binnen den neste, // daer met so souse all gheneesen syn.'[822] In de sinnekens komt de opvatting van liefde als een louter seksuele drift wel het meest onomwonden tot uitdrukking. Hun soortnaam zegt het al: ze personifiëren het zinnelijke deel van de mens, de sensitieve ziel die voortdurend streeft naar de bevrediging van lichamelijke behoeften.[823] Ook met eigennamen als Natuerelijcke Lust (*Jupiter en Yo*), Sinnelijcke Genegentheijt (*Pyramus en Thisbe* Amsterdam), Jonstich Herte (*Aeneas en Dido*) en Amoureuse Affectie (*Leander en Hero*) verwijzen de sinnekens rechtstreeks naar de zinnelijkheid. Andere sinnekens hebben weer betrekking op de zintuigen, op de (soms valse) waarnemingen die voorafgaan aan het sensitieve streven: Jolijt van Ooghen (*Mars en Venus*), Narcissus' Schoonheit (*Narcissus en Echo*), Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn (*Pyramus en Thisbe* Brugge), Vals Ghehoor en Bedriechelyck Ghesicht (*Cephalus en Procris*).[824] Allemaal beroemen ze zich op hun vermogen om de mens tot verliefdheid te brengen, en daarmee wordt een innerlijk, fysiek-psychologisch proces zichtbaar gemaakt. Een voorbeeld uit *Mars en Venus*, waar de sinnekens zich voorstellen aan het publiek, kan dit illustreren:

Jolijt van Ooghen
Ick ben Jolijt van Ooghen.

Ghepeijs van Minnen
En ick Ghepeijs van Minnen,
De die herten binnen // ontsluijten // duet.

Jolijt van Ooghen
Ick draeghe bootscap daer jonste spruijten // muet.
Ick bethoone die vrientscap.

Ghepeijs van Minnen
Ick fundeere die jonste.

Jolijt van Ooghen
Ick vereenighe die herten.[825]

Ghepeijs van Minnen personifieert het denken aan liefde, werkt in het innerlijk van de mens en zorgt ervoor dat het hart wordt opengesteld, dat er 'vriendschap'

of 'gunst' kan onstaan. Door het zien van de geliefde, oftewel door Jolijt van Ooghen, wordt die beginnende affectie naar buiten gebracht, zodat ook de ander verliefd raakt. Zo worden de harten van twee minnaars met elkaar verbonden. Tot zover zou de indruk kunnen bestaan dat hier een zuiver psychisch proces wordt beschreven. Maar in het vervolg klinkt wel degelijk ook een lichamelijk, sensitief aspect in de werking van de sinnekens door: 'Wij weeten die conste // Om liefde in liefden te stellen smaeckelijck.' Vervolgens wordt het plezier dat de liefde brengt in allerlei metaforen beschreven:

Jolijt van Ooghen
Ons wercken sijn troostelijck.

Ghepeijs van Minnen
Sij schijnen miraeckelijck:
Sij veranderen druefheit in jojösheeden.

Jolijt van Ooghen
Wij mennen den waghen van amorösheeden.

Ghepeijs van Minnen
Wij duen Venus capittelen overleesen.

Jolijt van Ooghen
Wij duen die stervende herten gheneesen.

Ghepeijs van Minnen
En die gheijnsteren [= vonken] van minnen ter herten noopen [= schieten].[826]

Die liefdeslust blijkt een hevig, maar kortstondig brandend vuur, wanneer Jolijt zichzelf omschrijft als iemand 'die liefde duet berren als vier van vlasse'.

Ook in de andere spelen vinden we veel 'vurige' beeldspraak, bijvoorbeeld in *Aeneas en Dido*: 'Als vier en werc tsaemen vergaerdt is, // Alte gheerne so commet aen tberren. // Commen die bij een, certeijn, wij en derren // Gheen solpherstecken helen om tvier tontsteecken!'[827] In het licht van de temperamentenleer, die een amoureus karakter verklaarde vanuit een warme constitutie, krijgen dergelijke omschrijvingen een bijna letterlijke betekenis. De metaforische taal waarin de sinnekens de liefde omschrijven is dan ook niet toevallig ontleend aan het domein van de keuken: juist door de associatie van liefde met vuur, brandhout, kachels en kaarsen, maar ook met potten en pannen, borrelende vloeistoffen en etenswaar krijgt de benadering van liefde als een fysiek verschijnsel extra zeggingskracht.[828] Vergelijk bijvoorbeeld ook de dubbelzinnige uitspraken van Wonderlyck Mormereeren in *Narcissus en Echo*: 'zall tbier ghebrast werden, tmuet begonnen syn te brouwene', of 'sy heevet tvier in hoer kueckene'. De opgeroepen beelden corresponderen met dat van het lichaam dat geregeerd wordt door sapstromen en temperatuurschommelingen.

Eenzelfde accentuering van de lichamelijkheid kon worden bereikt door de

geregelde vergelijking van de minnaars met dieren, en dan met name vogels en vissen. In *Mars en Venus* bijvoorbeeld wordt van Venus gezegd dat ze naar liefde verlangt 'so de vissen nae tsuet waterken snacken', als ze Mars ontmoet valt ze 'platter dan een scholle', en Mars zelf wordt een 'kobber' genoemd (mannetjesduif, maar volgens Kiliaan ook *concubinus*, minnaar).[829] In *Narcissus en Echo*: 'nu gaen wy dan, die voghel is in muyte, ordinancie maecken om vröcht te draeghene ende Echo voort inden sack te jaeghene.'[830] Het gedrag van de minnaars blijkt niet veel verhevener dan dat van dieren, en de liefde maakt van hen bovendien een gemakkelijk te vangen prooi.

Was de huis-tuin-en-keukenmetaforiek van de sinnekens heel geschikt om de fysieke aspecten van de liefde te benadrukken, het komische effect zal zeker niet minder belangrijk zijn geweest.[831] De vindingrijke vergelijkingen die gebruikmaken van het laagst mogelijke register, hetzelfde dat ook in kluchten voorkomt, was zeer geschikt om de geëxalteerde liefde van de protagonisten van haar voetstuk te halen. Daarbij werd zo veel mogelijk toegewerkt naar een schokeffect: na een lyrisch-pathetische monoloog of een hoofs-amoureuze dialoog volgt vrijwel altijd een evaluerend commentaar door de sinnekens, waarin zij een heel andere kijk op de liefde geven. Dat dit scabreuze spel balanceerde op de rand van wat gepast was, blijkt wel uit de aanpassingen die de teksten ondergingen ten behoeve van de gedrukte uitgave van 1621. Plastische toespelingen op seksualiteit werden vervangen door meer vergeestelijkte omschrijvingen, zoals in *Narcissus en Echo* 'haer herte is gheheel in liefden ontsteken' voor 'sy heevet tvier in hör kueckene' en in *Mars en Venus* 'merct toch de vriendelijckheyt' in plaats van 'merct doch die ketelinge'.[832]

Een enkele keer hebben de sinnekens ook nog tot taak het beschrijven van lichamelijke, seksuele handelingen die niet op het toneel vertoond konden worden.[833] Je zou kunnen zeggen dat in die gevallen van de nood een deugd werd gemaakt, want juist in deze scènes is de lichamelijke liefde het meest pregnant aanwezig. De bewegingen van de minnaars worden tot in detail beschreven: van het kussen en omhelzen, via het uitkleden en betasten, tot aan de daad zelf. Ook hier zijn de sinnekens weer uit op een komisch effect, door hun quasi-onnozele opmerkingen: 'Ja, waer om vechten sij?',[834] 'ziet Leander die draechtse op 't bedde, // Om dat sy by hem zou ligghen rusten'[835] en 'Neve, is daer eenighen twist tusschen // Hun beyden, dat sy zoo blosende coleur krijghen, // En dat sy naer hunnen adem dus hijghen?'[836] En door het gebruik van niet mis te verstane beeldspraak: 'Hero die wilt te Sint Jacobs weert, // Sy heeft den palster [= pelgrimsstaf] alreet inde hant.'[837] Dat de sinnekens ook hier balanceren op de grens van het toelaatbare, blijkt uit het feit dat in een spel als *Aeneas en Dido* slechts in retrospectief wordt gesproken over het 'huwelijk' dat voltrokken is tussen de protagonisten, in meer omfloerste termen en zonder de suggestie van voyeurisme. De kans om hier een smeuïge beschrijving van het liefdesbedrijf te geven liet de pedagogisch ingestelde Van Ghistele graag aan zich voorbijgaan.[838] Ook de latere editeur van *Den handel der amoureusheyt* (Houwaert?) heeft uit de betreffende episode in *Mars en Venus* flinke passages geschrapt, juist die waar het liefdesspel in copulatie overgaat.[839]

De liefdesopvatting van de sinnekens laat aan duidelijkheid niets te wensen

over: 'liefde' is slechts een dierlijke neiging van het menselijk lichaam, die weliswaar kortstondig plezier verschaft, maar uiteindelijk uitloopt op ellende en verdriet. Dat misleidende aspect van de lichamelijke liefde wordt steeds weer benadrukt, en niet voor niets noemen de sinnekens in *Jupiter en Yo* zichzelf dan ook 'verraders der naturen'.[840] Door hun aanwezigheid wordt duidelijk dat 'amoureusheid' niet zomaar een natuurlijk gegeven is, maar ook een bedreiging vormt voor het welzijn van de personages.

Liefde als natuurverschijnsel, tot besluit

Het beeld dat de mythologisch-amoureuze spelen schetsen van liefde als een lichamelijk verschijnsel stemt overeen met wat middeleeuwse theologen en medici erover schreven: dat liefde ontstaat tussen vooral jonge mensen met een overeenkomstig temperament, opgewekt wordt via de uiterlijke zintuigen, een streven van de sensitieve ziel is, en een zo sterke begeerte dat een mens er ziek van kan worden of zich als een dier overgeeft aan zijn zinnen. Dit gedachtegoed had via preken, didactische teksten en medische handboeken al een ruime verspreiding gekregen. Het bijzondere van de spelen is dat deze thematiek nu voor het eerst op grotere schaal in een literair-dramatische vorm was verwerkt, naast de meer idealiserende hoofse liefdesconceptie die tot dan toe het literaire liefdesdiscours had beheerst. Misschien kan de toenemende populariteit van de term 'amoureusheid', ten koste van het literair-hoofse 'minne' en het algemeen toepasbare 'liefde', wel verklaard worden als een gevolg van die betekenisverschuiving. Het is duidelijk dat 'amoureusheyt' in de mythologisch-amoureuze spelen in een complex spanningsveld verkeert: de hoofse idealisering blijkt te worden ingeperkt door de nadruk op het huwelijk en op het behoud van eer en kuisheid, terwijl de medisch-fysische liefdesconceptie, die op zich neutraal lijkt, onmiddellijk de vraag oproept naar de beteugeling van de liefde als drift. De sinnekens spelen een belangrijke rol in het kenschetsen van de liefde als een natuurlijke begeerte, zowel door hun allegorische betekenis als in hun taalgebruik en in hun rol van commentatoren. Ze staan als het ware buiten de – tot op zekere hoogte – hoofs gebleven liefdesgeschiedenissen en voorzien die van een alternatieve interpretatie. Anders gezegd: de verheven klanken van de hoofse liefde worden in de spelen van een nuchter contrapunt voorzien.

Als we deze integratie van het medisch-theologische discours met de hoofse literatuur als een literair experiment beschouwen, dan wordt duidelijk waarom er vooral in de oudere, Bourgondische spelen, zo'n sterke nadruk ligt op de natuurlijke oorzaken en de erotische aspecten van de liefde. De liefdesliteratuur werd nog sterk gedomineerd door de conventies van de hoofse liefde, en die moesten met kracht tegengesproken worden om een nieuwe, praktischer seksuele moraal te verkondigen. Later, in de humanistische spelen, is de natuurlijke opvatting al minder expliciet aanwezig: astrologische en humoraaltheoretische verklaringen komen hooguit terloops ter sprake, de rol van de sinnekens is wat passiever, hun scabreuze taal gematigder. Rond het midden van de zestiende eeuw had het hoofse liefdesideaal definitief afgedaan, en het hoefde dus ook niet meer met zoveel kracht te worden ondergraven. Dit literaire experiment hangt wellicht sa-

men met de toenemende verdrukking van seksualiteit in de westerse cultuur, als onderdeel van een breder beschavingsproces. Uit de contrastering tussen hoofse en fysische liefdesconcepties ontstaat een nieuw beeld van de liefde dat de literatuur van de zestiende eeuw, en daarmee ook de mythologisch-amoureuze spelen, lijkt te gaan domineren: het beeld van liefde als een bedreiging.

5.4 *Liefde als een gevaar*

In het vierde deel van dit hoofdstuk staan die perspectieven centraal, van waaruit liefde en seksualiteit als bedreigingen werden gezien. In de eerste plaats is dat het mensbeeld zoals dat door de kerkvaders en middeleeuwse theologen was ontwikkeld. Liefde werd beschouwd als een zwakheid van het vlees, waardoor de mens was blootgesteld aan de verleidingen van de duivel, en die met behulp van het geloof en de rede moest worden bestreden. Met de emancipatie van de burgerij in de laatmiddeleeuwse steden ontwikkelde zich een meer neostoïcijns gekleurde visie en met name de rederijkersbeweging speelde een belangrijke rol in de verspreiding van dit gedachtegoed. Reformatie en humanisme vormen een derde lijn in dit discours, doordat zij het huwelijk en de betekenis van liefde daarin opnieuw aan de orde stelden. Maar naast religieuze en ethische bezwaren tegen de liefde waren er ook omstandigheden waarin liefde als een gevaar voor de gevestigde sociale orde kon worden gezien. Ten slotte komt dan ook aan de orde in hoeverre het beeld van de liefde als een bedreiging is terug te voeren op de heersende sociale normen en praktijken ten aanzien van liefde en huwelijk.

De strijd tussen ratio en *sensualitas* – ethisch-religieuze aspecten

Op cruciale momenten in de dramatische handeling stellen de mythologisch-amoureuze spelen de liefde voor als een strijd tussen natuur en verstand. Voordat we de betreffende passages nader gaan bekijken, volgt nu eerst een kort overzicht van de ethisch-religieuze traditie die aan deze voorstellingswijze ten grondslag ligt. De opvatting dat de menselijke natuur beteugeld kon worden met behulp van de rede, ligt reeds besloten in de antieke theorieën van Aristoteles en Plato. Vooral dankzij Augustinus is die gedachte ook in de middeleeuwen alomtegenwoordig, en bovendien theologisch gefundeerd. Hij stelde dat de menselijke natuur weliswaar in principe goed was, maar door de erfzonde gecorrumpeerd raakte. Sinds het moment dat Adam, die staat voor de ratio, toegaf aan de *sensualitas*, in de persoon van Eva, staat de mens voor straf bloot aan de verlokkingen van de duivel en wordt hij gekweld door *concupiscentia*, vleselijke begeerte.[841] Guillaume de St. Thierry vatte treffend samen wat dat voor de liefde tussen man en vrouw betekende: 'De liefde waarvan hier sprake is, is door de schepper op natuurlijke wijze ingebracht in de natuurlijke ziel van de mens, door een soort natuurlijk vuur, [maar] dit natuurlijke liefdesgevoel is verkeerd in een zekere grove, vleselijke begeerte.'[842] Sindsdien is seksualiteit een zonde en heerst in iedere mens diezelfde strijd tussen de natuurlijke begeerte en de rede.[843]

Dit wordt in talloze middeleeuwse teksten gethematiseerd. Een invloedrijke tekst waarin die strijd wordt beschreven als een gevecht tussen deugden en ondeugden is de vroegmiddeleeuwse *Psychomachia* van Prudentius. Niet toevallig verschijnt in dit allegorische gedicht Amor in het gevolg van Luxuria, de wellust, die uiteindelijk wordt verslagen door Sobrietas, matigheid.[844] Dit gedicht werd in de middeleeuwen veel gelezen en bestudeerd, en blijkt ook van invloed te zijn geweest op volkstalige werken, met name de *Roman de la rose*. In het eerste deel, geschreven door Guillaume de Lorris, wordt de psychologie van de liefde helemaal uitgewerkt binnen de kaders van het hoofse liefdesideaal. De minnaar heeft Amours, de god van de liefde, trouw beloofd zoals een vazal aan zijn leenheer. Maar zodra Jean de Meun veertig jaar later de pen oppakt om deze allegorie voort te zetten, voert hij het personage Raison op, Redene in het Middelnederlands. Zij is de grootste tegenstandster van Amours/Minne, en blijkt niet door de natuur, maar door God zelf geschapen te zijn.[845] Redene probeert de hoofdpersoon van zijn verliefdheid af te brengen door de liefde af te schilderen als een 'quader genoechte sonder vieren',[846] als louter vleselijke wellust dus. Wie de ware aard van Minne kent, zal weigeren hem te dienen, en kan aan zijn gevangenschap ontkomen, zo betoogt Vrouw Redene.[847] Er volgt een geleerd clericaal betoog, met reminiscenties aan onder meer Cicero, Augustinus en Boethius, waarmee het hoofse liefdesideaal uit het eerste deel doeltreffend wordt ondergraven, al slaagt Raison er niet in om Amant uit de macht van de liefde te bevrijden.[848] De *Roman de la rose* was ook aan het einde van de middeleeuwen een veelgelezen tekst. Er verschenen tot aan 1538 tientallen uitgaven, een prozabewerking en zelfs een *Roman de la rose Moralisé*,[849] en hij werd onder meer vertaald in het Engels (door Chaucer[850]) en zelfs tweemaal in het Nederlands.[851] De *Roman* leverde het model voor tal van teksten die op dezelfde wijze een moralistisch betoog in een allegorische vertelling verpakten. En ook die stellen de rede voor als wapen in de strijd tegen de wellust. Veel van dergelijke teksten komen via Franse bronnen terecht bij de rederijkers, die ze door vertaling en bewerking toesnijden op een stedelijk publiek van burgers.

Deze literatuur, zo liet Herman Pleij in verschillende studies zien, droeg bij aan een proces van burgerlijke zelfdefinitie, een stedelijke beschavingsbeweging waarbij de aandacht uitging naar beschaafde omgangsvormen, beheersing van de emoties, arbeidszin, zelfredzaamheid en weerbaarheid tegen de wisselvalligheden van het bestaan. Met die normen zou de gezeten burgerij zich hebben willen onderscheiden van de adel aan de ene kant en het volk aan de andere kant.[852] Vanaf het begin van de zestiende eeuw wordt in tal van teksten in uiteenlopende genres als prozaroman, prenten, allegorie, refreinen en drama, een tendens zichtbaar om de lezer te waarschuwen voor de redeloze liefde, die een gevaar voor de samenleving en het persoonlijke welzijn is. Zo besteedde de onbekende vertaler van de *Hystorye vander destrucyen van Troyen* veel extra aandacht aan de liefdesgeschiedenis van Troylus en Bryseda. In eerste instantie schildert hij hun verhouding als een toonbeeld van hoofse liefde, maar zodra Bryseda Troje heeft verlaten, vergeet zij Troylus en laat zich door een ander verleiden. De bewerker grijpt die gelegenheid aan om de lezer te waarschuwen voor de 'lichticheyt van den vrouwen'. De oorlog tussen de Grieken en de Trojanen was volgens zijn

slotwoorden het directe gevolg van liefdesverdwazing en hij roept zijn lezers dan ook op: 'spieghelt u ghi jonghers, bewaert u ghesichte, aenghemerckt datter dicwil so veel quaets uut comende is.'[853] Zelfbeheersing luidt het credo, met name voor de jonge mannen onder het lezerspubliek.

Op meer gestructureerde wijze vinden we die boodschap ook in enkele allegorische teksten van Bourgondische oorsprong, met name in *Vanden drie blinde danssen*, *Tghevecht van minnen* en de *Camp van der doot*. Pleij heeft laten zien hoe in *Vanden drie blinde danssen* (Gerard Leeu, Gouda 1482) de liefde, het lot en de dood als de grootste morele uitdagingen voor de zich emanciperende burgers van de late middeleeuwen werden beschouwd.[854] Het oorspronkelijke Franse gedicht van Pierre Michault werd zodanig bewerkt, dat de nadruk kwam te liggen op de 'tegenstelling tussen rede en wijsheid enerzijds versus natuur en zinnelijkheid anderzijds'.[855] De liefde wordt hier voorgesteld als een natuurlijke kracht, die mensen hun verstand en oordeelsvermogen doet verliezen.

Tghevecht van minnen (Jan van Doesborch, Antwerpen 1516)[856] is een droomallegorie naar het voorbeeld van de *Roman de la rose* en tegelijk een *ars amandi* in de traditie van Ovidius.[857] Het is een compilatie van meerdere teksten in vier delen.[858] De eerste drie delen die achtereenvolgens het begin, de voortgang en de liefde van vrouwen behandelen, herinneren sterk aan Ovidius' *Ars Amatoria*. Met het vierde deel, getiteld *Een remedie ende raet tegen die mutse*, krijgt ook diens *Remedia Amoris* een zestiende-eeuwse tegenhanger. De aanbevolen remedie is – in tegenstelling tot het advies van Ovidius –[859] geestelijk van aard, en eindigt met een oproep aan alle minnaars tot meditatie over het lijden van Christus, waardoor zij van hun vleselijke begeerte zullen genezen. *Tghevecht van minnen* is al met al het tegendeel van een liefdesleer: de liefde wordt afgeschilderd als een toestand van verstandsverbijstering waarin de mens alle oordeelsvermogen en zelfbeheersing kwijt is, een gevaar voor het geestelijk en lichamelijk welzijn van vooral jonge mensen.

In de *Camp vander doot* (1503, Jan Pertcheval, een vertaling van *Le Chevalier Délibéré* van Olivier de la Marche)[860] wordt het leven van de mens allegorisch beschreven als een tocht van een ridder naar het veld van de Dood. De ridder wordt er op het nippertje van weerhouden zich over te geven aan Begeerte, doordat Ghedincken hem een spiegel voorhoudt. Zo brengen zelfkennis en deugd de ridder weer op het juiste pad, Goet Avys genaamd.

In al deze teksten is de zondeval te herkennen als een onderliggend schema. Dat geldt ook voor veel allegorische toneelstukken van rederijkers (en in het humanistendrama). De hoofdpersoon (meestal onder een naam die zijn algemene menselijkheid markeert) wordt door sinnekens verleid om een zorgeloos, vrolijk leven te leiden, en vervalt daardoor in zondig gedrag.[861] De beeldspraak die daarbij gebruikt wordt, is vaak ontleend aan het domein van de liefde, waardoor een associatie met de mythologisch-amoureuze spelen voor de hand ligt. Dat is bijvoorbeeld goed te zien bij de Wellustighe mensch, in het gelijknamige spel van Jan van den Berghe.[862] Terwijl hij opkomt, zingt hij: 'Heij, wie sal mijn lustighe naetuere dwingen, // Die in allen dingen nu heeft voorspoedicheijt?' Hij laat zich door zijn dienaren Quaet Gelove en Vleyschelijcke Sin koppelen aan Eertsche Solaesheijt, de waardin van de herberg Alder IJdelheijt. Maar eerst nog naar de kerk, waar zij een preek aanhoren over Adams zonde, die het gevolg

was van ijdelheid en begeerte. De sinnekens wimpelen alle vermaningen van de priester weg, zodat de Wellustighe mensch besluit met hen mee te gaan. In de herberg krijgt hij drank en voedsel voorgezet, en worden er drie hoeren besteld: Eergiericheijt, Luxurie en Overdaet. De gesprekken tussen de 'verliefden' herinneren aan die in de mythologisch-amoureuze spelen:

> O Eergiericheijt, hoe ben ick bij u soo geernne!
> Ick en coose voor u niet een werrelt vol gouwe,
> Ghij sijt die alder amoureuste vrouwe
> Die in mij verdrijft alle pijnelijcke wee.[863]

Het gelag eindigt wanneer de Wellustighe mensch zich achter de gordijnen terugtrekt om te spelen 'tspel der minnen, daer natuer nae haeckt'.[864] Dit alles komt de Opperste Mogentheyt ter ore, die de Gramschap Goodts opdraagt de Wellustighe mensch te vervolgen. Tijdens de rechtszaak die volgt, wordt de mensch verdedigd door de Gratie Gods, die wijst op zijn 'brossche natuere' als oorzaak van alle zonden. De mensch wordt geabsolveerd, maar krijgt de waarschuwing mee: 'u selven bewaert, op dat ghij hier nae niet quaelijck en vaert'.[865] Een vergelijkbaar handelingsverloop, een amoureuze verleiding die uitloopt op een drinkgelag, is bijvoorbeeld ook te zien in het *Meyspel van sinnen van Menschelijcke Broosheit* en in het *Esbattement van sMenschen Sin en Verganckelijke Schoonheit*.[866] Steeds weer wordt, in allerlei variaties, Adams zondeval, de overwinning van de begeerte over het verstand, op het toneel vertoond. De mythologisch-amoureuze spelen bevatten allerlei motieven die de associatie met deze spelen konden activeren: de verleidende rol van de sinnekens, de uitvoerige verbeelding van de verliefdwording, zang en dans, de zondeval in een prieel of slaapkamer, de aanwezigheid van voedsel en drank.

Een publiek dat vertrouwd was met allegorische voorstellingen, dat teksten las waarin de hoofdpersonen steeds weer van het rechte pad af dreigden te gaan, dat steeds weer gewezen werd op de exemplarische betekenis van verhalen, moet veel van de opgeslagen wijsheden hebben geprojecteerd op de mythologisch-amoureuze spelen. Zelfs zonder dat de spelen er – althans in moderne ogen – veel nadruk op leggen, illustreren ze de algemene occupatie van een culturele bovenlaag (rhétoriqueurs, rederijkers, drukkers en een publiek van welgestelde burgers) met de thematiek van liefde als natuurlijke begeerte tegenover een rationele, beheerste levenshouding. Ik heb een aantal voorbeelden beschreven om de vormen en termen herkenbaar te maken waarin die thematiek tot uitdrukking komt in de mythologisch-amoureuze spelen, zonder te willen claimen dat juist deze teksten aan de basis van de spelen zouden hebben gestaan. Een aantal mythologisch-amoureuze spelen draagt als opschrift de genre-aanduiding 'spel van sinne'. Dat is een aanwijzing dat tijdgenoten ze inderdaad niet alleen recipieerden als vermakelijke, spannende en prikkelende verhalen, maar ook als verhulde morele lessen.[867]

Begeerte en verstand in de spelen

Bourgondische spelen

Het oudste spel, *Narcissus en Echo*, vertoont een sterke verwantschap met de allegorische gedichten in de traditie van de *Roman de la rose*. Het verlies van het verstand en de overgave aan de begeerte wordt in dit spel volledig zinnebeeldig gepresenteerd. Bij Echo is letterlijk te zien hoe zij geleidelijk haar verstand verliest: eerst door de influisteringen van Wonderlyck Mormereeren, die haar aanzetten tot 'ghepeys' en 'fantasye', en ook haar hart, de zetel van de ziel, affecteren. Het gevolg daarvan is het verlies van het hart, allegorisch verbeeld als een ontvoering die tijdens de slaap plaatsvindt, een moment waarop het menselijk verstand het minst actief is. Bij het ontwaken vertelt Echo dat zij droomde van een hert (de woordspeling lag voor de hand, hoewel het geslacht van de twee homoniemen verschilt) dat door een slang en een leeuw gevangen werd. Zo'n droom bezit voorspellende waarde, het is een allegorisch ingeklede waarheid die buiten het verstand om tot haar doordringt, zo geloofde men in de middeleeuwen.[868] En inderdaad, niet veel later blijkt dat met Echo's hart ook haar levenskracht verdwenen is: 'Wie is 't die myn alderweertste pant heeft // Daer ick jögts welvaert by derven muet?'[869] In een tweede monoloog, die met Echo's klacht een tweeluik vormt, zien we Herte die in het Prysuen van Minnen, zonder een spoor van redelijkheid, haar leed klaagt.[870]

Precies op dat moment in het spel is de Actaeon-episode ingevoegd, die illustreert dat zonder de beheersing door de rede de 'dierlijke' natuur van de mens vrij spel heeft.[871] Al bij het begin van de scène is Actaeon 'versuft', 'bedwelmt' en 'doolende', zoals de ridder in de *Camp van der doot*: het is duidelijk dat de rede weinig vat op hem heeft. De aanblik van een mooie vrouw, de badende Diana, volstaat om zijn begeerte te wekken, en al gauw geeft Actaeon toe: 'Myn natuere en can ick langer niet bedwingen.'[872]

Ook Echo's verstandelijke vermogens nemen af naarmate de allegorische handeling zich verder ontwikkelt. Het personage Herte van Echo blijkt een gemakkelijke prooi voor Wonderlyck en Schoonheit, die haar definitief doorschieten met 'tstrael der minnen'. Als Echo op zoek gaat naar haar hart, zegt zij 'sonder herte of sin' en 'sonder verstant' te zijn. De natuur heeft vrij spel gekregen, Echo volgt voortaan haar begeerte. Een laatste opleving van haar verstandelijke vermogens zien we in de figuur van Angst voer Wederseggen (afwijzing), haar dienaar:

> Nu duen, nu laeten is al 't ghekijf
> Angst vör wederseggen muet nu in 't spell syn,
> Want hy will in dit werck rebell syn.
> Dies myn memorie so is verblint
> Datse muet eeuwich in 't ghequell syn,
> Baleerende [= schommelend] soo 't riet duet inden wint.[873]

Angst voer Wederseggen doorkruist Echo's plannen, waardoor zij begint te twijfelen. Hij waarschuwt Echo 'by redenen', dus op grond van verstandelijke afwegingen, om niet naar Narcissus te gaan en hem haar liefde te verklaren. Een af-

wijzing zou immers haar eer schenden. Angst adviseert Echo om zich door haar kamervrouwen Scaemte en Eere te laten vergezellen, om dit te voorkomen. Dat schaamte en eergevoel hier als functies van de rede worden beschouwd hangt wellicht samen met de beeldspraak in de *Roman de la rose*. De minnaar wordt, vlak voordat hij de liefdestuin wil binnengaan, door vrouw Redene gewaarschuwd, die Scamelheit haar dochter noemt.[874] Maar Echo volgt liever het advies van Venus, die haar aanmoedigde: 'sulck schaemte van u vervaeren duet'. Zodat Angst ten slotte bezorgd achterblijft:

> O lacen, hue machse dus ontset syn,
> Als arm verdoolde gaende, allindelinge,
> Onbestiert Venus paden, blindelinge
> Mismaect van liefden, versuft, verdooft,
> Van memorie ende van sinnen berooft,
> Sonder schaemte ofte eere te wederleggene
> Of sonder my, Angste van Wederseggene![875]

Angst voer Wederseggen is in *Narcissus en Echo* duidelijk een functie van de rationele ziel, de laatste linie in de strijd tegen de redeloze liefde. Zo bezien is het hele spel een theatrale variant van de *Roman de la rose*, een *psychomachia* die de strijd tussen verstand en begeerte centraal stelt. Vlak voor haar dood roept Echo de maagden en vrouwen in het publiek op zich aan haar lot te spiegelen en raadt hen aan hun gedachten en gevoelens onder controle te houden: 'en legt u herte noch u ghedachten // Aen mans niet de uws niet en achten'. Aan het slot klinkt, bij monde van Antropos, de waarschuwing aan alle minnaars, vrouwen én mannen:

> Spiegelt u, alle die minne draegt,
> Eer ghy nae 't strick van liefden spört,
> En troost elck anderen onghetrört:
> Huedt u vör dit hinderlyck miskyef.[876]

De les die men uit het lot van Echo en Narcissus moet trekken is om toch vooral op je hoede te zijn voor de liefde, die een valsstrik en een hinderlijk ongemak heet te zijn. Het 'troost elck anderen onghetrört' is op twee niveaus op te vatten: als een specifieke herinnering aan de hoofse plicht tot wederliefde, en als een algemeen appèl om de ander in zijn eer en waarde te laten, om in harmonie samen te leven. En die algemenere strekking verbindt *Narcissus en Echo* met de twee andere Bourgondische spelen, *Mars en Venus* en *Jupiter en Yo*. In deze twee spelen is de boodschap van zelfbeheersing en harmonie niet alleen gericht tegen de verliefde overspeligen die hun natuur niet kunnen bedwingen, maar ook tegen hun jaloerse partners, Vulcanus en Juno, die de natuurlijke orde en de huwelijkse harmonie verstoren.[877]

In *Mars en Venus* wordt zeer geregeld op zelfbeheersing aangedrongen. De menselijke natuur is 'broos',[878] en dat maakt vooral vrouwen 'wanckelbaer' en 'onghestadich'.[879] Al in de eerste scène, de dialoog tussen Venus, Juno en Pallas, ver-

oordeelt Venus vrouwen die zich laten verleiden tot overspel als 'dulcoppich, raesende uijtten sinne',[880] waarop Pallas haar vermaant, met de nodige dramatische ironie: 'So wachtes u dan, Vrou Venus, in naecoomende tijden.'[881] Venus mag dan ongelukkig zijn met Vulcanus, zij moet haar situatie lijdzaam aanvaarden, omwille van haar eer. Als Mars later in het spel aan Venus vraagt hoe men aan de liefde kan ontsnappen, leert zij hem dat de natuurlijke begeerte door de rede kan worden bestreden: 'So salmen den spinrock metter spille [= de liefde] // Met redene weeren.'[882] Maar na enig aandringen van zijn kant geeft ze dan toch schoorvoetend toe: 'Ick abandonneere mij tot uwen wille // Nochtans leijt redene vast int gheschille // Teghen natuere, de scaemelheit ruept te baeten.'[883] Hoezeer haar verstand ook nog probeert om met behulp van schaamte de strijd aan te gaan met de natuur, Venus geeft zich gewonnen. 'Dwerck is gheslooten,' zo concluderen de sinnekens, 'tconsent is ghegheeven', 'Scamelheit is uijter herten ghedreeven' en 'Memorie flaut', 'De sinnen doolen'.[884]

In het spel treedt nu de lichamelijke beleving van de liefde op de voorgrond, terwijl het morele dilemma verschuift naar het perspectief van Vulcanus en de vraag hoe een bedrogen echtgenoot zich zou moeten gedragen. Ook hij laat zich door de liefde verblinden en sluit zijn ogen voor het bedrog van zijn vrouw. Phoebus waarschuwt hem: 'Mint Venus bij maeten // Maer en stelt u betrouwen niet te sterck // Up hör, dat ghij naemaels int werck // Bedrooghen wordt, of het sal u berouwen.'[885] Ook de bedrogen echtgenoot heeft kennelijk niet de gewenste controle over zijn zinnen. Zijn verontwaardiging bij de ontdekking van het overspel wordt dan ook gepresenteerd als een gebrek aan zelfbeheersing, waardoor Vulcanus zichzelf net zozeer te schande maakt als zijn vrouw. Pallas noemt hem 'een beeste, // Onghevuelijck, sonder verstant ghebooren'.[886]

Opmerkelijk is dat in *Jupiter en Yo*, dat toch thematisch nauw verwant is aan *Mars en Venus*, nauwelijks aandacht wordt besteed aan de tegenstelling tussen liefde en ratio. Als we Yo's woorden moeten geloven is haar liefde zelfs een gevolg van een verstandelijke beslissing: 'O verstandenisse, overdinckt de goetheyt // Van Jove na zijnder Princelijckheden; // O redene, doorsiet zijn wijse vroetheyt!'[887] Het enige dat haar nog enigszins weerhoudt, is de angst om haar eer te verliezen als Juno hun overspel zou ontdekken. Want terwijl het overspelige karakter op de koop toe wordt genomen, wordt de liefde tussen Jupiter en Yo positief voorgesteld en krijgt de jaloerse Juno alle kritiek te verduren, zowel van de sinnekens als in de prologen. Slechts op één plaats lijken de sinnekens in hun commentaar de liefde van Yo af te keuren, met de gemeenplaats dat wie zijn lusten volgt, gelijk staat aan een beest: 'de sonde maeckt den mensche beestelijck'.

Christelijk-allegorische spelen

In *Pyramus en Thisbe* (Brugge) is geen sprake van twijfel tussen verstand en liefde bij de protagonisten. Pyramus brengt de rede dan ook in een iets ander verband ter sprake, zij het op enigszins cryptische wijze:

Jonste souct troost, twist en wils niet:
Nathuere gheert dat fortune verbiet,
Pays jeghen accoort es in ghekijve,
Memorie, verstant gheen reden aensiet![888]

Deze klacht komt erop neer dat zijn natuur, zijn liefde voor Thisbe, wordt tegengewerkt door de redeloze twist tussen hun families. Wat op het eerste gezicht een conventionele liefdesklacht lijkt waarin de minnaar zijn innerlijke tweestrijd beschrijft, is dus juist een verwijt aan degenen die deze liefde dwarsbomen. De liefde zelf wordt (nogal hoofs) geschetst als een positieve kracht, als de natuurlijke bestemming van twee mooie jonge mensen van gelijke afkomst en karakter. Als redeloos wordt vooral het gedrag van de ouders veroordeeld, die, onder invloed van Fraudelic Schijn en Bedrieghelic Waen, een vete stellen boven het geluk van hun kinderen. Maar de sinnekens maken op allegorische wijze duidelijk dat ook de geliefden, geleid door hun affecten, over een minder scherp oordeelsvermogen beschikken en zich gemakkelijk laten misleiden. Ondanks al deze verwijzingen naar de rede als voorwaarde voor geluk, wordt de tragische afloop uiteindelijk toch ook aan het noodlot toegeschreven: 'O broossche fortune, wanckelbaer riet, Dits al gheschiet bi dijnen gheleede.'[889] De in het spel herhaalde verwijzingen naar de wankelbare fortuin en de alomtegenwoordigheid van Waen en Schijn lijken te verwijzen naar een neostoïcijns levensideaal. De uitleg aan het slot maakt van het liefdesverhaal dan wel een allegorische versluiering van de heilsgeschiedenis, maar in het spel wordt deze interpretatie op geen enkele wijze voorbereid.

Kan van de spelen die tot nu toe zijn besproken nog worden gezegd dat ze de liefde weliswaar problematiseren maar niet categorisch afwijzen, het Amsterdamse *Pyramus en Thisbe* is in feite een anti-amoureus spel, waarin een karikatuur van de liefde wordt gegeven omwille van een religieuze boodschap. Het stelt de liefde van de protagonisten van meet af aan gelijk aan de vleselijke begeerte, door in het buitenspel de persoon van de Ammoreuse te introduceren. Deze figuur doet in alles denken aan het hiervoor besproken prototype van de Wellustighe mensch (en aan de Venusjanker in *Tghevecht van minnen*): hij is pompeus en 'lustich gecleet', verzucht steeds weer 'O Venus', en de sinnekens laten niet af te benadrukken dat hij door hen van zijn verstand is beroofd: 'Minne is een soedt quaet // daer mede onder voet gaet // verstant en reden.' Deze vorm van liefde wordt, net als in het *Tghevecht*, gecontrasteerd met de geestelijke liefde, gesymboliseerd in het crucifix. De aanwezigheid van de sinnekens in zowel het buitenspel als het binnenspel, herinnert de toeschouwers voortdurend aan de analogie tussen de Ammoreuse enerzijds en Pyramus en Thisbe anderzijds. Waarschijnlijk niet veel anders zal het thema 'rede versus natuur' zijn aangeroerd in het spel van *Pluto en Proserpina*, dat in wezen een allegorisch-amoureuze verbeelding van de zondeval is.

Humanistische spelen

In de humanistische spelen is de spanning tussen ratio en *sensualitas* nog altijd duidelijk voelbaar. Het spel van *Leander en Hero* is wellicht geïnspireerd door het allegorische procedé in *Narcissus en Echo*. De dichter maakt eveneens gebruik van personificaties, in dit geval uitsluitend sinnekens, om het verstandsverlies te markeren. In het eerste spel twijfelen Hero en Leander nog aan hun liefde, hun verstand weerhoudt hen ervan toe te geven aan de raadgevingen van Amoureuse Affectie. 'Natuere en redene zijn nu in twiste',[890] verklaart Hero, en Leander sputtert 'redene raet my te swijghene'.[891] Maar in het volgende spel treedt Den Roover der Amoureuse Zinnen op, die verklaart: 'Ick stele Leandro syn herte en zinnen, // Zoo dat hy gheen reden meer en zal ghebruycken.'[892] Al spoedig zijn de protagonisten dan ook in de macht van diens compaan, Liefs Ghebruyck in't Feyt van Minnen. Met 'ghebruyck' wordt gerefereerd aan de lichamelijke vervulling van de liefde, het stadium waarin de begeerte de macht definitief heeft overgenomen van de rede.

Ook Van Ghistele vond de tweestrijd kennelijk zo essentieel voor het amoureuze spel van zinne dat hij Aeneas twee monologen gaf die niet bij Vergilius voorkomen. De eerste begint met een impressionistische beschrijving van zijn gemoedstoestand:

> Drucsinnich ghepeijs, hertsweerdich lijen,
> Inwendich beruer, swaermuedighe fantasijen,
> Hoopen en duchten,
> Redene, natuere commen mij al te bestrijen![893]

Vervolgens beschrijft Aeneas zijn tweestrijd als een ware *psychomachia* tussen Jonstighe Accordacie ofwel Natuere aan de ene, en Redene aan de andere kant. Moet hij aan zijn liefde gehoor geven en bij de gastvrije Dido blijven, of toch afreizen naar Italië, zoals zijn plan was? Kort na deze monoloog besluit hij, op aandringen van Dido, om ten minste nog een tijdje bij haar te blijven. Door de voorgaande monoloog wordt deze keuze duidelijk begrepen als een overwinning van de natuur op het verstand. Aeneas' natuur lijkt echter wel op een hoger plan te staan dan gebruikelijk. 'Jonstighe Accordacie' klinkt meer naar vriendschap dan naar wellust, en Aeneas lijkt zich veel meer door een soort natuurlijke hoofsheid aan Dido verplicht te voelen, dan dat hij zich met hart en ziel aan zijn zinnen overgeeft. Haar trouw, de gunsten die zij hem bewezen heeft en de eer die zij hem daarmee bewijst, nopen hem tot een langer verblijf. Maar nergens in het spel verliest Aeneas werkelijk zijn verstand, nergens wordt gealludeerd op zijn zinnelijkheid of liefdesverdwazing, hooguit is er sprake van verblinding door liefde.[894] In de tweede monoloog die Van Ghistele toevoegde, blijkt Aeneas nog steeds redelijk bij zinnen:

> Hue benauwt is 't herte, hue beruert sijn de sinnen al!
> Hue diveersch is 't ghepeijs, hue twijfelachtich de wille!
> Eere en scaemte sijn heel in 't gheschille
> Oft ick luijde oft stille sal neemen die vlucht snel,

Vreesende vör Didoos onmanierlijck [= onbeheerst] gherucht fel,
Vierich dörscooten mit der minnen straele.
Vertreck ick, so is hör een eeuwighe quaele
– Eijlaes! – naeckende, en mij groote oneere;
Blijf ick, so verstoor ick u, Jupiter heere!
Hue ick 't wende of keere, heffe of legge,
Ick vinde mij benauwt.[895]

De uitkomst van deze twijfelmonoloog is tegengesteld aan de eerste. De sinnekens proberen Aeneas nog te verleiden om in Carthago te blijven, maar zijn besluit staat vast: hij zal gehoorzamen aan Gods bevel. Hiermee toont Van Ghistele aan dat alleen rationele zielen gehoorzaam zijn aan God (in dit geval Jupiter), en als deugdzame christenen zijn rijk (in dit geval het Romeinse Rijk) verwerven.

Van Ghistele construeert in zijn spel een grote tegenstelling tussen Aeneas en Dido voor wat betreft hun rationaliteit. Waar de sinnekens bij Dido elke gelegenheid aangrijpen om te spotten met haar liefdesverdwazing, laten zij met betrekking tot Aeneas alle scabreuze commentaar achterwege. Opvallend is dat in het bovenstaande citaat alleen Dido 'vierich dörscooten mit der minnen straele' heet te zijn, en alleen haar gedrag wordt als 'onmanierlijck' gekarakteriseerd. De zelfstrijd van Aeneas is niet gericht tegen zijn eigen onredelijkheid, maar tegen de hare! Wordt Dido aan het begin van het spel nog geprezen om haar wijsheid en daadkracht, tegen het einde wordt haar gedrag door de sinnekens als krankzinnig bestempeld.[896] Haar *Werdegang* toont de gevaren van de liefde: als zelfs een verstandige vrouw als Dido zich door de liefde van haar stuk laat brengen, hoe moeten wij als publiek dan wel niet op onze hoede zijn?

De meer gematigde houding van Aeneas, die van zijn persoonlijke genoegens afziet uit gehoorzaamheid aan God, laat zien hoe het wel hoort. In de proloog wordt hij aangekondigd als een dapper, standvastig en vroom vorst, 'Ons kersten nacie tot eenen speghele'. Even afziend van de genderkwestie die het contrast tussen Aeneas en Dido oproept (en de analogie met het beeld van Adam en Eva als respectievelijke personificaties van ratio en *sensualitas*), kunnen we vaststellen dat Van Ghistele in zijn protagonisten twee tegengestelde exempla heeft gecreeerd.

Zijn stadgenoot Willem van Haecht presenteert in *Cephalus en Procris* aanvankelijk twee standvastige, deugdzame en liefdevolle echtgenoten, die hun zinnen volledig onder controle hebben. Cephalus weerstaat de toenaderingen van Aurora met behulp van Staetachtighen Moet, terwijl Procris als een toonbeeld van kuisheid, onder toezicht van Eerelijck Herte thuis op hem wacht. Moet en Herte, als dienaren gepersonifieerd, staan symbool voor de zelfbeheersing van de protagonisten, waardoor zij in staat zijn om rationele afwegingen te maken en hun zinnelijkheid te bedwingen.

Maar zoals ieder mens staan ook deze voorbeeldige personages bloot aan verleidingen. Wanneer ze zich door hun emoties laten leiden, in dit geval door jaloezie, verdwijnt hun oordeelsvermogen. De belangrijkste instrumenten van de ratio, de zintuigen, functioneren niet meer optimaal en zo krijgen Bedrieche-

lyck Ghesicht en Vals Ghehoor vat op hen. Met de uitschakeling van het verstand verdwijnt ook de zelfcontrole. Zo abstract als dat op papier klinkt, zo inzichtelijk is dit proces op het toneel verbeeld, daarom volgt nu een wat gedetailleerde bespreking van één episode.[897]

Nadat Cephalus de toenaderingspoging van Aurora heeft getrotseerd, trekt hij met Staetachtighen Moet ter jacht. Als ze niet meteen succes hebben, stelt Cephalus voor om naar huis te gaan. Jalorsye ziet haar kans schoon en fluistert hem toe: 'Ja in, tis doch best, wat leyt u aen d wilt ghespuys, // Daer mocht eenich abuys u huys vrou ghebeuren, // Want sy is jonck.' Cephalus begint te vermoeden dat Procris vreemdgaat, maar Moet probeert hem die gedachte uit het hoofd te praten: 'Daer toe is sy te eerelyck (…) Sy is te vast gheprent in uwer lieffden.' Als Cephalus besluit om toch terug te keren en zijn vrouw op de proef te stellen, trekt Moet zich terug: 'Ic en wilder niet by staen daer ghy sulcx sult proberen // Men can een vrouwen herte wel te lang temteren.' Vanaf dat moment volgt Cephalus klakkeloos de aansporingen van Jalorsye, Vals Ghehoor en Bedriechelyck Ghesicht, die hem geen ogenblik alleen laten. De verleiding van Procris kost heel wat meer tijd en moeite, maar wanneer Procris uiteindelijk op de avances van de 'koopman' ingaat, verdwijnt ook Eerelijck Herte van het toneel. Cephalus stelt onthutst vast dat zijn vrouw 'uut den sinne' moet zijn geweest om zich zo te laten bedriegen.

Anders dan in de meeste mythologische spelen wordt de liefde zelf in dit spel niet als een morele dreiging beschouwd. De liefde tussen Cephalus en Procris is juist een positieve kracht, waaraan zij hun deugd, kuisheid en standvastigheid ontlenen. Maar het gaat hier dan ook om huwelijkse liefde, en niet, zoals in de andere stukken, om een voor- of buitenechtelijke verhouding. *Cephalus en Procris* is tot op zekere hoogte te beschouwen als een exemplum van voorbeeldige kuise liefde, een Erasmiaans modelhuwelijk waarin de gelijkwaardige echtelieden een scala aan harmonieuze omgangsvormen laten zien: zorgzaamheid, trouw, geduld, vergevingsgezindheid en begrip.[898] Maar de tragische afloop staat een lezing als positief moreel exemplum ook wel enigszins in de weg, en de allegorische personages waarschuwen wel degelijk tegen het gedrag van deze personages. De morele boodschap heeft kennelijk een bredere strekking dan de liefde of het huwelijk: er wordt een meer algemene, neostoïcijns gekleurde levenshouding gepropageerd, waarin je je niet laat leiden door emoties als jaloezie en je niet door je zintuigen laat bedriegen.

In het vermoedelijk jongste mythologisch-amoureuze spel, *Iphis en Anaxarete*, stelt de verliefde Iphis zichzelf voor als een 'Venus jancker'; hij is buiten zinnen van verliefdheid, maar met weinig uitzicht op wederliefde. Totdat Brant der Minnen en Hovaerdich Ingeven hem moed inspreken en hem overduidelijk valse hoop geven. In de loop van het spel wordt steeds weer duidelijk dat Iphis voor een verloren zaak vecht. De neef die hij om hulp vraagt, vermaant hem: 'Ghy sout slachten den stercken, en u daer tegen setten // Merckt ghy niet hoe Venus den haren gaet verpletten?' Maar Iphis is overduidelijk al te ver heen en begint symptomen van *amor hereos* te vertonen. Met de opkomst van Desperaet Voornemen, die hem tot zelfmoord aanzet, wordt duidelijk dat Iphis echt al zijn zelfcontrole

kwijt is. Een van de lessen die in de proloog worden genoemd, luidt dan ook 'dat Jongmans de liefde uyt haer hert sullen keeren'. De titel waaronder het spel is uitgegeven, *Het loon der minnen*, met daaronder de afbeelding van de dode Iphis, markeert ten overvloede de afkeurende houding tegenover de liefde.

'Quod licet Iovi, non licet bovi': antieke mythen als negatieve exempla

Het belang dat in de spelen wordt gehecht aan zelfbeheersing, verraadt het pedagogische project van de dichters. Zij wilden hun publiek waarschuwen voor de ontregelende werking van de liefde, maar daarbij is het onvermijdelijk dat je ook het gedrag laat zien dat je afkeurt. Dit werd in de loop van de zestiende eeuw steeds meer als een probleem gezien.[899] De toeschouwers moeten zich met de protagonisten identificeren om de moraal op zichzelf te kunnen toepassen, maar het moet tegelijk duidelijk zijn dat het gedrag op het toneel geen navolging verdient, dat het hier om een negatief exemplum gaat. Met betrekking tot de Bourgondische spelen is wel geopperd dat juist mythologische verhalen en personages de dichters meer vrijheid boden om erotiek op het toneel te vertonen. Het zou dan gaan om een 'compensatoire lustbeleving', om het prikkelende vermaak dat erotische toespelingen op het toneel boden.[900] Tegelijk zou het publiek begrijpen dat dit gedrag geen navolging verdiende, dat het moreel verwerpelijk was, want de 'daders' waren overduidelijk heidens, 'anders'. Mythologische personages konden worden opgezadeld met allerlei moreel afkeurenswaardig gedrag zonder dat de toeschouwers in de verleiding kwamen om dat te imiteren. Zoals Annelies van Gijsen in haar bespreking van *Jupiter en Yo* op het bekende spreekwoord varieerde: 'quod licet Iovi, non licet nobis' .

Maar die exemplarische functie was niet voor iedere toeschouwer onmiddellijk evident. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de epiloog van Van Ghisteles *Aeneas en Dido*, waarin de personages Ongeleerd Begrijp en Onweetend Schimpen hun kritiek op het spel leveren. De Goudbluemkens zouden nutteloze en onbegrijpelijke beuzelarij, 'ijdel poeterije', op het toneel hebben gebracht. Of, zoals in een vergelijkbare scène bij *Iphis en Anaxarete* de boer Onrijp Oordeel zegt: 'Sulck een fabel soud ick wel connen dromen, // Dan soud ick noch schromen dat eens te vertellen!'[901] Van Ghistele was zich kennelijk bewust van de tegenstand die mythologische stof op het toneel zou ontmoeten, misschien wel omdat er in Antwerpen opvoeringen waren geweest van oudere amoureuze spelen. In hoofdstuk 4 bleek dat de Bourgondische spelen rond die tijd in Antwerpen bekend waren, en dat geldt zeker ook voor het Brugse *Pyramus en Thisbe*, dat enkele jaren voor de première van *Aeneas en Dido* in Antwerpen in druk was verschenen. In het voorwoord van zijn epische vertaling van *Aeneis* (1556) verklaart Van Ghistele: 'Want nu ter tijt een hinderlijcke ende leelijcke beeste in vele landen woelende is, heetende onverstandich begrijp (…), want tghebuert dagelijcx, deghene die dalderminste verstant oft kennisse van eenighe materien hebben, dat die meer sijn tot berispen, schimpen oft lachteren gheneghen dan de verstandighe oft gheleerde die met goeden redenen wel te paeyen sijn.'

Om zijn stuk tegen de kritiek van die ongeleerden te verdedigen, voert Van

Ghistele in de epiloog van het spel een eerbiedwaardig geklede man op, zijn alter ego, die expliciet ingaat op de exemplarische betekenis van het stuk. Het is met zijn afkeurenswaardige inhoud een spiegel waarin men zijn eigen gebreken ziet,[902] in dit geval de onbeheerste liefde, de 'onmanierlijcke minne'[903] waaruit 'boose ongodtlijcke wercken'[904] voortkomen; het spel is gespeeld 'om beters wille'[905] en 'om sdeuchds vermeeren'.[906] De liefde werd als onderwerp gekozen omdat de les nu eenmaal gemakkelijker wordt geleerd wanneer ze zoet smaakt; men moet 'mit suetheijdt wijsen der döchden reghele.'[907] Een vergelijkbaar didactisch project blijkt uit de *Aeneis*-vertaling, waarin Van Ghistele stelt dat het werk van klassieke dichters, ondanks hun heidense onwetendheid, toch veel wijsheid en deugd bevat, die ook op christenen van toepassing is: 'nochtans bevinden wi dat alle duechdelijcke manieren duer haer gheleert worden prijsende tgoet ende straffende het quaet, ghelijck gulsicheyt, ghiericheyt, oncuysheyt ende soodanighe ghebreken die een kersten mensche schuldich is te hatene.'[908] Voor alle zekerheid geeft Van Ghistele een overzicht van de deugden en ondeugden die men aan de hand van Aeneas en Dido kan leren kennen, waarmee hij precies die exemplarische tegenstelling construeert die we ook al in het spel zagen:

> (…) Int eerste boeck wordt ons gheleert hoe dat een oprecht mensche die God is vreesende al ist dat hy somtijts wat tegenspoets lijden moet, dat God hem nymmermeer verlaten en sal, ende ghi sult hier inne oock mercken die groote goedertierenheyt patientie ende sorchvuldicheyt van Aeneas welcke gaven eenen Prince seere verchieren ende seer orboorlijck sijn. (…) Int vierde muechdy mercken aen Dido hoe crachtich dat den hittighen brandt der rasender liefden is ons een exempel dat een yeghelijc hoe machtich, hoe wijs, oft verstandich, hem daer wel af behoort te wachtene. Ten anderen bevinden wy noch hier inne de groote ghehoorsaemheyt van Aeneas die God altoos boven den mensche onderdanich was.[909]

Van Ghistele beschouwt Aeneas als een goede, deugdzame held, een positief voorbeeld van godvrezendheid, godsvertrouwen, goedertierenheid, geduld, zorgvuldigheid en gehoorzaamheid aan God. Dido wordt een voorbeeld van de gevaren van de verdwazende liefde, die ook de machtigste, wijste en verstandigste mensen ten onder kan doen gaan.

Met zijn benadering van de klassieke stof sloot Van Ghistele aan bij de manier waarop humanisten het antieke drama nieuw leven inbliezen. Een belangrijke rol werd daarbij ingenomen door de Wittenbergse hervormer en pedagoog Melanchthon. Hij achtte klassieke tragedies vooral nuttig omdat ze met hun slechte afloop verwezen naar de wisselvalligheid van het aardse bestaan en de gevaren van de zonde, maar ook naar het leven in het hiernamaals.[910] Het Aristoteliaanse begrip catharsis, het effect dat een drama op de toeschouwer kon hebben, vatte hij op als matigheid ('moderatio') en zelfbeheersing ('gubernatio vitae'). De opwekking van medelijden en vrees diende volgens hem een moreel doel: 'deze gebeurtenissen waarschuwen de mensen voor de oorzaken van menselijke rampen, die ontstaan en verergeren door verdorven wellustigheden, dat tonen deze voorbeelden hen aan.'[911] Ook antieke komedies, zo meende Melanchthon, bevat-

ten een morele boodschap, die werd gedragen door de tegenstelling van een positief en een negatief personage. En waar die tegenstelling niet duidelijk genoeg aanwezig was, creëerde Melanchthon die alsnog. In zijn toelichting bij Terentius' *Andria* negeert hij bijvoorbeeld de adolescente amoureuze uitspattingen van de hoofdpersoon Pamphilus en noemt hem eenvoudig 'trouw aan zijn vader en aan de vrouwtjes'.[912] Hij gaat voorbij aan het feit dat Pamphilus zijn vriendinnetje eerst heeft verleid en bezwangerd, en legt de nadruk op het huwelijk, dat pas na veel verwikkelingen de instemming van zijn vader krijgt. De andere minnaar, Charinus, wordt door Melanchthon ten onrechte als een wellusteling neergezet, die juist geen huwelijk met zijn vriendinnetje zou nastreven. De pedagoog maakte van de hoofdpersonen in een moreel diffuus drama twee exemplarische figuren, de een positief, de ander negatief, zodat zijn leerlingen uit de opvoering of lezing van de tekst een duidelijke les zouden leren.

Hoogstwaarschijnlijk hebben Melanchthons ideeën over het morele en pedagogische nut van klassiek drama, onder meer in 1515 gepubliceerd als inleiding bij Terentius' komedies, de aandacht getrokken van Cornelis van Ghistele. Zijn vertaling van de komedies (1555) vertoont een sterk didactiserende tendens: hij voegde moraliserende samenvattingen toe aan ieder stuk, en net als in *Aeneas en Dido*, tal van sententies.[913] In het acrostichon op de titelpagina benadrukte Van Ghistele nog eens de exemplarische functie van de komedies:

> Ghi amoreuse Jongers die nae u ghevoech claer
> Hier daghelijcx tot wellusten u went,
> In Venus ackere siet dat ghi den ploech swaer
> Sonder ommekeren nyet te diep en ment;
> Terentius Comedien in u herte prent
> En spieghelt u hier ghelijck in eenen speghele
> Liefde die onwijs, vierich is en blent
> En ghebruyckt redene, mate oft reghele.[914]

Het didactische project van Melanchthon, gericht op de leerlingen van de Latijnse school, is hier vertaald naar de Antwerpse jeugd die geen Latijn las, maar wel belangstelling had om Van Ghisteles vertaling ervan in rederijkersverzen te lezen. Dezelfde argumenten gebruikte Van Ghistele eerder al in de epiloog van het spel van *Aeneas en Dido*. In combinatie met de hiervoor geconstateerde sterke kleuring van de protagonisten als exempla van respectievelijk standvastigheid en onbeheerstheid, versterkt dit de indruk dat Van Ghistele zijn spel heeft opgezet als een humanistische tragedie, die via medelijden en vrees tot zelfreflectie, matigheid en zelfbeheersing aanzet: het voldeed daarmee aan de morele en pedagogische functie die Melanchthon aan het drama toekende.

In vergelijking met de didactische helderheid in de humanistische spelen lijkt de morele boodschap in de Bourgondische spelen diffuus en dubbelzinnig. De personages zijn niet naar morele categorieën geconstrueerd, maar illustreren de complexiteit van de liefde, een kracht die zowel gevaarlijk als onontkoombaar is. Dat wordt aan de hand van de geënsceneerde strijd tussen ratio en *sensualitas*

geëxpliciteerd. Liefde mag dan menig mens het hoofd op hol brengen, ze wordt tegelijkertijd verdedigd tegen harteloze kuisheid of wraakzuchtige jaloezie. Tegenover de liefde blijken verschillende standpunten met bijna evenveel recht te kunnen worden ingenomen. In de loop van de zestiende eeuw, onder invloed van het humanisme, krijgen de spelen een andere functie en wellicht ook een ander publiek. De Bourgondische spelen richtten zich hoofdzakelijk tot een (mannelijk) publiek, een 'elite van cultuurdragers'[915] die het toneel vooral beschouwden als een middel tot verfijnd vermaak, een manier om zich te onderscheiden van de 'boerse' stadsbewoners door hun affiniteit met de Franstalige Bourgondische literatuur. Rond 1550 was de taakopvatting van rederijkers als Van Ghistele en Van Haecht meer inclusief. Dat betekende dat het toneel voor iedereen toegankelijk en begrijpelijk moest zijn, dat het moest leiden tot kennis en deugd, zodat het als een didactisch instrument in het beschavingsproces kon dienen.

Liefde als gevaar voor de sociale orde

De liefdesgeschiedenissen van Ovidius spelen zich af in een mythologische ruimte, een maatschappelijk luchtledig. Goden, halfgoden en nimfen hebben immers weinig van doen met maatschappelijke standen, conventies en belangen. Ovidius schiep een literaire droomwereld die in alles het tegendeel vormde van de complexe, veeleisende sociale werkelijkheid waarin zijn publiek leefde. Voor het maatschappelijk betrokken toneel van de rederijkers, waarin verhalen een allegorische of exemplarische functie hadden, voldeden de Ovidiaanse mythen dan ook niet helemaal. Liefde was, ook in fictieve vorm, gebonden aan sociale omstandigheden. De vraag die in deze paragraaf aan de orde komt, is hoe de sociale omstandigheden van de lange zestiende eeuw, en dan uiteraard vooral de normen rondom vrijen en trouwen, in de mythologisch-amoureuze spelen weerspiegeld worden.

Toen Dirck Coornhert in 1561 de *Spiegel der minnen* uitgaf, deed hij dat, zo blijkt uit het nawoord, met het oog op de terechte bezorgdheid van ouders 'dat huer sonen of dochteren houbaer zijnde, huer selfs (buyten der ouders weten ende believen) mishilijcken.' Hij beschouwde de tekst van Van Rijssele als een aantrekkelijk en leerzaam voorbeeld om de jeugd 'van dierghelijcke ontsinnighe ende dolle sotheyt af te schricken'. In de reeks van zes spelen die de *Spiegel der minnen* bevat, zien we hoe de liefde tussen het naaistertje Katharina en de koopmanszoon Dierick stukloopt op hun eigen standsbewustzijn en op de ambities van Diericks familie. Coornherts voorwoord, in combinatie met de quasihistorische wijze waarop het verhaal werd gepresenteerd als een waargebeurde geschiedenis, vormden aanleiding voor zowel literatuur- als sociaalhistorici om het spel in verband te brengen met de maatschappelijke omstandigheden waarin het functioneerde.[916] Het centrale thema van de *Spiegel der minnen*, de liefde tussen sociaal ongelijkwaardige partners, werd ook volgens niet-fictionele bronnen als een reeel maatschappelijk probleem beschouwd.

Vanuit het oogpunt van de gezeten burgerij, de families die streefden naar bestendiging en groei van hun vermogen, was het van het grootste belang dat hun kinderen trouwden met partners uit een soortgelijk milieu. Zo voorkwam

men dat het familiebezit werd uitgehold door een armlastige schoonfamilie of door incompetent beheer van de schoonzoon. Aan de andere kant stonden het gewoonterecht en de kerk, die een huwelijk als voltrokken en onontbindbaar beschouwden zodra men elkaar de trouwbelofte had gedaan (door het uitspreken van de zogenaamde *verba de praesenti*, die de wederzijdse instemming met het huwelijk uitdrukken), gevolgd door de bijslaap. Daar waren geen priester of getuigen, laat staan ouderlijke toestemming voor nodig, want het huwelijk was een sacrament, een verbond gesloten voor God.[917] De sinnekens overdrijven de zaak niet, wanneer zij het rendez-vous tussen Aeneas en Dido in de grot beschrijven als een huwelijk: '…datse malcanderen mit een eendrachtich consent daer // Gheloofden te trouwene' en ' Salt huwelijck oock voortgaen, soot ghesloten is?' Maar ze maken tegelijk duidelijk dat deze huwelijkssluiting een onbezonnen, door begeerte gedreven daad is.

En dan is er nog een factor die de aandacht voor de gevaren van de liefde kan verklaren: jonge mensen trouwden in het Westen, in vergelijking met andere culturen, relatief laat, omdat zij eerst in staat moesten zijn een economisch zelfstandig huishouden te voeren. Vrouwen trouwden gemiddeld op hun vijfentwintigste, mannen nog later, en velen bleven voor altijd ongehuwd. Er was dus een lange periode vanaf de puberteit tot aan het huwelijk, waarin jongeren geacht werden zich van seks te onthouden.[918] In die tussentijd bestond het gevaar dat ze verliefd werden op een 'foute' partner en heimelijk trouwden, of dat er een buitenechtelijke zwangerschap ontstond. Dat was een enorme schande, die alleen met een huwelijk alsnog ongedaan kon worden gemaakt.[919] 'Minnen' of 'vrijen', ofwel de erotisch geladen omgang tussen ongetrouwde jongens en meisjes als opmaat tot het huwelijk, vormde in de ogen van de zestiende-eeuwse burger een reële bedreiging voor de maatschappelijke orde. Aan de behoefte tot regulering van de huwelijkspraktijk en een vergroting van de controle hierop kwam Karel V tegemoet in het Eeuwig Edict dat hij in 1540 uitvaardigde. Hierin werd de minimumleeftijd waarop men zonder instemming van de ouders kon trouwen vastgesteld: voor meisjes 20, voor jongens 25 jaar. Een clandestien huwelijk kon leiden tot onterving, zodat het kapitaal van de familie niet in verkeerde handen terechtkwam. Ook de katholieke kerk probeerde haar grip op het huwelijk te vergroten: op het Concilie van Trente werd in 1563 bepaald dat een huwelijk slechts geldig was als het werd gesloten in het bijzijn van een priester en twee of drie getuigen.

Een met de *Spiegel der minnen* vergelijkbare thematiek vinden we in de *Heptaméron* (geschreven tussen 1540 en 1549), een verzameling novellen door Marguérite de Navarre. De ambiguïteiten in veel van deze vertellingen hangen volgens Leushuis samen met actuele problemen rondom het clandestiene huwelijk en de ouderlijke toestemming. Onbezonnen jonge minnaars, overtuigd van de oprechtheid van hun liefde, vergissen zich vaak en gaan een rampzalig huwelijk aan, dat zowel de familiebelangen als hun eigen welzijn schaadt. Maar ook de ouders laten zich door eigenbelang verblinden en verhinderen relaties die zouden kunnen leiden tot een geslaagd en wettelijk huwelijk.[920]

Precies deze tweespalt blijkt ook Coornhert parten te spelen, want hij leeft niet alleen mee met de ouders, zoals hiervoor bleek, maar ook met Dierick en

Katharina: '[dese geschiedenisse] en hout niet voor ooghen dan cuysche eerbare ende ghetrouwe liefde: geschiede sulcx buyten believen der ouderen, ten derft wederomme geen straffinge van so jammerlijcken ende deerlijcken eynde'. Dat Coornherts eigen huwelijk met een meisje uit een arme familie hem tot deze nuancering zou hebben gebracht, is natuurlijk een intrigerende veronderstelling, maar die is niet noodzakelijk om de ambiguïteit van zijn moraal te verklaren. Want juist in deze periode heerst een levendige discussie over de betekenis van het huwelijk en de opvoedkundige taak van ouders.

Wanneer Vives in zijn handboek over de opvoeding van vrouwen (1523) over het huwelijk spreekt, benadrukt hij het belang van een weloverwogen partnerkeuze: het hele verdere leven van een vrouw hangt ervan af. Maar hij laat er geen misverstand over bestaan dat die taak volledig bij de ouders rust: 'Ware maagdom heeft geen weet van sexuele vereniging (…) Daarom moet de jonge vrouw, wanneer haar ouders een huwelijk overwegen, deze hele zaak overlaten aan hen die haar net zoveel goeds toewensen als zij voor zichzelf doet…'[921] Tot aan haar huwelijk wordt de ouders geadviseerd om hun dochter in huis te houden, en met zo min mogelijk mannen in contact te brengen, want 'uit onmoetingen en gesprekken met mannen groeien liefdesaffaires. Temidden van pleziertjes, banketten, dans, lach en genotzucht hebben Venus en haar zoon Cupido de opperste macht.'[922] Er waren genoeg gelegenheden waarbij de stedelijke jeugd elkaar kon ontmoeten, waar geflirt kon worden en versierd. Behalve openbare feestvieringen als kermissen en meifeesten hielden jongeren ook avondlijke bijeenkomsten in een huis of herberg. Op het platteland hield men de bekende 'spinningen', huiselijke samenkomsten van jongens en meisjes, onder het mom van handwerk, waarbij gezongen en gedanst werd. Uit een refrein in de bundel van Jan van Stijevoort (1524) blijkt dat dergelijke 'avondspelen' ook in de stad bekend waren.[923] En waarschijnlijk trof de jeugd elkaar op zon- en feestdagen in de herbergen 'om te drincken en te dansen, ende te verblyven tot spade in den doncker'.[924]

De geschriften van Vives en zijn tijdgenoten wijzen op een toenemende wil tot controle van opvoeders, ouders en overheid op de jeugd en op het huwelijk. Vives' vriend Erasmus heeft verschillende geschriften aan het huwelijk gewijd.[925] Hij pleitte voor het huwelijk als een leefwijze waarin man en vrouw hun kuisheid beter zouden kunnen bewaren dan in een afgedwongen celibaat. De sacramentele waarde van het huwelijk stond voor hem buiten kijf: het was geen juridische constructie, maar een teken van wederzijdse genegenheid tussen twee mensen van even grote deugd.[926] Erasmus pleit dan ook niet voor een herstel van de oude (aristocratische) gewoonte dat ouders het huwelijk voor hun kinderen arrangeren, maar hij beschouwt het wel als hun taak om hen op te voeden tot redelijk denkende volwassenen, die met beleid en in overleg een goede huwelijkspartner zullen kiezen:

> Mannen die haastig trouwen, zonder na te denken, klagen uiteindelijk meestal – veel te laat – over hun ongelukkige huwelijk, maar men zal maar weinig mensen teleurgesteld in het huwelijk vinden, die, met het advies van hun ouders, een voorzichtige en weloverwogen keuze hebben gemaakt en een vrouw getrouwd hebben die zij voor

altijd kunnen beminnen. Al wat voortkomt uit een bevlieging, gaat voorbij; iedere beslissing gebaseerd op rede en inzicht, zal stabiel en duurzaam zijn.[927]

Cornelis van Ghistele was waarschijnlijk bekend met het werk van Erasmus. Ook hij pleit voor zelfbeheersing en gehoorzaamheid bij kinderen en voor mate en redelijkheid in de opvoeding bij de ouders, zoals in zijn vertaling van Terentius' komedies. Ieder spel wordt ingeleid met een resumé, gevolgd door een moraal. Die bij *Phormio* luidt:

Als valsche opruyers zijn in 't regiment
De joncheyt, door liefde verblent,
Dicwils doet teghen des ouders consent,
Dwelc haer na brengt in hertsweyrich torment,
Als sy die redelijcheyt gheeft ghehoor:
Hier inne doet *Phormio* zijn devoor [= plicht].[928]

Met andere woorden: deze komedie laat volgens Van Ghistele zien dat jongeren die door de liefde verblind zijn, vaak handelen tegen de wil van hun ouders; maar als ze weer bij zinnen komen en de redelijkheid betrachten, hebben ze daar veel verdriet en spijt van.

De reformatoren Luther en Calvijn wezen de katholieke opvatting van het huwelijk als een sacrament af. Beiden benadrukten dat huwelijk en seksualiteit onderdeel waren van Gods schepping, een natuurlijke instelling en dus in wezen goed; een extra bevestiging ervan door de Kerk, in de vorm van sacramentalisering, was overbodig. Het belangrijkste doel van het huwelijk bleef, ook voor protestanten, de voortplanting. Volgens Luther stond vast 'dass ein Mensch zur Ehe geschaffen ist, Früchte seines Leibs von sich zu zuchten (sowohl als ein Baum geschaffen ist, Äpfel oder Birnen zu tragen).'[929] Maar daarnaast werden wederzijdse hulp, troost en kameraadschap ook belangrijk gevonden. De reformatoren stelden hoge eisen aan het huwelijk, en dus ook aan de partnerkeuze. In zijn tractaat over het huwelijk bespreekt Luther allerlei probleemsituaties, waaronder 'al die clandestiene huwelijken die zoveel ongeluk veroorzaken'. Uit de context blijkt dat hij hierbij doelt op meisjes die buiten medeweten van hun ouders met een jongen hebben geslapen die haar ontrouw blijkt te zijn. Dat is dan haar eigen schuld, want ze zou moeten weten dat een kind ondergeschikt is en gehoorzaam moet zijn aan haar vader, en niet zonder zijn medeweten een relatie moet aangaan.[930]

Het gezin, met de vader aan het hoofd, werd bij humanisten en reformatoren de aangewezen plek voor de geestelijke en morele vorming van kinderen, en daarmee de hoeksteen van de samenleving. Met de reformatie werd de bezegeling van het huwelijk een taak voor de wereldlijke overheid, waarover men in de kerk nog slechts de zegen kon vragen. In Holland leidde deze nieuwe taakopvatting in 1580 tot de Politieke Ordonnantie, waarin werd vastgesteld dat een voorgenomen huwelijk vooraf moest worden afgekondigd, nadat toestemming van de ouders verkregen was. Ouders die op onbillijke gronden weigerden in te stemmen met het huwelijk van hun kinderen, werden door de kerkeraad of

de magistraat ter verantwoording geroepen. De minimumleeftijd om te trouwen zonder ouderlijke toestemming werd bepaald conform het Eeuwig Edict uit 1540.[931] Deze 'burgerlijke' annexatie van het huwelijk bereikte een hoogtepunt in het werk van Jacob Cats, die met zijn *Houwelijck* en *Trou-ringh* voortbouwde op het werk van Calvijn, Erasmus en Vives.[932] De vraag is nu of deze toenemende occupatie met het huwelijk ook in de mythologisch-amoureuze spelen doorklinkt. Is er sprake van huwelijksplannen tussen de minnaars? Wat stelt men zich bij zo'n verbintenis voor? Welke maatschappelijke eisen worden er aan de geliefden gesteld? En welke rol spelen de ouders hierin?

Liefde en huwelijk in de mythologisch-amoureuze spelen

Het spel *Narcissus en Echo* weerspiegelt precies de gecompliceerde verhouding van middeleeuwers tot het huwelijk. Bij de liefdesgoden, die de protagonisten willen samenbrengen, is nog geen sprake van een maatschappelijk perspectief. Ze benadrukken dat Echo en Narcissus louter vanwege hun grote schoonheid 'als lief bij lieve te saemen syn mueten'. Maar in de dialogen tussen verschillende personages komen vervolgens zowel het aristocratische verstandshuwelijk aan de orde als het celibataire ideaal, en in contrast daarmee het kuise huwelijk. In het gesprek tussen Narcissus en zijn twee heren blijkt dat het huwelijk van een prins in de eerste plaats de voortplanting dient, en daarmee de welvaart en stabiliteit van het land. Volgens Narcissus echter is de vrouw hoe dan ook een bron van verderf; hij laat zich niet vermurwen door het argument van de heren dat het huwelijk juist een probaat middel is om zijn jeugdige elan in te tomen: 'want ghy syt jonck en wilt van sexien, dus keert u tot vrouwelycker affecxien.' In de persoon van Echo komt de liefde als voorbode van het kuise huwelijk tot uitdrukking. Dat blijkt wanneer Cupido haar tijdens het proces verdedigt tegen Diana's aanval op de vrouw als de bron van alle wellust: 'deese eedel blueme, steeckende inden brande, boot hör ghejonstich tot hem te gheevene, ende eeuwelyck in reynicheit te leevene, volstandelijck sonder dorpernije.' De ingevoegde rol van de vader benadrukt het feit dat zij een gehoorzaam, kuis kind is, dat niets buiten medeweten van haar ouders doet. Die vader is op zijn beurt een liefdevolle, zorgzame ouder, begaan met het geluk van zijn dochter. Op Echo's verzoek organiseert hij een toernooi, een passende vorm van vermaak voor een meisje van haar stand en leeftijd. Maar Echo's motief, haar wens om Narcissus te ontmoeten, kent hij niet. Pas als zij na Narcissus' afwijzing is flauwgevallen vraagt de vader zich af: 'wacharmen, wat mach hör weesen?' In *Jupiter en Yo* wordt ook Yo voorgesteld als een maagd die onder de hoede van haar vader staat. Hij geeft haar toestemming om naar het hoffeest van Jupiter te gaan, waar ze, buiten het zicht van haar vader, de eerste stappen op het liefdespad zet. Zo blijkt in beide stukken – impliciet – dat liefde zich onttrekt aan het ouderlijk gezag, hoezeer ook de ouders, in dit geval de vaders, begaan zijn met het lot van hun kinderen.

Diezelfde ouderlijke onmacht ten opzichte van de liefde zien we gethematiseerd in de Brugse *Pyramus en Thisbe* en in *Leander en Hero*. Het thema wordt in deze spelen echter aangegrepen om ouders te leren hun trouwlustige kinderen niet onnodig

streng te controleren, want, aldus Ovidius, 'de ouders verboden wat men niet kan verbieden'.[933] Veel meer zegt de Romeinse dichter overigens niet over de tegenwerking die Pyramus en Thisbe ondervonden, en de Brugse dramaturg blijkt de rol van de ouders dan ook flink te hebben uitgebreid.

De eerste helft van het spel is, afgezien van de sinnekenscommentaren, grotendeels gewijd aan dialogen tussen Thisbe, haar moeder en de kamenierster enerzijds, en tussen Pyramus en zijn vader anderzijds.[934] De speldichter baseerde zich voor de betreffende scènes, zo bleek in hoofdstuk 2, op aanwijzingen in de *Bible des Poètes*, waar de vertelling een verkorte bewerking is van de twaalfde-eeuwse vertelling zoals opgenomen in de *Ovide Moralisé*. Het optreden van de ouders op zich is dus niet zo betekenisvol: als antagonisten van de minnaars waren ze al eeuwenlang een vertrouwd motief. Maar de specifieke inhoud van de dialogen, die immers wel uit de pen van de Brugse speldichter afkomstig zijn, biedt enig zicht op de preoccupaties van diens tijd. Allereerst is er de zorgvuldige karakterisering van Pyramus en Thisbe als adolescenten, deels ook al aanwezig in de *Bible des Poètes*, hier verwoord door de sinnekens: 'dus volbrochten si…in reynder liefden…haer kinderlicke joncheyt voughelijc…nyemant …en slouchs gade om dat kinders waren…als si groot werden en volwassen, haer minne dectense.'[935] In de eerste dialoog tussen de geliefden herhaalt Pyramus het motief van de verloren onschuld in heel andere woorden: 'Den kinderlicken tijt is achter bleven, dies wi begheven der innocenten staet, voort aen rijsende naer der scientien graet, onser imprudenten raet verkeerende.'[936] Zoals Adam en Eva voor de zondeval zonder schaamte en in alle onschuld met elkaar leefden en daarna door schaamte bevangen de wellust ontdekten, zo is ook de overgang van kindertijd naar adolescentie een gevaarlijke periode: 'Voort aen natuere sendt ons beschamen', zegt Pyramus. Voor alle jongeren die in de Ovidiaanse Pyramus en Thisbe een voorbeeld van onschuldige liefde dachten te zien,[937] maakt de Brugse dichter duidelijk dat dat niet de bedoeling is.

Dit wordt nog eens duidelijk door het gebed van Thisbes moeder aan Vesta, de godin van de maagdelijkheid, dat geheel van Brugse vinding is. Haar moeder heeft gehoord dat Thisbe verliefd is op Pyramus en bidt om bescherming voor haar bijna volwassen dochter.[938] De in de *Bible des Poètes* slechts terloops vermelde *chamberiere* krijgt in het Nederlandse spel een rol van grote betekenis. Wanneer Thisbes moeder haar kamenierster opdraagt om Thisbe voortaan te bewaken, uit deze opvallend vrijmoedig haar bedenkingen. Het is toch geen wonder dat twee zo gelijke kinderen, van jongs af aan met elkaar opgegroeid, elkaar graag zien? En ook de status van beide families staat 'een alianche rijckelijc van huwelijcke' geenszins in de weg, aldus de kamenierster. Hier wordt, bij monde van een secundair personage, een grote portie burgerlijke *common sense* in het spel gebracht, met als doel de opsluiting van Thisbe te presenteren als een wrede, onredelijke en, naar later blijkt, ineffectieve maatregel.

De moeder van Thisbe en later ook de vader van Pyramus blijken volledig in de ban van de sinnekens Bedrieghelic Waen en Fraudelic Schijn; hun redeneringen en de daarop gebaseerde beslissingen berusten op misverstanden, zo zal het publiek begrijpen. De moeder vreest ten onrechte voor de eerbaarheid van haar dochter, daartoe aangezet door de sinnekens. Die zeggen te gruwen van de

suggestie van de kamenierster, dat Pyramus en Thisbe geschikt zouden zijn om met elkaar te trouwen. Om dat te voorkomen, besluiten ze tweedracht te zaaien tussen de families, en weldra zien we de vader van Pyramus uitzinnig van woede opkomen, om zijn zoon alle omgang met Thisbe te verbieden. Nu is het Pyramus die laat zien hoe een redelijk en wijs mens zich behoort te gedragen en hij raadt zijn vader: 'in mannelicker daet volcht wijser raet, die sincken doet alle evelen moet [= boosheid]'. Niettemin belooft hij hem te gehoorzamen, hopend en biddend dat diens woede zal bekoelen. Hetzelfde doet Thisbe in de volgende scène, wanneer haar moeder haar nogmaals ten strengste verbiedt om zich aan Pyramus te vertonen: 'Ic sal volcommen u swaer bevelen, hopende uwen moet sal sincken noch.' Of de kinderen in hun belofte van gehoorzaamheid oprecht zijn, doet nauwelijks ter zake: vanaf dat moment is hun hele spreken en handelen immers juist gericht op dat wat hun verboden is.

De ouders blijven in het verdere verloop buiten beeld, waardoor de sinnekens vrij spel krijgen in het bedriegen van de geliefden: 'Al souden verdoten vrienden en maghen, 't kauken is wech!'[939] Pas in de epiloog (conform het voorbeeld in de *Bible des Poètes*) treden de ouders nog een keer op om het droeve lot van hun kinderen te beklagen. Opmerkelijk is dat hier noch het strenge verbod van de ouders, noch de ongehoorzaamheid van de kinderen (of zelfs maar het misverstand als gevolg van Waen en Schijn) wordt aangehaald als oorzaak van hun dood. Alleen het lot, Fortuna, lijkt verantwoordelijk voor de fatale afloop, volgens de woorden van Pyramus' vader: 'O broossche fortune, wanckelbaer riet, dits al gheschiet bi dijnen gheleede!'[940] Het spel eindigt met een allegorische verklaring in de traditionele christelijke zin en geeft de toeschouwer dus geen uitdrukkelijk advies met betrekking tot opvoeding, liefde of huwelijk. Die praktische kwesties zijn wel heel subtiel – en met begrip voor beide partijen – in de eerste helft van het stuk verwerkt. Enerzijds krijgen ouders te horen dat ze hun kinderen niet met alle geweld en op onredelijke gronden van een huwelijk moeten afhouden, anderzijds leren trouwlustige jongeren om niet af te gaan op hun eigen oordeel, dat door begeerte en valse hoop vertroebeld is.

Enkele decennia later, in de epiloog van *Leander en Hero,* windt Johan Baptista Houwaert er geen doekjes om dat ouders hun kinderen, met name hun dochters, op tijd moeten laten trouwen:

Poetelijck Gheest
Als d'Ouders hun Dochters blijven houden te lanck,
Zonder die te stellen [= te doen trouwen] en de natuere willen dwinghen,
Zoo moeten sy dickwils ghedooghen teghen hunnen danck
Dat sy schandelijck in 't wilde springhen.

Amoureuse Fantasije
En dan ziet men d'Ouders hun handen vringhen
Door 't inwendich verdriet 'twelck 'therte ghevult,
Sy beklaghen dat sy boeleren [= wellust bedrijven] met Ionghelinghen,
En het is nochtans hun eyghen schult.[941]

In *Pegasides Pleyn* (1582) gaf Houwaert overigens deze zelfde waarschuwing.[942] In het elfde boek over 'De vreese van d'amoureuse Maechden' beschrijft hij verschillende voorbeelden van ouders die moesten toezien hoe hun vrijgezelle dochters hun eer verloren, hetzij door eigen wellust, hetzij als gevolg van een verkrachting. De wrede straffen die erop volgen, (alleen voor de meisjes, niet voor de mannen die hen verleiden of verkrachten!) herinneren aan de dreigementen van Hero's vader.[943] In het dertiende boek, *Thouwelyck van de discrete jonckvrouwen*, raadt Houwaert ouders aan hun dochters op tijd aan de man te brengen en stelt daarbij de ideale leeftijd tussen hun vijftiende en vijfentwintigste jaar. Ouders kiezen de juiste levenspartner uit, waarbij niet geld of aanzien, maar het welzijn van hun dochters voorop moet staan. Deze visie sluit niet alleen nauw aan bij de conclusies in *Leander en Hero*, maar ook bij de inhoud van het eigenlijke spel. Daar wordt reeds gealludeerd op een huwelijk tussen de verliefden, en is er, in vergelijking met de twee voorbeeldteksten, opvallend veel aandacht voor de rol van de ouders.

Het is de vader van Hero die besluit om zijn dochter in een toren op te sluiten en te laten bewaken door haar voedster. In de voorbeeldteksten was Hero's celibataire bestaan een vrije keuze, maar in het spel gebeurt het heel duidelijk onder dwang, tegen haar natuurlijke aard in. Ze is immers jong, 'haer natuere zou gheern solaes ghenieten'. De overeenkomst met Thisbes situatie is evident, en misschien ook niet toevallig, gezien de grote bekendheid van dit verhaal en van de toneelbewerking op naam van De Castelein. Maar Hero heeft, anders dan Thisbe, haar minnaar nog niet ontmoet wanneer het spel begint, en de opsluiting wordt op een andere manier voorbereid. Haar vader krijgt bij haar geboorte de voorspelling te horen dat Hero, als zij verliefd wordt, met haar geliefde zal sterven. Aanvankelijk is er dus alle begrip voor de strenge maatregel van de vader, en ook de voedster protesteert niet. Integendeel, zij 'zal haer leeren haer natuere dwinghen, en altijt vreucht met zorghe doen minghen tot haerder baten; die een Dochter onderwijst, doet een werck van caritaten.' Geleidelijk aan echter wordt de positie van de vader steeds verder ondermijnd. De sinnekens bestempelen hem als 'slecht van verstande'[944] en gespeend van 'voorzichtighen opinioen',[945] omdat hij meent dat hij zijn dochter op deze manier kan bedwingen.

De voedster heeft consideratie met Hero's natuurlijke neiging en gaat met haar naar de tempel van Venus. Hero offert twee duiven (als symbool van trouwe liefde) en vraagt de godin om haar 'een ghetrou Minnaer' te geven 'die ick onderdaen mach blijven zaen in alder ghetrouwicheyt'.[946] Hero kent zichzelf genoeg om te beseffen dat alleen een huwelijk haar kan behoeden voor schande, want haar natuur is geneigd tot 'weelden' en 'liberteyt'.[947] Ook Leander maakt al in zijn eerste aanzoek duidelijk dat zijn bedoelingen eerbaar zijn en dat hij haar 'ghetrouwen Man' wil worden. Tijdens hun eerste samenzijn verzucht hij:

> Och mochten wy hier onder ons beyen
> Zonder scheyen // in eeren en trouwen
> Onbenijt blijven woonen en huys-houwen,
> Ick verzeker u dat wy altijt zouwen
> Zonder flouwen // oft zonder druckich // zijn,
> Boven alle Minnaers zeer gheluckich // zijn.[948]

Hier wordt het beeld geschetst van een harmonieus huwelijk, gebaseerd op standvastige liefde. In de ogen van de zestiende-eeuwse toeschouwer pleit dit wel voor het overigens clandestiene huwelijk, dat even later achter de gordijnen wordt geconsumeerd.

De vader, die na de eerste reeks scènes niet meer aan het woord komt, wordt door de positieve intenties van de geliefden steeds meer tot een wrede en bovendien bijgelovige tiran. Leander bestrijdt diens geloof aan voorspellingen, noemt ze 'ydele prophecijen', en wat de waarzeggers ook beloven, geluk of ongeval, wie daarin gelooft, wordt ongelukkig, zo redeneert Leander. De betekenis van deze argumentatie overstijgt zijn welbegrepen eigenbelang: het is ook een algemeen, aan het publiek gericht neostoïcijns pleidooi om op grond van de rede de wisselingen van het lot te aanvaarden. Hero's vader echter meent zijn lot en dat van zijn dochter met kracht te kunnen keren, en wordt zo zelf een oorzaak van haar dood. Hoe wreed en onredelijk de vaderlijke bemoeienis is, blijkt uit Hero's voortdurende angst voor ontdekking.[949] Illustratief zijn haar woorden: '… myn Vader zou op my syn sweert trecken uyter schee, // Waer 't dat hy vername van eenighen gheschille…', gevolgd door twee exempla van zeer wrede bestraffingen van overspel.[950]

Pas in het derde van de vier delen komen ook Leanders ouders in beeld, in een episode die wederom niet in de directe voorbeeldteksten te vinden is. Uit allerlei details blijkt dat hier het voorbeeld van de *Spiegel der minnen* gevolgd is, die met dezelfde pregnantie het probleem van het ouderlijk gezag in huwelijkszaken aan de orde stelt. Twee sinnekens, Inborstighe Envye en Valsche Calumnije, verraden de geheime liefde tussen Leander en Hero. En niet zoals men zou verwachten aan de vader van Hero, die al vanaf het begin zo'n grote rol speelde, maar aan de moeder van Leander, die in het spel voor het eerst optreedt. Als vrouw leent zij haar oor gemakkelijk aan infame roddels, net zoals de moeder van Thisbe, die zich door de sinnekens laat verleiden om het slechtste van haar dochter te denken. Vader en moeder roepen Leander samen ter verantwoording. Ze verwijten hem daarbij niet dat hij zijn begeerte volgt of zonder hun toestemming een meisje heeft benaderd, maar wel dat hij zichzelf in gevaar brengt door juist dit meisje te verkiezen. 'Ghy zoudt Dochters ghenoech vinden naer u behaghen, zonder u zelven in perijckel te stellen', zo zegt zijn moeder, en vader moedigt hem zelfs aan om zo snel mogelijk te trouwen: 'Myn Sone, hebt ghy tot houwen lust? // Zoo zoect, helst en kust een ander...al eest metten ganghe.'[951] Het huwelijk is een veilige manier om geregeld aan je gerief te komen, aldus dit praktisch ingestelde ouderpaar, en ze geven hun zoon dan ook veel vrijheid om zelf een echtgenote te kiezen.

Weerspiegelt het spel van *Leander en Hero* met deze liberale houding tegenover jongens en die strikte controle over meisjes de contemporaine seksuele normen? Het algemene beeld is inderdaad dat jongens wat gemakkelijker om zich heen konden kijken voor ze zich in een huwelijk begaven. Zij konden zich wel een *mismatch* veroorloven, zolang er maar geen zwangerschap uit voortkwam; voor meisjes was de huwelijksmarkt een veel precairder terrein: was je eer eenmaal geschonden, dan waren de kansen op een aanzienlijk huwelijk verkeken.[952] De strikte controle over de maagdelijkheid van meisjes bleek ook door Vives gepro-

pageerd te worden. Dat het voor jongens anders lag, blijkt in de *Spiegel der minnen*, waar Dierick zijn liefde voor Katharina moet blussen door afleiding van andere meisjes: 'Men sal hem het tortelduyfken (dats mijn vermeten) // Met andere quackelkens wel doen vergeten',[953] terwijl Katharina gewaarschuwd wordt dat haar kuise reputatie haar enige bezit is: 'Dus achtmen seere op der eeren graet van een maechdeken die elc toocht schoon gelaet.'[954]

Een andere overeenkomst met de *Spiegel der minnen* en *Pyramus en Thisbe* (Brugge) is er wanneer Leander, geconfronteerd met het omgangsverbod van zijn ouders, zijn liefde voor Hero ontkent en gehoorzaamheid veinst: 'Ick zal u in als obedieren metter daet, // De Kinders moeten leven naer hun Ouders raet.'[955] Om onmiddellijk daarna zonder veel scrupules weer naar de overkant van de Hellespont te gaan om zijn lief te ontmoeten. En dat is zijn grootste fout, zo blijkt tijdens de godenvergadering, waar Leanders hoogmoedigheid een halszaak blijkt. Hij heeft niet alleen de goden beledigd door de elementen te trotseren, zo betoogt Neptunus, maar ook zijn ouders groot leed aangedaan. Jupiter, als opperrechter, spreekt het vonnis uit: 'maer want Leander onser alder eeren en authoriteyt te naer spreect met gheschille, dat hy Hero mint teghen syn ouders wille (…) Zoo zult ghy hem straffen een ander ten exempele.' De autoriteit van de ouders wordt zo tussen neus en lippen door gepresenteerd als een verlengstuk van het goddelijk gezag. In dat perspectief wordt Leanders kinderlijke misstap een hoofdzonde, en zijn tragische einde een dramatische rechtvaardigheid. Ook Hero wordt met de dood gestraft, maar dan met name voor haar onzedelijke gedrag: 'Sy heeft langhe ghenoech gheboeleert // En gheleeft in amoureuse delectatie…'[956]

In *Leander en Hero* zijn twee modellen van ouderschap te onderscheiden: de onredelijke, hardvochtige houding van Hero's vader, die geen begrip toont voor de natuurlijke levensloop van zijn kind, tegenover de meelevende, adviserende rol van Leanders ouders. Dat laatste model komt dicht bij het ideale ouderschap van Erasmus, maar het is zeer de vraag of dat zonder meer ook op dochters kon worden toegepast. Meisjes vroegen om een andere behandeling dan jongens, zeker in de aanloop naar het huwelijk. Vandaar dat Vives een pendant schreef van Erasmus' *Institutio*, speciaal voor de opvoeding van meisjes. Hero's vader lijkt echter een karikatuur te maken van de opvoeding die Vives propageert. Weliswaar is het leven in afzondering, onder toezicht van een oudere dame, een eerste vereiste bij de humanist, maar zeker niet de enige. De vader van Hero zou, gemeten naar de maatstaven van Vives, ernstig tekortschieten. Ten eerste is de voedster die verantwoordelijk wordt voor Hero's opvoeding zelf niet onkreukbaar, zo stellen de sinnekens vast.[957] En wat de vader van Hero vergeet, is om zijn dochter afleiding te bieden in de vorm van handwerk en stichtelijke lectuur, want ledigheid leidt maar tot wellustige gedachten. Intussen moet hij wel op zoek naar een goede huwelijkspartner, en ook daarvan is in het spel – uiteraard – geen sprake. Het verwijt in de epiloog, dat de vader zijn dochter te lang heeft opgesloten zonder op een huwelijk aan te sturen, volgt dus uit het opvoedingsideaal dat Vives beschreef.

Maatschappelijke positie en liefde

Wanneer in de zestiende eeuw een jongen of meisje uit een welgestelde familie wilde trouwen met iemand van lagere maatschappelijke stand, zagen de ouders dat als een ernstige bedreiging van het familiekapitaal. Dit probleem staat centraal in de *Spiegel der minnen*, dat zich overduidelijk in een burgerlijk milieu afspeelt. Dierick is een koopmanszoon en van veel hoger stand dan Katharina, een naaister (een beroepsgroep met een in die tijd bedenkelijke reputatie). Het stuk is wel eens geïnterpreteerd als een kritiek op de standenmaatschappij waarin ware liefde omwille van geld en aanzien in de knop gebroken wordt, maar Van Gijsen heeft aangetoond dat deze romantische visie allerminst uit de tekst zelf blijkt.[958] Ook in de mythologisch-amoureuze spelen vinden we weinig aanleiding voor zo'n interpretatie. De mythologische spelen zijn bovendien veel minder precies over de sociale status van de protagonisten dan de *Spiegel der minnen*. Soms is wel duidelijk dat zij van hoge adel zijn, zoals Aeneas, Dido en Narcissus, en soms doemt een meer stedelijke, burgerlijke achtergrond op, zoals bij Pyramus en Thisbe en Leander en Hero. In veel gevallen duikt sociale status als motief op. We signaleerden het zijdelings in *Pyramus en Thisbe* (Brugge), waar de kamenierster wijst op de maatschappelijke gelijkwaardigheid van de geliefden. Het is hier een belangrijk argument voor een huwelijk. Ook Aeneas is een waardige huwelijkskandidaat voor Dido, zo pleit haar zuster Anna. De ongelijkheid tussen Venus en Vulcanus wordt niet expliciet gepresenteerd vanuit een maatschappelijk perspectief, maar kan wel zijn begrepen als een standsverschil: Venus gedraagt zich als een prinses terwijl Vulcanus, zowel in taal als in gedrag, als een eenvoudige ambachtsman wordt neergezet.[959] Die ongelijkwaardigheid leidt niet tot een gelukkig huwelijk, zo is de strekking van *Mars en Venus*. Echo twijfelt juist of zij wel verliefd moet worden op Narcissus, omdat zij van veel lagere afkomst is. En Anaxarete weigert op Iphis' toenaderingen in te gaan vanwege het grote standsverschil. Dat wordt haar wel kwalijk genomen, maar tegelijk krijgt ook Iphis het verwijt dat hij zich hoogmoedig toonde door zijn liefde op zo'n hoge dame te richten. In alle gevallen bevestigen de spelen de heersende norm van sociale gelijkwaardigheid tussen huwelijkspartners.

5.5 *Conclusie*

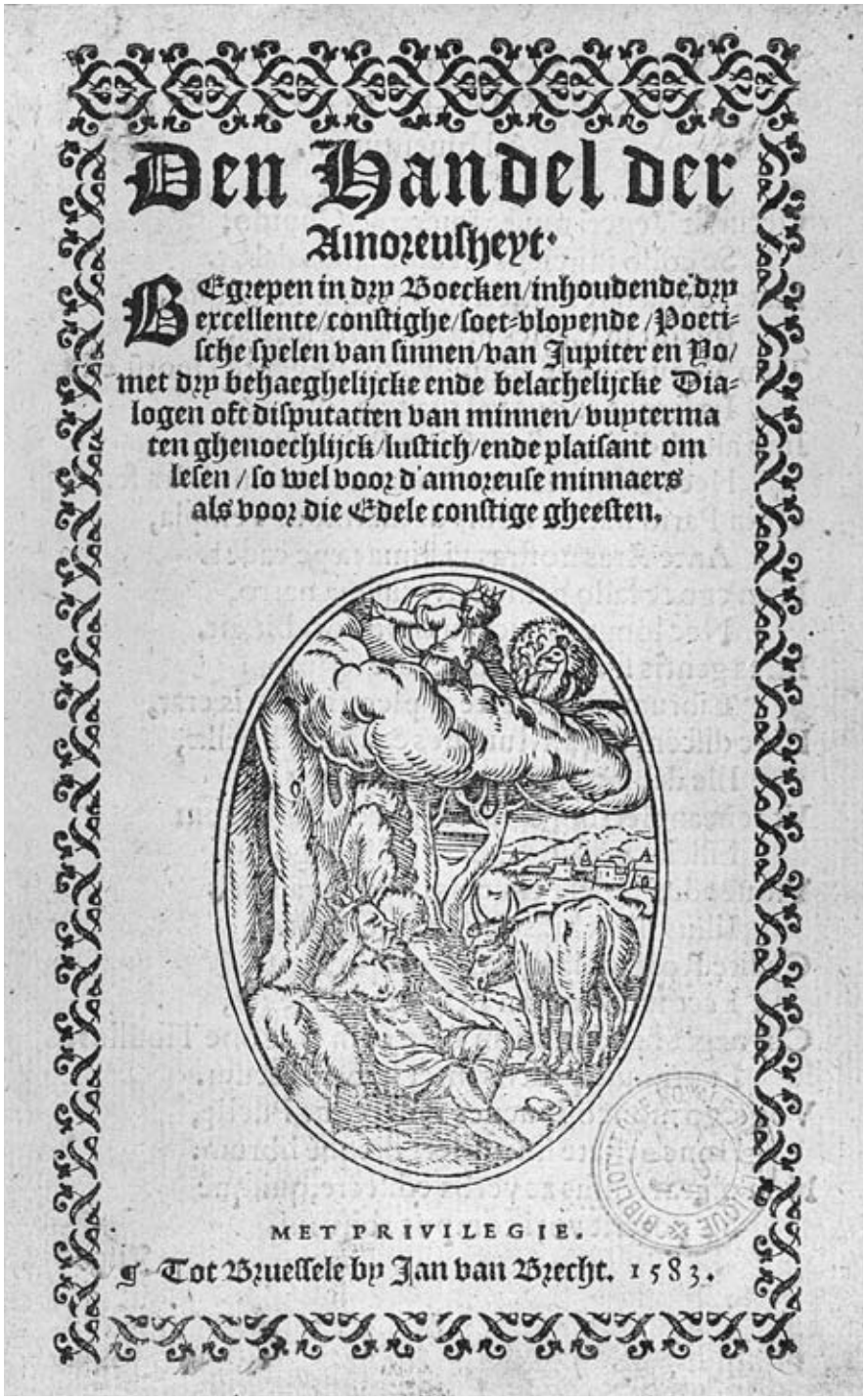
In de mythologisch-amoureuze spelen komt het zestiende-eeuwse liefdesdiscours in al zijn facetten tot uitdrukking. Vormen en beelden van de hoofse liefde, zoals die in de literatuur van de late middeleeuwen waren doorgegeven, blijven werkzaam in de presentatie van de liefdesrelaties op het toneel. De liefde als fenomeen, als ervaring, wordt serieus genomen, wat blijkt uit de grote aandacht voor en zorgvuldige stilering van het liefdesverloop. Maar tegelijk zagen we de betekenis van een aantal kernbegrippen uit die 'hoofse liefde' verschuiven naar een meer pragmatisch-ethisch discours. De 'Innennorm' van de hoofse liefde, waarbij begrippen als zuiverheid, eer, geheimhouding, trouw en standvastigheid de intrinsieke kwaliteit van de liefdesrelatie aangaven, werd verruild voor een 'Aussennorm', waarbij die begrippen gerelateerd werden aan de sociale context

van de liefdesrelatie. Door de voortdurende spanning in deze begripsvelden kunnen de spelen beschouwd worden als onderdeel van een 'anti-hoofs' discours.

Ook de 'natuurlijke' visie, voornamelijk gerepresenteerd in de rol van de sinnekens, biedt een scherp contrast met het hoofse beeld. Liefde beschouwd als een lichamelijke aandoening onttrekt zich immers aan de hoofse beeldspraak die de liefde als een absolute macht voorstelt. Zij herleidt liefde tot datgene wat de mens gemeenschappelijk heeft met het dier en dat wat hij met zijn verstandelijke vermogens moet trachten te beheersen: zijn seksualiteit. Ook hier komt betekenis tot stand in een voortdurende wisselwerking tussen twee uitersten: het standpunt van de verliefde protagonisten en dat van de sinnekens. Het gaat in de mythologisch-amoureuze spelen niet om een keuze voor het ene of het andere standpunt, maar om het zoeken naar een juiste morele houding. De dramaturgie van de mythologisch-amoureuze spelen stimuleert de toeschouwers tot kritische zelfreflectie, tot een dialoog met gevestigde opvattingen, emoties en gedragspatronen ten aanzien van de liefde. Op die manier worden de literaire en de ethisch-didactische vertogen rondom liefde, seksualiteit en huwelijk geïntegreerd en ontstaat er een domein waarin de ervaringswereld van een stedelijk theaterpubliek tot uitdrukking komt.

Een belangrijk onderdeel van die ervaringswereld is de cultuur rondom vrijen en trouwen. In die cultuur vormden ouderlijk gezag, clandestiene huwelijken en ongelijke partners reële zorgen. Ook die zijn in een aantal spelen duidelijk te herkennen als spanningsvelden tussen de verliefde protagonisten en andere personages, en ook hier wordt niet eenduidig gepleit voor of tegen de liefde. Wel worden de kaders geschetst waarin de liefde een plaats heeft: als opmaat tot het huwelijk en daarbinnen, tussen jonge mensen en met instemming en begeleiding van hun ouders.

Welke functie vervulde de antieke mythologie in dit vertoog over liefde, seksualiteit en huwelijk? De literatuur waarin liefde van oudsher gethematiseerd werd, was geassocieerd met een idealiserend beeld van de liefde dat niet meer aansloot bij de vragen en behoeften van een veranderd literair publiek. Het ridderlijke stofcomplex dat daarbij hoorde, had nog een zekere aantrekkingskracht, maar werd gekenmerkt door vaststaande rolverhoudingen, stereotypen en handelingsschema's die te weinig mogelijkheden boden om de morele ruimte ten aanzien van de liefde te onderzoeken. De mythologische verhalen, die in de overlevering reeds tot een 'aanpalend' stofcomplex waren bestempeld, waren in dat opzicht flexibeler. Ze behoorden tot een fundamenteel andere wereld, waarvan men gewend was die op een allegorische of exemplarische wijze te 'lezen'. Dit betekende dat ze, als een spiegel, alles konden reflecteren wat men er vóór hield: nieuwe discoursen, normen, rollen en gedragspatronen. En die mogelijkheid werd op het toneel ten volle benut.



Den Handel der
Amoreusheyt.
Begrepen in dry Boecken/inhoudende dry
excellente/constighe/soet-vlopende/Poeti-
sche spelen van sinnen/van Jupiter en Yo/
met dry behaeghelijcke ende belachelijcke Dia-
logen ofte disputatien van minnen/ vuyterma
ten ghenoechlijck/lustich/ende plaisant om
lesen / so wel voor d'amoreuse minnaers
als voor die Edele constige gheesten.

MET PRIVILEGIE.
¶ Tot Bruessele by Jan van Brecht. 1583.

Afbeelding 12: *Den handel der amoreusheyt*, Brussel, Jan van Brecht, 1583. KB Brussel, no. II 55002, titelblad

Hoofdstuk 6 'Fabula acta est'

Samenvatting en conclusies

'Het verhaal is gedaan', met die woorden eindigden de opvoeringen in Romeinse theaters. Na het applaus werden de toga's opgenomen, de maskers afgedaan en keerde men terug naar de werkelijkheid van alledag. Ook in de zestiende eeuw vertelden de rederijkers verhalen door ze te 'doen', in de vorm van spel en spektakel, maar niet zonder hun voorstelling af te sluiten met een morele boodschap aan de toeschouwers. In deze studie ging het om een bepaald soort verhalen: antieke mythen, door de rederijkers ook vaak 'fabels' genoemd, en om de bijzondere manieren waarop die in de zestiende eeuw werden omgevormd tot een eigentijds vertoog over liefde, seksualiteit en huwelijk.

6.1 Resumé

De periode waarin de mythologisch-amoureuze spelen functioneerden, waarin ze werden geschreven, opgevoerd, verspreid en gelezen, kan worden aangeduid als de lange zestiende eeuw. Het oudst te dateren spel, *Narcissus en Echo*, stamt uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw en in 1621 wordt diezelfde tekst nog, samen met drie verwante spelen, in druk uitgegeven. Die lange zestiende eeuw geldt als een tijd van grote culturele, politieke en religieuze veranderingen in de Lage Landen. Het humanisme dringt vanuit Italië door en introduceert nieuwe ideeën over de betekenis van antiek erfgoed, de omgang met teksten, de vorming van jonge mensen en de verantwoordelijkheden van het individu en de gemeenschap. In cultureel opzicht leidt de herwaardering van de klassieken tot grote veranderingen in de volkstalige literatuur en beeldende kunst. Met de reformatie krijgen die ideeën ook een religieuze dimensie: het woord van de Bijbel wordt de belangrijkste bron van spiritualiteit, de rol van de Kerk komt onder druk te staan en moraliteit wordt een veel persoonlijker verantwoordelijkheid. En dan is er nog de Opstand, die grote politieke en economische opschudding teweegbrengt en waardoor het culturele zwaartepunt binnen de Lage Landen verschuift van het zuiden, Vlaanderen en Brabant, naar het noordwesten, Holland. Het uitgangspunt voor mijn onderzoek was de vraag waarom juist in deze dynamische periode de mythologie en de liefde elkaar hebben weten te vinden, en dat in een zo specifieke vorm dat er gesproken kan worden van een kleine, maar toch duidelijk te onderscheiden groep binnen het genre van de spelen van zinne. Inzicht in de onderlinge diversiteit en de receptiegeschiedenis van deze groep

kan bijdragen aan een meer algemeen begrip van de manier waarop culturele veranderingen plaatsvinden.

De suggestie van uniformiteit binnen de groep van mythologisch-amoureuze spelen werd gerelativeerd door de introductie van de subcategorieën 'Bourgondisch', 'christelijk-allegorisch' en 'humanistisch'. Hoewel deze begrippen ongelijksoortige categorieën aanduiden, bleken ze adequaat uitdrukking te geven aan de structurele verschillen tussen de spelen onderling én aan de overeenkomsten van de teksten in de betreffende categorie met aanverwante culturele domeinen, teksten en genres. Bij incidentele vergelijkingen met andere vormen van rederijkerstoneel bleek dat de mythologisch-amoureuze spelen stevig in de zestiende-eeuwse toneeltraditie verankerd zijn. Een bredere onderzoeksopzet dan hier mogelijk was, zou in de eerste plaats aan deze comparatieve aspecten gewijd moeten zijn.

In een ander opzicht was het onderzoek juist wel breed van opzet, in die zin dat alle stadia in de geschiedenis van het genre afzonderlijk werden bestudeerd: van de selectie en bewerking van de mythologische stof (hoofdstuk 2), via de dramatisering, enscenering en opvoering (hoofdstuk 3) tot aan de presentatie en receptie van de spelteksten in gedrukte vorm (hoofdstuk 4). In iedere fase kwamen andere aspecten van de verhouding tussen stof en vormgeving aan de orde, aspecten die voor de interpretatie van de liefdesthematiek van wezenlijk belang waren (hoofdstuk 5). Door deze veelzijdige benadering kwamen de dynamiek en de flexibiliteit van dit type rederijkersdrama aan het licht en kon het proces van culturele transformatie over langere tijd gevolgd worden, terwijl ook duidelijk werd dat dit proces vele constanten kent.

In hoofdstuk 2 zagen we dat de antieke mythen aan het einde van de middeleeuwen niet werden 'herontdekt', maar dat ze reeds wezenlijk deel uitmaakten van de volkstalige literatuur en cultuur toen rederijkers ze tot amoureuze spelen bewerkten. Tegelijkertijd werden ook in Italië en Frankrijk de eerste stukken met mythologisch-amoureuze inhoud geschreven, en bovendien werden de antieke figuren al uitgebeeld in tableaux vivants, hun lotgevallen gememoreerd in romans en gedichten. Voor de bekendheid van de mythen waren de grote Franstalige *Metamorfosen*-compendia, in de eerste plaats de *Ovide Moralisé*, van groot belang. De middeleeuwse bewerkers verdeelden de tekst van Ovidius in korte episoden die soms met grote vrijheid ten opzichte van de brontekst werden weergegeven en steeds gevolgd werden door allegoriserende verklaringen. De wijze waarop de mythen in de late middeleeuwen functioneerden, als exempla of voorzien van allegorische betekenissen, vond zijn weerslag in de spelen. Het duidelijkst blijkt dit in de christelijk-allegorische spelen, waar de betreffende liefdesgeschiedenis wordt gepresenteerd als een allegorische voorstelling van de christelijke heilsleer. Daarbij wordt de interpretatie uit de brontekst in een enkel geval (*Pyramus en Thisbe* (Brugge)) vrijwel letterlijk overgenomen. Ook de Bourgondische spelen waren gebaseerd op de traditie van de *Ovide Moralisé*, maar de allegorische duiding kreeg in deze spelen geen of een veel kleiner belang. De mythologische personages werden voorgesteld als middeleeuwse romanhelden

en dienden voornamelijk als casus in diverse liefdeskwesties. Rond het midden van de zestiende eeuw staan de geallegoriseerde 'fabulen' echter onder behoorlijke druk van zowel reformatoren als humanisten. In Antwerpen worden in vrij korte tijd diverse klassieke teksten in het Nederlands vertaald en uitgegeven. In het kielzog van die ontwikkeling verschijnen er vier mythologisch-amoureuze spelen die ofwel op de Latijnse versie van de *Metamorfosen* teruggaan (*Iphis en Anaxarete*), of op zo'n recente vertaling (*Aeneas en Dido*, *Cephalus en Procris*, *Leander en Hero*). De tendens tot mediëvalisering in de oudere spelen maakt plaats voor een meer letterlijke weergave van de brontekst, en de fabels worden enkel nog als exempla van voorbeeldig of afkeurenswaardig gedrag toegepast.

In het derde hoofdstuk beschreef ik de omwerking van de fabels (nu ook in de narratologische zin van het woord) tot rederijkersspelen, zowel op dramaturgisch niveau als op dat van de enscenering en de opvoeringspraktijk. De conventies van het rederijkerstoneel waren in dit proces van omwerking bepalend, maar de nieuwe stof leidde ook tot een creatieve omgang met die conventies. Zo werden elementen uit de liefdesliteratuur geïntegreerd in de spelteksten, met name amoureuze klachten, liederen, hoofse conversaties en debatten en liefdesallegorieën. De voor het spel van zinne typerende sinnekens kregen veelal een specifiek amoureuze betekenis en hun verleidende werking werd nog subtieler door het invisibele contact. Ook de uitbeelding van heidense goden stelde de speldichters voor een uitdaging, maar op dit punt wisten zij de gebruiken van het religieuze toneel op tactvolle wijze te adopteren.

Vaak is de oorspronkelijke fabel uitgebreid met nieuwe personages of is de rol van gegeven figuren uitvergroot: goden, ouders, dienaren, wachters en buren zijn de meest voorkomende groepen. In ieder spel hebben die toegevoegde personages een specifieke betekenis en functie, maar globaal kan worden gezegd dat deze toevoegingen dienen om de fabel, en daarmee de liefde van de protagonisten, vanuit verschillende standpunten te belichten en zo de blik van de toeschouwer te sturen. Deze dramaturgie van het wisselend perspectief biedt de mogelijkheid om de heidense mythe in te kaderen: het ene moment leeft de toeschouwer mee met de Ovidiaanse helden en hun heftige emoties, het andere moment horen zij een moeder wijzen op de gevaren van een al te losbandige jeugd, of treden de sinnekens naar voren om met hun grappen en grollen duidelijk te maken dat de liefde niet meer is dan een onderbuikgevoel. Door die voortdurende afwisseling van identificatie met en afstand tot de fabel wordt het publiek geprikkeld om in de getoonde kwestie een eigen standpunt in te nemen. Een bijzondere vorm van perspectiefwisseling is de inbedding van het spel in een pro- en epiloog, die soms de vorm van een kaderspel aannemen (in *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) en in *Pluto en Proserpina*). Dit biedt de mogelijkheid om het gebruik van mythologie te verantwoorden. Afgaande op het aantal prologen en epilogen waarin dit inderdaad gebeurt, was het gebruik van mythologie als bron voor een spel van zinne niet onomstreden.

Kijken we naar de enscenering, dan blijkt dat er van meet af aan hoge eisen werden gesteld aan de uitvoering van de spelen. Was het Amsterdamse *Pyramus en Thisbe* nog op te voeren op een klein platform met achterdoek, in de meeste

andere spelen wordt het gebruik van een of meer compartimenten gesuggereerd. Regelmatig is er sprake van tempels, priëlen, slaapkamers of eetzalen. Maar het meest indrukwekkend moet toch wel het gebruik van de bovenruimte als hemel zijn geweest, waarin op tableau-achtige wijze vaak meerdere goden tegelijk zichtbaar waren. Wat betreft het uiterlijk van de personages biedt de contemporaine beeldcultuur ons ten minste een indruk van het mogelijke toneelbeeld. In de christelijk-allegorische en Bourgondische spelen was de kleding vermoedelijk in contemporaine stijl, misschien mediëvaliserend; in de humanistische spelen werd waarschijnlijk meer antikiserende kleding gebruikt.

De meiviering vormde een heel geschikte gelegenheid voor de opvoering van een mythologisch-amoureus spel. De vele toespelingen op meirituelen maken dit voor enkele stukken ook wel aannemelijk. Maar dat ze speciaal voor dit soort gelegenheden werden geschreven, is daarmee nog niet aangetoond.

De grote aandacht voor stilistisch en dramaturgisch raffinement waarvan de teksten getuigen, de grootse enscenering en de vaak uitzonderlijke omvang van de spelen doen vermoeden dat de mythologisch-amoureuze spelen een prestigieus onderdeel van het rederijkersdrama vormden; een deel van dat prestige hing waarschijnlijk samen met de status die aan de antieke mythologie werd toegekend. Die bijzondere status komt ook in de schriftelijke overlevering tot uitdrukking.

De overlevering van de spelteksten in handschrift en druk stond centraal in hoofdstuk 4. Globaal kan uit die overleveringsgeschiedenis een ontwikkeling van speel- naar leesteksten worden afgeleid. Het handschrift van *Cephalus en Procris*, uit het laatste kwart van de zestiende eeuw, is waarschijnlijk gemaakt ten behoeve van een specifieke opvoering. Het was rijkelijk voorzien van regieaanwijzingen en is vermoedelijk een van de zeldzame regiehandschriften die uit de rederijkersperiode zijn overgeleverd. De meeste spelhandschriften waarover we nu nog beschikken, waren archiefexemplaren. Zowel de collecties van Reyer Gheurtsz (Amsterdam, rond 1550) als van Goossen ten Berch (Haarlem, rond 1600) zijn daarvan voorbeelden. Spelen van de eigen rederijkerskamer, maar ook stukken uit andere steden, werden actief verzameld en afgeschreven om het spelrepertoire uit te breiden. In het geval van Gheurtsz is het vermoeden gerezen dat zijn verzameling ook nog een ander doel diende: het aanleggen van een tekstcorpus dat als studiemateriaal en naslagwerk kon dienen. Mythologische spelen hebben een belangrijk aandeel in de collectie van Gheurtsz, waarschijnlijk als gevolg van nauwe contacten met de volkshumanistische rederijkers uit Antwerpen. Het proces van verschriftelijking is verder te volgen aan de hand van de gedrukte spelen: de oudste uitgave betrof die van *Pyramus en Thisbe* (Brugge), dat aanvankelijk in de vorm van een volksboek werd uitgegeven en later in het verzameld werk van Matthijs de Castelein terechtkwam. Het was nadrukkelijk gericht op een publiek van lezers, evenals de uitgaven van *Jupiter en Yo* in 1583, *Iphis en Anaxarete* in 1600 en *Den handel der amoureusheyt* in 1621. De associatie met de volksboeken was toen inmiddels verruild voor een presentatie als amoureuze rederijkerspoëzie, waarbij het klassiek-mythologische karakter en de ontlening aan Ovidius als extra aanbevelingen golden. In de vormgeving en de illustraties was een toenemend

renaissancistische tendens te zien. De moralistisch-didactische betekenis van de spelen werd met name in de *Den handel der amoureusheyt* sterk benadrukt door de toevoeging van prologen en de vervanging van expliciet seksuele metaforen.

De lange zestiende eeuw was een tijd van grote culturele veranderingen, en die golden ook het denken over liefde, huwelijk en seksualiteit. De vraag hoe de mythologisch-amoureuze spelen zich in dit vertoog plaatsten, vormde het uitgangspunt in hoofdstuk 5. Hoewel de idealiserende hoofse liefde rond 1500 al ruimschoots over haar hoogtepunt heen was, werd de liefdesliteratuur van die tijd nog steeds gekenmerkt door de beelden, vormen en taal die in deze liefdescultus ontwikkeld waren. Via subtiele betekenisverschuivingen in de taal van de spelen, via dramatische structuur en allegorie werd echter duidelijk dat de gestileerde idealisering van de liefde geleidelijk werd vervangen door een meer realistische kijk op de aantrekkingskracht tussen mannen en vrouwen, gevoed door medische en moraalfilosofische opvattingen. Die opvattingen waren op zichzelf niet nieuw, maar drongen vanaf de late vijftiende eeuw wel meer en meer door in de liefdesliteratuur én in het rederijkersdrama, dat daarmee tevens deel ging uitmaken van het bredere discours over natuur en vrije wil, emotie en zelfbeheersing, individu en samenleving. In dit discours klinken ook sociologische occupaties door: het belang van een goede opvoeding en van het huwelijk als bouwsteen van de stedelijke samenleving, zoals dat werd benadrukt door reformatoren en humanisten.

De spelen stellen voortdurend de vraag hoe je de passie die liefde heet zou moeten beheersen. Het antwoord is bijna nooit eenduidig, maar er zijn wel bepaalde accenten te onderscheiden. De christelijk-allegorische spelen wijzen de liefde resoluut af en erkennen alleen liefde voor God als de ware liefde (*Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) en *Pluto en Proserpina*). Andere stukken aanvaarden de liefde als een menselijke eigenschap, een natuurlijke kracht die soms moeilijk te bedwingen is; door de trieste gevolgen van zo'n uit de hand gelopen passie te tonen motiveren ze de toeschouwers om hun zelfbeheersing te cultiveren (*Narcissus en Echo*, *Pyramus en Thisbe* (Brugge), *Aeneas en Dido*, *Cephalus en Procris*, *Leander en Hero*, *Iphis en Anaxarete*). Een derde mogelijkheid die in sommige spelen wordt geboden, is de ontlading van erotische of echtelijke spanningen door de meest pijnlijke liefdesperikelen met humor te benaderen (*Mars en Venus*, *Jupiter en Yo*). Twee humanistische spelen (*Aeneas en Dido* en *Cephalus en Procris*) benadrukken ook het positieve potentieel van de mens, de eigenschappen die hem of haar in staat stellen de juiste keuzes te maken: de figuur van Aeneas is geconstrueerd als een positief exemplum tegenover Dido als de vrouw die – ondanks al haar wijsheid – de verkeerde richting kiest. In *Cephalus en Procris* zijn er tegenover de verleidende sinnekens twee dienaren geplaatst die de protagonisten op het juiste pad trachten te houden. Deze spelen vertonen een grotere didactische consistentie en helderheid dan hun voorgangers, en staan zo aan het begin van een tijd die in Houwaert en Cats haar nieuwe *praeceptores amoris* vindt.

6.2 *Mythologie als ruimte voor een veranderend discours*

Tot besluit van dit onderzoek wil ik proberen een antwoord te formuleren op de vraag waarom nu juist de klassieke mythen werden gekozen voor de dramatisering van en de reflectie op het thema van de liefde. In de eerste plaats speelde daarbij de toegankelijkheid van het stofcomplex een rol. Vanaf het einde van de vijftiende eeuw raakten de verhalen uit Ovidius' *Metamorfosen* steeds beter bekend dankzij de diverse compendia in handschrift en druk. De exegetische praktijk waarvan deze werken de exponenten zijn, sloot goed aan bij de moreeldidactische intenties van de rederijkers, die de verhalen in de eerste plaats beschouwden als exempla, een middel om een morele boodschap uit te dragen. Vanaf het midden van de zestiende eeuw kwam daar nog het streven bij om antiek literair erfgoed in de volkstaal toegankelijk te maken voor een breed publiek, en toneel is daarvan wel de meest 'democratische' vorm. De toeschrijving aan Ovidius verleende aan de mythen een bijzondere culturele status. Diens autoriteit als 'praeceptor amoris', die in de middeleeuwen paradigmatisch werd voor de receptie van de *Metamorfosen*, leidde tot een algemene associatie van mythologie en liefde, en verleende aan de fabels een groot literair (maar niet altijd moreel) aanzien.

Een tweede factor was het heidense en fictionele karakter van de verhalen. Het inherent 'vreemde' van de antieke cultuur maakte de fabels tot een gebied waarop men in relatieve vrijheid kon experimenteren met de uitbeelding van passie, erotiek en seksualiteit. De mythische figuren werden voorgesteld als mensen van vlees en bloed, zodat er de meest menselijke eigenschappen op konden worden geprojecteerd en men zich gemakkelijk met hen kon identificeren; het notoir heidense karakter van de verhalen garandeerde echter tegelijk een 'gezonde' afstand tot het vertoonde. Door hun mythische status konden de personages ook weer tot *exempla* worden, voorbeelden van bepaald positief of negatief gedrag in liefdeszaken. En juist daar, in het vertoog over de liefde, was een kennelijke behoefte aan nieuwe vormen.

De hoofse literatuur, met haar idealiserende beeld van 'minne', voldeed niet meer aan de behoeften van een stedelijke samenleving die een meer pragmatische kijk op de liefde ontwikkelde. De nadruk kwam te liggen op verliefdheid als een natuurlijk verschijnsel, een fase die ieder mens in zijn leven moest doorlopen op weg naar het huwelijk, maar tevens een aandoening die tot een ernstige verstoring van het lichamelijke en psychische evenwicht kon leiden, waardoor men zijn oordeelsvermogen en zelfbeheersing verloor. In de dagelijkse werkelijkheid kon dat leiden tot armoede, bastaardkinderen, ruziënde echtgenoten of gezichtsverlies. Een groot deel van de rederijkersliteratuur was daarom juist gericht op het propageren van een verstandige, beheerste levensstijl. Met spannende en spectaculaire liefdesverhalen bereikte die boodschap een groot, en vooral jong en 'amoureus' publiek. Het mythologisch-amoureuze toneel van de rederijkers past in een breder cultureel programma, – waaraan ook de reformatie en de humanistische pedagogie bijdroegen – dat als doel had greep te krijgen op de normen en rituelen rondom partnerkeuze en huwelijk. De mythologisch-amoureuze spelen, in Brussel 'uitgevonden' als ironisch-pikant vermaak met een scherp moralistisch randje, werden in de loop van de zestiende eeuw steeds meer eenduidig didactisch van toon. Waar de boodschap in de opvoeringsteksten

nog relatief impliciet was, werd die in transformatie naar (gedrukte) leestekst met meer nadruk gepresenteerd. Met andere woorden: toen de tijd vroeg om nieuwe vormen van liefdesliteratuur c.q. -drama, bood de antieke mythologie de rederijkers een geschikte grondlaag om hun eigen antwoorden op te schilderen.

6.3 Transformaties en constanten

Deze studie beoogde onder meer inzicht te bieden in de procedé's waarmee antieke fabels werden bewerkt tot spelen van zinne: de toevoeging van prologen, de afwisseling tussen ernst en spot, tussen hoge en lage registers, het gebruik van personificaties en allegorie, de toevoeging van bepaalde typen personages en scènes. Deze procedé's behoren tot de algemene conventies van het rederijkersdrama, maar krijgen in de mythologisch-amoureuze spelen soms een heel eigen toepassing. De prologen blijken bijvoorbeeld nadrukkelijk te reflecteren op de spanning tussen fictie en waarheid, de verleidende sinnekensrol krijgt een specifiek amoureuze betekenis en er is een rijkelijk gebruik van lyrische monologen. Het lijkt erop dat de keuze voor mythologische stof en voor liefdesthematiek leidde tot een bepaalde selectie uit de mogelijkheden die het spel van zinne als overkoepelend genre bood. Het zou daarom interessant zijn om vergelijkbare analyses te maken van andere groepen spelen, bijvoorbeeld die met Bijbelse of historische thematiek.

Valt er iets te zeggen over het belang dat de mythologisch-amoureuze spelen hebben gehad voor de verspreiding van mythologische kennis en de integratie ervan in de volkstalige cultuur? Ondanks enkele prologen, die een duidelijk pleidooi waren voor de toepassing van fabels, hadden andere teksten waarschijnlijk een veel grotere impact: de in literair-historisch onderzoek zeer onderbelicht gebleven *Metamorfosen*-vertaling van Johannes Florianus bijvoorbeeld, of het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander. Maar dat neemt niet weg dat het genre van mythologisch-amoureuze rederijkersspelen als volkstalige toneeltraditie de weg heeft geëffend voor de pastorale en mythologische liefdesdrama's van de zeventiende eeuw, ook als die voor hun vorm teruggrijpen op het Italiaanse renaissancedrama.

Gecompileerd, gedrukt en verspreid als leesteksten sloten de spelen goed aan bij de overige amoureuze rederijkersliteratuur. Maar toen de retoricale dichtstijl van Houwaert en de zijnen uit de gratie raakte kon ook *Den handel der amoureusheyt* niet meer voorzien in de behoefte aan moralistisch-didactische liefdesverhalen. Misschien, maar ook dat zou een heel nieuw onderzoek vergen, was dat de aanleiding voor Jacob Cats tot het schrijven van een nieuwe liefdesleer, in een moderne stijl en met een helderder moraal, en aan de hand van een rijke schat aan Bijbelse, mythologische, historische en novellistische exempla. In het *Houwelijck* en de *Trou-ringh* vinden we de opvolgers van *Pegasides Pleyn*, *Conste der minnen* en *Den handel der amoureusheyt*, die beter aansloten op de zeventiende-eeuwse pedagogische en literaire opvattingen.

Noten

1 'Est igitur primo videre quid sit amor, et unde dicatur amor, et quis sit effectus amoris, et inter quos possit esse amor, qualiter acquiratur amor, retineatur, augmentetur, minuatur, finiatur; et de notitia amoris mutui, et quid unus amantium agere debeat altero fidem fallente.'; Capellanus 1982, p. 31.

2 Eerder werden de teksten ook wel gecategoriseerd als 'klassieke spelen', 'meispelen', 'episch-dramatische spelen met romantisch-klassiek gegeven' of kortweg 'amoureuze' spelen; zie resp. Kalff 1889, I, p. 258-267; Worp 1976, I, p. 137 e.v.; Te Winkel 1922, II, p. 393 e.v.; Knuvelder 1948, I, p. 320; Van Mierlo 1949, II, p. 207 e.v.; Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 167-169; De Bock 1958, p. 164; Hummelen 1958, p. 28; Van Gijsen 2001.

3 Respectievelijk v. 43, v. 2343 en v. 2344; m.b.t. de laatste omschrijving: MNW *begripelijc* kan zowel 'berispelijk' als 'verstandig' betekenen; uit de naam van Ongheleerdt Begrijpen en diens aansporing aan de rederijkers om 'der menschen ghebreecken [te] begrijpen, Gheestelijck, weerlijck, tsij van wat persoonen', v. 2311, valt af te leiden dat 'iets begrijpelijcx' hier duidt op explicatief, allegorisch toneel.

4 Immink 1913, v. 78-79.

5 Immink 1913, v. 86.

6 Immink 1913, v. 92.

7 Wat overigens niet hoeft te betekenen dat het echt gebeurd is; het is een topos die vaker voorkomt in novellen. Vergelijk bv. de begeleidende brief van Aeneas Sylvius Piccolomini bij *De duobus amantibus*: 'Ik ben alleen niet van plan te fantaseren of mijn dichtader te laten vloeien (...) nu ik de waarheid kan vertellen (...). Mijn personen zijn niet uit oude tijden, bedekt door het stof der eeuwen (...) ook speelt de geschiedenis niet in Babylon of Troje, maar in onze eigen stad.' Piccolomini 1961, p. 111-112.

8 Zie ook Spies 1991, p. 229.

9 Knight 1983, p. 17-40.

10 *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal*, s.v. 'amoureus': 'gemakkelijk verliefd rakend'.

11 Van der Poel 2001.

12 Verder vinden we de termen 'amoröse spelen' (*Eneas en Dido*), 'poetische spelen' (titelblad van *Den handel der amoureusheyt*), en 'treurspel oft tragoedie' (*Het loon der minnen*).

13 Coigneau 1984, p. 36.

14 Deze tekst staat bekend als een werk van Matthijs de Castelein, maar aangezien diens auteurschap zeer omstreden is, heeft het de voorkeur om de tekst te vernoemen naar de stad Brugge, waar het spel, gezien de zinspreuken aan het slot, waarschijnlijk vandaan komt.

15 Ovidius, *Metamorfosen* IV, 55-166.

16 Zie hoofdstuk 4.

17 De proloog is waarschijnlijk een toevoeging aan de oorspronkelijke speltekst, ten behoeve van de uitgave in druk. Zo'n voorafgaande samenvatting was gebruikelijk bij leesteksten,

maar niet op het rederijkerstoneel; daar zou de erop volgende sinnekensscène als een perfecte inleiding hebben gegolden.

18 Van Es 1965, p. 92-111.

19 Datering en lokalisering op grond van de slotregel 'Van ons Egelantierkens, die noch eerst groeyen'. De Amsterdamse kamer wordt voor het eerst genoemd in 1518, maar al in 1497 waren rederijkers actief bij de ontvangst van Philips de Schone in de stad; Van Boheemen en Van der Heijden 1999, p. 41.

20 Collectie Trou Moet Blijcken, boek B, fol. 141v-149r; het boek is gedateerd 1600.

21 Van Es 1965, p. 78.

22 De afschrijver vermeldt een aantal van 596 regels, maar heeft bij zijn telling een bladzijde over het hoofd gezien; van Es 1965, p. 87; Van Es telt in zijn editie de verzen en komt op een aantal van 565.

23 Van Es 1965, 63-76.

24 De Vooys 1929; Van Es 1965, p. 91 oppert dat het spel geschreven zou kunnen zijn door een Zuid-Nederlands lid van de Amsterdamse kamer.

25 De Eglentier wordt voor het eerst in 1493 genoemd; zie Van Boheemen en Van der Heijden 1999, p. 40.

26 Gebaseerd op *Metamorfosen* V, 385-424.

27 Kops 1774, p. 236-240.

28 Aan de betrouwbaarheid van Kops' aantekeningen twijfel ik niet; wel moet uiteraard zijn parafrase van de inhoud worden gelezen in het licht van de achttiende-eeuwse rederijkerreceptie.

29 Kops 1774, p. 236. Deze formulering zou kunnen verwijzen naar twee Zuid-Hollandse rederijkerskamers, De Rapenbloem in Delft, met de zinspreuk 'Wy raepen geneugt' en De Sonnebloem uit Kethel, met 'Noyt meerder vreught'. Misschien is het spel ook door deze kamers opgevoerd en aan die gelegenheid aangepast.

30 Gebaseerd op *Metamorfosen* III, 345-510.

31 UB Gent, Hs. 900, fol. 1r, resp. 38r.

32 Van Gijsen 1989, p. 13-21.

33 De Bock 1963.

34 Stein 1998.

35 De Keyser 1936.

36 Lyna en Van Eeghem 1929-1930, nr. 167.

37 De Bock 1958, p. 147 beschouwde het spel als een 'voorstudie' voor de *Spiegel der minnen*.

38 *Metamorfosen* III, 138-252.

39 Van Doorn 1969.

40 Van Gijsen 1994.

41 Gebaseerd op *Metamorfosen* I, 583-669.

42 Van Gijsen 1991, p. 319 en 431, n. 9.

43 Gebaseerd op *Metamorfosen* IV, 171-189.

44 Zie Susie Speakman Sutch 2003.

45 Hummelen 1968 1C3; editie Van Bruggen 2005.

46 Hummelen 1968 2 28; editie Asselbergs en Huysmans 1955.

47 Editie Pleij 1988.

48 Degroote 1946.

49 Zie Cockx-Indestege 1984, Ramakers 1996, p. 394-413, Pleij 1988.

50 Lyna en Van Eeghem 1929-1930, dl. I, p. 279-280, refr. nr. 131; Asselbergs 1955, p. 32 noemt nog drie werken die mogelijk van Smekens hand zijn.

51 Van Gijsen 1994; de editie in Van de Wijer 1984 en de vertaling in modern Nederlands van Van Dijk en Kramer 1991 zijn gebaseerd op de handschriftelijke versie.

52 Aldus de titel in het handschrift.
53 Hij vertaalde verder o.m. de komedies van Terentius en de *Heroides* van Ovidius. Zie Vinck-Van Caeckenberghe 1996 en Van Marion 2005.
54 Aldus de vermelding in het handschrift.
55 Iwema 1984 bespreekt uitvoerig de bewerkingstechnieken die Van Ghistele hanteerde.
56 Respectievelijk: 'Imperium sine fine dedi' (*Aeneis* I, 279) en 'Improbe amor quid non mortalia pectora cogis?' (*Aeneis* IV, 412).
57 Gebaseerd op *Metamorfosen* VII, 694-862.
58 Bleyerveld 2001.
59 Spelen van Sinnen (...), Antwerpen 1562, fol. D 3v - G 1v; Arens 1960.
60 Het archief van de Violieren bevat de aantekening: '1558 Dese Regeerders hebben doen spelen het spel van Scipio, een spel van sinne, gecomponeert van Mr. Willem van Haecht, fackteur van onser camere, hetwelcke spel seer wel gespeelt werdt voor de heeren van der stadt en voor d'ander cameren, in den mey en jaer als boven'; Rombouts en Van Lerius 1961, p. 211.
61 Van Herk 2001; het is niet uitgesloten dat Van Haecht daarnaast ook een Latijnse editie raadpleegde, uit zijn ontwerpen voor gravures blijkt dat hij die taal beheerste.
62 Van Bentum 2001-2002.
63 *Leander en Hero* I, 155.
64 Van Bentum 2001-2002.
65 De mogelijkheid dat Cornelis van Ghistele de schrijver is, werd door Vinck-Van Caeckenberghe 1996 resoluut afgewezen, op grond van de grote stilistische verschillen met *Aeneas en Dido*.
66 *Metamorfosen* XIV, 698-764.
67 De Bock 1958, p. 99-100.
68 Van Eemeren 1986.
69 Titelblad van *Het Loon der minnen*, Hoorn 1600.
70 De *Spiegel der minnen*, v. 78.
71 Zie het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* s.v. 'fabel'.
72 'Maar dat ze Cupido met zijn pijl, Lucretia, Venus of een van haar nichtjes in hun kamers neerzetten, helemaal naakt, – hetgeen gemakkelijk tot onkuisheden leidt – al zou het alle mensen het hoofd op hol brengen, dat kan hun niets schelen!'; Bijns 2007, p. 30-31; zie ook Pleij 1988, p. 106.
73 'Dan willen de mensen hun portret geschilderd hebben, en allerlei andere schilderijen, zelfs van die wellustige mythen, waarin de figuren schunnig naakt afgebeeld zijn'; *Esbattement* 1967, v. 746-50.
74 *Esbattement* 1967, p. 48-49.
75 De zogenaamde 'Verzameling Leemans', KB Brussel, ms. IV 1171; beschrijving in Stein 1998; editie van de lijst in De Keyser 1953; Pleij 1988, p. 380, n. 21 meent met De Keyser dat de lijst bedoeld was als handleiding voor de inrichting van tableaux vivants door rederijkers; ik denk dat de woorden 'yn cameren' letterlijk genomen kunnen worden, en dat de aanwijzingen in het handschrift betrekking hebben op interieurdecoraties (wandtapijten, paneelschilderingen); de term 'ordinanty' wordt door Van Mander in het *Schilderboeck* gebruikt in de betekenis 'compositie', een eerste vereiste voor het werk van een schilder, 'Tzy op buyten gronden, in huys oft sale oft waer wy ons bootsen hebben te setten'.
76 KB Brussel, ms. IV 1171, fol. 33r-34r.; editie van dit spel in Van Bruggen 2005.
77 Ramakers 1996, p. 180.
78 Huizinga 1997, p. 344.
79 Ramakers 1996, p. 186, Soly 1984.
80 Iansen 1971, p. 511 geeft een lijst van de passages uit de *Const* die corresponderen met plaatsen in de *Metamorfosen*.

81 'Foei dan, zij die de dichters afwijzen; onder de harde schil schuilt het zoete vlees, de betekenis van de naakte [i.e. eigenlijke] tekst geeft zich niet aan u gewonnen, zoek onder de schors, dan vindt u haar.' Dit citaat, in De Castelein 1555, p. 79, vormde het besluit van een tekst die De Castelein liet opvoeren bij een feest van de ezelsbisschop, waarin hij de geschiedenis van Odysseus en Circe verwerkte. Coigneau meent dat hij zich voor deze passage baseerde op Erasmus' *De pueris statim ac liberaliter instituendis libellus*; Coigneau 1985, p. 461, n. 41.
82 Colleman 1999-2000.
83 Het navolgende is hoofdzakelijk ontleend aan Dimmick 2002.
84 Gregorius van Tours (538-594): 'Non enim oportet fallaces commemorare fabulas', geciteerd in Seznec 1995, p. 89.
85 Geciteerd in Guthmüller 1981, p. 187.
86 Hexter 1986, p. 4; Glauche 1970.
87 Hexter 1986, p. 18-19.
88 Glendinning 1986; Guthmüller 1981, p. 28-29.
89 In het Duits door Albrecht von Halberstadt (twaalfde eeuw), in het Italiaans onder meer door Bonsignori (late dertiende eeuw); Guthmüller 1981.
90 Geen rechtstreekse vertaling van Ovidius, maar, zoals boven opgemerkt, naar Fulgentius en Garlandus; bovendien aangevuld met verhalen uit met name Heroides. Engels 1945, p. 15 ev.; editie De Boer 1931.
91 De Boer 1931, I, p. 21-27.
92 Jung 1996 bevat in appendix een lijst en korte beschrijvingen van alle bekende exemplaren; zie ook Jung 1996-2.
93 Engels 1945, p. 40.
94 Deze prozaversie van de *Ovide Moralisé*, overgeleverd in drie Franse manuscripten, bevatte geen moralisaties; voor zijn uitgave voegde Mansion die weer toe, op basis van de vers-*Ovide Moralisé* en van *Ovidius Moralizatus* van Bersuire (door Mansion toegeschreven aan Thomas Waleys); Jung 1997; een van de manuscripten is afkomstig uit de bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse; Martens 1992, p. 198-199; een tweede prozabewerking, gemaakt voor Roi René, de hertog van Anjou, werd uitgegeven in De Boer 1954. De volledige titel van Mansions uitgave luidt: *Cy commence Ovide de // Salmonensis son livre intitu- // le Methamorphose. Conte // nant .xv. livres particuliers // moralisie par maistre Tho // mas Waleys docteur en the // ologie de lordre sainct domi- // nique Translate et Compi // le par Colard mansion. En // la noble ville de Bruges*, en het colofon: 'Fait et imprime en la no // ble ville de Bruges en flan // dres par Colart Mansion // citoyen de icelle ou Mois de // May lan de grace .M. qua- // trecens .iiij.xx.et iiij.'; geraadpleegd exemplaar: KB Den Haag, 170 A 18.
95 Zie Henkel 1922 voor reproducties van alle prenten en vele miniaturen, Jung 1997 voor de meest recente inzichten met betrekking tot de gebruikte handschriften; het stadsarchief van Brugge biedt een digitale reproductie van zijn exemplaar via http://www.historischebronnenbrugge.be
96 De tekst is een vertaling van *De formis figurisque deorum*, een onderdeel uit Bersuires *Ovidius Moralizatus*.
97 Mansion 1484, fol. 2v; 'mijn doel is om de fabels in hun geheel te vertellen, in het voetspoor van mijn bron Ovidius, en van elk de morele en allegorische betekenis vast te stellen volgens mijn beperkte begrip.'
98 Jung 1997, Winn 1997.
99 Hierna zal ik dan ook verwijzen naar de titel zoals die bij Vérard verscheen, *Bible des Poètes*.
100 Jung 1997.
101 Blumenfeld-Kosinski 1997.
102 Blumenfeld-Kosinski 1997, p. 137 en 217.

103 Pizan 1999.
104 Benaming die Ovidius zichzelf gaf in de *Ars Amatoria* I, v. 17: 'ego sum praeceptor Amoris'.
105 Rand 1925, p. 125.
106 'Over een knaap die ooit leefde, zo vertellen de auteurs, nooit hebben onze voorouders zo'n schoonheid gezien; door zijn schoonheid had hij zo'n grote eigendunk, dat hij geen meisje met zijn liefde wilde vereren. Op een dag overkwam hem groot leed: hij kwam bij een bron, doodop van de inspanning, zag in het water zijn schaduw, en raakte zo door liefde bevangen, dat hij vuriger naar hem verlangde dan een ridder naar zijn vrouw; zo wierp hij zich bij de bron terneer en klaagde zijn leed, dat de goden hem veranderden in een mooie bloem.' Geciteerd in: Vinge 1967, p. 57-58.
107 Van Buuren 1979, p. 245.
108 *Roman de la rose*, v. 13835-13841 (De Lorris 1999); 'Hij moet goed luisteren naar mijn woorden, die de dwaze gedachte koestert en ten onrechte gelooft dat zij hem zeer trouw bemint, die niet jaloers op haar is, zoals eens Vulcanus deed bij zijn vrouw Venus.'
109 Van Gijsen 1989, p. 83, Hilka 1936, Karl 1925.
110 *Moralité nouuelle, recreatifue, & profitable, a quatre personnaiges Cestasavoir Pyramus. Tisbee. Le bergier. La bergiere*, uitgegeven in Picot 1901; zie ook Van Es 1965, p. 53-62; een fragment uit de *Moralité* is aldaar afgedrukt op p. 302-307.
111 Koopmans 2006.
112 Guthmüller 1986, p. 65-77; Tissoni Benvenuti 1983, p. 206-207; Bortoletti 2006.
113 Guthmüller 1986, p. 43.
114 Guthmüller 1981, p. 176-179.
115 Dit blijkt uit een manuscript met een Engelse vertaling van de laatste zes boeken van de *Metamorfosen*, gemaakt door William Caxton, een medewerker van Mansion die later een eigen drukkerij in Londen begon. De vertaling vermeldt als datum 1480, drie jaar voor de Franstalige uitgave van Mansion; in de *Golden Legend* (1483) worden de *Metamorphoses* genoemd als een werk dat Caxton zou hebben 'parfourmed and accomplisshed'; Lyne 2002.
116 Guthmüller 1981, p. 182.
117 Arens 1958, 1960; Sluijter 2000, p. 172 e.v.
118 Ondanks deze populariteit is de invloed van deze vertaling op de Nederlandse receptie van de *Metamorfosen* nog niet systematisch in kaart gebracht. Wel verscheen een reeks korte artikelen van J.C. Arens over zeventiende-eeuwse schrijvers die zich op Florianus baseerden en is de invloed op de Nederlandse schilderkunst beschreven in Sluijter 2000; daar op p. 195 ook een overzicht van de verschillende geïllustreerde drukken.
119 Geciteerd in Moss 1984, p. 44 en door mij uit het Engels vertaald.
120 Spies 1991, p. 238.
121 'Mesler le Ciel avec la terre', Marot 1997, p. 17.
122 Het volgende is ontleend aan Spies 1991.
123 Geciteerd in Spies 1991, p. 238.
124 Bonger 1978, p. 375-377.
125 'In Ovidii Metamorphoseos libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae'; Reusch 1967, p. 275.
126 Sluijter 2000, p. 173.
127 Lathrop 1967, p. 127; Golding 2002.
128 Van Mander 1969, fol. iiii v.
129 Sluijter 2000, p. 166.
130 Van Es 1965, p. 40-79.
131 Van Es 1965, p. 49.
132 Van Es 1965, p. 55-57.
133 En evenzo verbood de vader Pyramus te gaan naar een plaats waar Thisbe was.

134 V. 554-557; 'voortaan niet meer zo vrijmoedig te zijn om met Thisbe te praten, naar haar huis te gaan of opzettelijk naar bepaalde plaatsen te gaan om haar te zien.'
135 Dit is eenvoudig na te gaan in de editie van Van Es 1965, waar de betreffende tekst van de *Bible des Poètes* als bijlage III is opgenomen.
136 V. 1487-1490; 'Tot besluit van onze uiteenzetting: als we dit verhaal allegorisch opvatten, komt het overeen met de heilige passie van Christus.' *Bible des Poètes*: 'Toute celle histoire peut estre entendue de la passion de nostre benoist sauveur iesucrist.'
137 Van Es 1965, p. 54-62.
138 Van Es 1965, p. 78.
139 V. 101-104; de woorden worden uitgesproken door het personage Poetelijck Gheest, het alter ego van de speldichter.
140 *Der Minnen Loep* Boek II, v. 961-1141.
141 Deze vertelling is in twee versies overgeleverd, een in het handschrift Van Hulthem, KB Brussel 15.589-623 nr. 159, fol. 155rb-156vb, uitgegeven in Brinkman en Schenkel 1999, en een uitgebreidere in het Berlijnse Liederenhandschrift, Staatsbibliothek Berlijn, Ms. Germ. Fol. 922, fol. 1r-3v., waarvan een editie in Verdam 1877.
142 Van Es 1965, p. 63-74.
143 Van Es 1965, p. 74.
144 Van Es 1965, p. 71.
145 Zie ook Van Es 1965, p. 49-50.
146 Parijs, BN Ms. fr. 25424; voor een uitvoeriger beschrijving van het manuscript en de inhoud van het gedicht zie Piaget 1944.
147 Voor de vergelijking zie Anton 1967, p. 24-27.
148 Piaget 1944, p. 139.
149 Een ingreep die ook weer zal zijn ingegeven door de opvoeringscontext van het meispel: de viering van het begin van de lente, waarbij het oprichten van bomen een centraal ritueel vormde.
150 Het Neolatijnse *De raptu Proserpine Tragedia*, gedrukt in 1473/1475, waarnaar Anton 1967, p. 27, n. 61 verwijst, heb ik niet in het onderzoek kunnen betrekken.
151 Zie ook hoofdstuk 3.
152 Editie in Thiry-Stassin 1976, een vertaling in modern Frans in Toury 2000.
153 Karl 1925; kritische editie Hilka 1936.
154 Van Gijsen 1989, p. 16, 46, 83-94.
155 Van Gijsen 1989, p. 209, n. 37.
156 'Het is geen gepast iets wat je me nu vraagt, het is een vrouw onwaardig'; *Istoire*, v. 552-554.
157 *Narcissus en Echo*, v. 1567-1568.
158 'Mijn hart bezwijkt bijna van honger, dorst, uitputting en pijn. De dorst kwelt me nog erger, en daarom moet ik gaan drinken bij de mooie bron.' *Istoire*, v. 870-874.
159 *Narcissus en Echo*, v. 2101-2104.
160 *Roman de la rose*, v. 1597 (De Lorris 1999).
161 *Narcissus en Echo*, v. 1293; ook in *Mars en Venus*, *Jupiter en Yo* en in de beschrijving van een blijde inkomst te Brussel uit dezelfde periode; Pleij 1988, p. 380, n. 21.
162 Pizan 1999, p. 296; vertaling: 'Op deze fabel kunnen veel verschillende verklaringen worden toegepast, maar volgens ons kan het een jongeling zijn die zich geheel overgeeft aan de ledigheid, en die zijn hele hebben en houden besteedt aan de genoegens van zijn lichaam, en aan het plezier van de jacht en het leven in grote ledigheid. Daarom kan worden gezegd dat hij gehaat werd door Diana, die voor kuisheid staat, en door zijn eigen volk werd verscheurd. Daarom moet een goede ridder ervoor waken dat hij op deze manier te gronde wordt gericht; zoals een wijze sprak: "ledigheid brengt onwetendheid en fouten voort."'

163 Pizan 1999, p. 297; vertaling: 'Antheon, die een hert werd, kunnen we begrijpen als de ware boeteling die een zondaar zou moeten zijn; hij heeft zijn eigen vlees bedwongen en dient de geest, en trekt het boetekleed aan.'

164 Dramaturgisch gezien moest Colijn kiezen tussen deze afloop of het oorspronkelijke verscheuren door de honden, wat moeilijk op het toneel gebracht kon worden; latere auteurs maken vaak gebruik van sinnekens, die dit soort problemen oplossen door een ooggetuigenverslag te geven van de onvertoonbare gebeurtenissen; er is ook een thematische overeenkomst met het verhaal van Jan van Beverley, ca. 1512 in Brussel uitgegeven door Thomas van der Noot: de heremiet Jan van Beverley wordt door de duivel uitgedaagd om zijn zuster te verkrachten en vermoorden. Als penitentie trekt hij zich als een beest (op handen en voeten) terug in het woud, waar hij na zeven jaar wordt gevonden door een jagende graaf, die familie van hem blijkt te zijn.

165 De naamgeving door Colijn (zowel in het afschrift van Gheurtsz als in *Den handel der amoureusheyt* staat Actaeon i.p.v. Antheon) maakt echter ook duidelijk dat hij het verhaal uit een andere bron kende.

166 Seznec 1995.

167 Pleij 1988, p. 143; zie ook Henkel 1922, p. 42 en plaat XXXI.

168 Hall 2000, p. 367; wanneer Venus in de smidse van haar echtgenoot wordt afgebeeld is zij steevast vergezeld van Cupido, van wie hier geen spoor; de prent maakt deel uit van een reeks godenportretten met een beschrijving van hun uiterlijk en attributen, en heeft dus op zich geen betrekking op de episode in *Metamorfosen* IV. Toch is de verwarring wel begrijpelijk, want Mansion gaat in de toelichting bij deze prent uitvoerig in op het verhaal van Venus' overspel: 'Vulcan est dit le dieu du feu et fevre moult lait et difforme Tenant en ses mains en lune une machue et en lautre ung martel. lequel quant il vey le ygnomineuz pechie de mars et de venus sa femme qui estoient couchiez ensemble: il se disposa a sen fouir, mais il ne povoit car il estoit boiteux. De coste lui sont les dieux pains qui de lui se rient et moquent. Et faignent le bouter hors de paradis pour sa grande difformite comme il apara cy apres en son lieu.' Het mag duidelijk zijn dat tekst en prent in dit geval niet nauw op elkaar aansluiten.

169 *Mars en Venus*, v. 918 'dese ketene van diamanten', *Bible des Poètes* 'une chayne de dyamant', fol. xxviii^{v}, *Jupiter en Yo*, v. 498 'Met eender ketene van diamanten'.

170 'Venus was, volgens de historische verklaring, een heel mooie en edele dame (…) zij had een grove en walgelijke echtgenoot aan wie geen eer te behalen viel'; fol. xxix^{v}.

171 V. 109-116.

172 V. 1112-1115; 'Vaarwel, vieze stinkerd, alle eerbare lieden zullen je haten.' – 'Wat levert de schande van je vrouw jou op? Oneer en schande!'

173 V. 977; het betreffende vers in *Odysseia* VIII luidt: 'maar de godinnen bleven thuis, omdat die zich geneerden.' Homeros 1992, p. 134.

174 *Jupiter en Yo* II, v. 490-508.

175 Van Gijsen 1991, p. 329 en 433, n. 32.

176 Pizan 1999, p. 243.

177 *Jupiter en Yo* III, naeprologe, v. 11-13.

178 Pizan 1999, p. 243.

179 Pizan 1999, p. 243.

180 *Jupiter en Yo* III, v. 657-666.

181 *Ovide Moralisé* I, v. 3938-3956, spreekt over een 'bestial vie'.

182 Zwarte toverkunst, waarvan men geloofde dat die door de duivel werd ingegeven.

183 Jung 1997.

184 Blumenfeld-Kosinski 2002; volgens haar is deze ontwikkeling het gevolg van een veranderende leeshouding, die wijst op 'un mouvement vers le pré-humanisme, pourtant peu visible dans les passages textuels (…)'.

185 Baumgartner 2000.
186 Zie bijvoorbeeld de lijst van handschriften uit de librije van Lodewijk van Gruuthuse in Martens 1992, p. 198-199; en algemeen Wijsman 2003.
187 Over de vermoedelijke Antwerpse overlevering van *Narcissus en Echo* en *Mars en Venus* zie hoofdstuk 4; de oudst bekende drukken van *Pyramus en Thisbe* zijn Antwerps.
188 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 172; zie ook Semrau 1930, Leube 1969, Britton 1987, Walthaus 1988 en Desmond 1994.
189 Cornelis van Ghistele, *Deerste viere boecken van Aeneas ende Dido genaemt Aeneidos* (...), Antwerpen, Hans van Liesvelt 1554.
190 Worp 1901; De Bock 1958, p. 140-141.
191 Iwema 1984, p. 141.
192 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 162: 'Al is Van Ghistele hier in zijn Vergiliusvertaling zeker niet op zijn slechtst, het is op zijn minst eigenaardig dat hij, die toch dikwijls in rijmverlegenheid zat, (...) voor de verseinden geen gebruik heeft gemaakt van een toneelstuk dat hij een tweetal jaren ervoor had laten opvoeren.' Voor mijn onderzoek is de vraag naar de volgorde waarin Van Ghistele zijn werken schreef echter minder belangrijk dan het feit dat hij over een grondige kennis van zijn brontekst beschikte. Ik ga er hierna dan ook van uit dat het spel rechtstreeks gebaseerd is op de Latijnse tekst.
193 Zoals Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 162 ook al veronderstelde.
194 Cornelis van Ghistele, *Der Griecxser Princerssen ende Jonckvrouwen clachtige Sendtbrieven Heroidum Epistolae ghenaemt* (...), Antwerpen, Hans de Laet 1553; zie Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 223-234 en 412-461, Van Marion 2005, p. 61-89.
195 *Aeneas en Dido*, v. 1759-60.
196 Bij Ovidius (*Her.* VII 38) staat er letterlijk: 'Matris ab ingenio dissidet ille suae' ('In karakter wijkt hij af van zijn eigen moeder').
197 'Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquas', 'Misschien, schurk, verlaat je een zwangere Dido' (*Her.* VII 133).
198 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 181.
199 Strietman 2000, p. 91.
200 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 172; zij verwijst naar Semrau 1930, p. 18-28; het daar vermelde Berlijnse exemplaar is sinds WO II verdwenen (mededeling van dhr. Wittenberg van de Staatsbibliothek Berlin); ik baseer me hier op het enige mij bekende exemplaar in Parijs, Bibliothèque Nationale, YC 9395.
201 Een directe relatie tussen de twee drama's is hiermee niet aangetoond, wel is er voldoende aanleiding om dit verder uit te zoeken.
202 *Aeneas en Dido*, v. 1358-63; 'Zoals Paris van Troje vurig verlangde naar de verleidelijke Helena en haar met geweld van de Grieken ontvoerde, waardoor Troje brandde en verwoest werd, zo wil ook deze Trojaan [Aeneas], die ik liefheb, mij veroveren – wie zou zoiets kunnen verdragen?' Dit is een parafrase van *Aeneis* IV, 215.
203 Ontleend aan *Aeneis* I, 229-96; het stuk van Ligneus opent daarentegen met een monoloog van de Furia, die de voorgeschiedenis meedeelt, waarna de handeling begint op het moment dat Aeneas en Achates de Carthaagse kust hebben bereikt.
204 Leube 1969, p. 86-112.
205 De eruditie die Van Haecht toont in zijn beeldprogramma's voor gravures en voor het nieuwe Antwerpse stadhuis, maar ook zijn rol in het Antwerps Landjuweel van 1561, wijzen op een opleidingsniveau van ten minste de Latijnse school; zie o.a. Bleyerveld 2001, Bevers 1985, Steenbergen 1948-1949, 1964 en 1968.
206 Van Herk 2001; over de vertaling van Florianus: Sluijter 2000, p. 170-195.
207 *Metamorfosen* VII, 852-858: '"Per nostri foedera lecti perque deos supplex oro superosque meosque, per siquid merui de te bene, perque manentem nunc quoque, cum pereo,

causam mihi mortis, amorem, ne thalamis Auram patiare innubere nostris." Dixit, et errorem tum denique nominis esse et sensi et docui.'

208 Florianus 1588.

209 In de inleiding van de *Spelen van sinne*, Antwerpen 1562; over de poëtica in deze tekst zie Ryckaert 2004.

210 Steenbergen 1968, Ramakers 2011.

211 Tissoni Benvenuti 1983, p. 201-255; Da Correggio 1969, p. 5-45; Marchegiani 1993; Lavin 1954; overigens niet te verwarren met een veel beknoptere, anoniem overgeleverde *Fabula de Cefalo e Procris* uit Bologna 1475, Tissoni Benvenuti 1983, p. 35-44.

212 Lavin 1954 p. 270, n. 2; Tissoni Benvenuti 1983, p. 206-207 noemt zeven drukken en een handschrift dat onafhankelijk van de gedrukte traditie staat.

213 Cefalo wordt vergezeld door een 'fameglio'; Procris wordt bijgestaan door een 'fante', een dienares.

214 Een motief dat ook voorkomt bij Boccaccio: in de Cephalus-vertelling in *Genealogia Deorum*, maar ook in de *Decamerone* 2e dag, 9e verhaal, waar een koopman met een collega de weddenschap sluit dat hij diens kuise vrouw zal kunnen verleiden; dit verhaal ligt weer aan de basis van het volksboek *Heer Frederick van Jenuen*; over het personage van de koopman in Middelnederlandse verhalende literatuur: Resoort 1991.

215 Ovidius maakt er slechts kort en zakelijk melding van.

216 Verder is het ook niet duidelijk in hoeverre Van Haecht het Italiaans beheerste; in 1562 sprak hij de wens uit dat de Nederlandse dichters in het voetspoor zouden treden van o.m. Petrarca en Ariosto (in het voorwoord van de *Spelen van sinne*, Antwerpen 1562) en zijn opleiding tot kunstenaar kan hem over de Alpen gebracht hebben, maar concrete biografische gegevens hierover ontbreken.

217 Misschien in navolging van Van Ghisteles *Aeneas en Dido*, dat in aantal sententies wordt overtroffen.

218 *Leander en Hero* III, v. 292, vergelijk *Metamorfosen* VII, 722: '[Aurora] inmutatque meam (videor sensisse) figuram'.

219 Meende Van Haecht soms dat ook de Romeinen eigenlijk een monotheïstisch godsbeeld hadden? Of was hij zich ervan bewust dat hij de geschiedenis vervalste, en wilde hij op die manier zijn heidense personages tot betere identificatiefiguren maken? Of kon hij zich gewoonweg niet verplaatsen in een wereld met meerdere goden?

220 Het idee om in deze scène een koopmanskostuum en kostbare voorwerpen te vertonen kan aan Da Correggio ontleend zijn; de andere keuze van de objecten zou er echter ook op kunnen wijzen dat beide stukken de koopmansvermomming en de materiële beloftes van Cephalus hebben ontleend aan Boccaccio's *Genealogia Deorum* XIII: 'Quibus auditis cepit Cephalus de pudicitia coniugis suspicari, et experturus in mercatorem se transtulit, et domum veniens suam, cum omnia castitati congruentia cerneret, a ceptis desistere voluit. Tandem perseverans in proposito, muneribus pactus est eius concubitum', 'Toen hij dat had gehoord, begon Cephalus de kuisheid van zijn echtgenote te wantrouwen, en om het zeker te weten vermomde hij zich als koopman, en toen hij bij zijn huis kwam, waar alles in overeenstemming met de kuisheid bleek, wilde hij van de verleiding afzien. Niettemin zette hij zijn plan door, en werd hun samenzijn met geschenken bezegeld'; in het rederijkerstoneel staat het personage van de koopman voor een listig en immoreel figuur; zie Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 206-210.

221 De gegevens in deze paragraaf zijn voornamelijk ontleend aan Van Bentum 2001-2002.

222 *Leander en Hero* I, 752-787.

223 Van Bentum ziet in diens betoog overeenkomst met de thematiek van een reeks tableaux in de Antwerpse ommegang van 1 juli 1561, waarin dezelfde cyclus van vrede-welvaart-hoogmoed-jaloezie-oorlog-armoede-ootmoedigheid-vrede voorkomt.

224 *Metamorfosen* I, 163-261.
225 *Leander en Hero* IV, 58-60.
226 Zie Mak 1957, p. 20 en Colleman 2000, p. 118-19.
227 Van Bentum 2001-2002.
228 Immink 1913, v. 2487-2537; zie voor Saturnus in de astrologie en zijn psychologische betekenis in de *Spiegel der minnen* Van Gijsen 1989, p. 66-68.
229 De manier waarop Atropos Leander doet verdrinken, maar ook de hele voorafgaande godenscène wijst bovendien op een verband met het spel van *Narcissus en Echo*.
230 *Leander en Hero*, proloog bij I, 11 en 12.
231 *Iphis en Anaxarete*, fol. A5v.
232 *Iphis en Anaxarete*, fol. C1r.
233 *Metamorfosen* XIV, 706.
234 Van Eemeren 1986.
235 De Bock 1958, p. 99-100.
236 Dit zgn. volkstalig-humanisme komt ook tot uiting in het gebruik van 'zuiver' Nederlands; de oudere amoureuze spelen maken veel meer gebruik van Franse leenwoorden.
237 *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam), v. 139.
238 Bekend zijn alleen nog het *Spel van sinne van Charon de helse schippere* (Rep. 1D13) en het *Oordeel van Tmolus* van Willem van Haecht (Rep. 3C2).
239 Enkele Bijbelse spelen en natuurlijk veel kluchten hebben een liefdesverhouding tot onderwerp, maar deze zijn moeilijk als 'amoureus' te betitelen, omdat liefde niet het eigenlijke thema is; in de meeste meispelen wordt het thema liefde zuiver allegorisch uitgebeeld.
240 Hummelen 1958, 1989.
241 Hummelen 1958.
242 Kernodle 1944, p. 111-129; Hummelen 1970; idem 1996; Ramakers 1993.
243 Zie onder meer Pleij 1984, Spies 1993 en specifiek m.b.t. spelen van zinne: Ramakers 2001-2.
244 Veldman 1977; Gibson 1981; Ramakers 1996; Bruijnen 2003.
245 Met name Ramakers 1996; Meadow 2002.
246 Coigneau 1985; Spies 1993.
247 Ramakers 1996 en 2001-1; Moser 2001, p. 150-165.
248 Zie o.m. Ramakers 2001 en Spies 1990, p. 139: 'de personages zijn tot leven gebrachte filosofische, ethische of psychologische begrippen of verschijnselen, hun onderlinge relaties vormden de uitdrukking van de verbanden daartussen, en de handeling toont de ontvouwing van een leer'.
249 Hummelen 1981, 1994, 1995, 1997.
250 Pleij 2001 en 2003.
251 Sauter 2000; toepassingen in Cremona 2004.
252 Kramer 2008 laat op overtuigende wijze zien dat in de rederijkersklucht lichamelijkheid in de teksten werd 'ingeschreven'.
253 Van Gorp 1991, p. 139; voor toepassing van de term in de dramatheorie zie Pfister 2001, p. 265-326; Hummelen 1989 gaat uit van de dramatische structuur en beschouwt de fabel, die hij 'geschiedenis' noemt, als een constructie (achteraf) door de toeschouwer.
254 De Castelein 1555, p. 21 (strofe 61).
255 Coigneau 2001, p. 205.
256 Ik reken de prologen in *Den handel der amoureusheyt* (1621) niet mee, omdat die naar alle waarschijnlijkheid ten behoeve van de druk, voor een leespubliek, zijn toegevoegd; de spelen die zonder oorspronkelijke prologen zijn overgeleverd zijn: *Narcissus en Echo*, *Mars en Venus*, *Leander en Hero* en *Cephalus en Procris*.

257 *Iphis en Anaxarete*, fol. Aii r.
258 *Iphis en Anaxarete*, fol. Dii v.
259 *Iphis en Anaxarete*, fol. Diiv.
260 *Iphis en Anaxarete*, fol. Aiiir.
261 Een vergelijkbare constructie van een spel-in-het-spel met een didactische toepassing is *Pluto en Proserpina*, waar het personage Gheestelijck-en-Weerlijck kiest voor 'de duisternis', een leven in onwetendheid en zonde; een wachter, genaamd Weete-van-Als, probeert hem te bekeren door de vertoning van de mythe.
262 Met Van Dijk 1996 ben ik van mening dat in dit spel identificatie een belangrijk didactisch middel vormde, maar ik denk dat hij de figuur van de Ammoreuse te positief beoordeelt: in plaats van sympathie, wekte de identificatie bij de toeschouwer waarschijnlijk vooral herkenning van de eigen zwakheden op.
263 Ik beschouw, met Van Es 1965, p. 66-67, de verzen 1-51 als een latere toevoeging ten behoeve van de druk, en de daarop volgende sinnekensscène v. 52-187 als de oorspronkelijke proloog van het spel.
264 De onderlinge dialogen van de sinnekens eindigen vaak met opmerkingen als: 'Nu gaen wy hooren al de gheveirten' (*Jupiter en Yo* I, v. 507), 'Laet ons wel gaeije slaen deesen uijtlandere, Ghij van deen sijde, en ick van dandere' (*Aeneas en Dido*, v. 339-40).
265 Hummelen 1958.
266 Hummelen 1958, p. 324-28, 336-352; voor duivelscènes in het religieuze toneel zie Pleij 1996; Haslinghuis 1912.
267 Hummelen 1958, p. 342-48.
268 Hummelen 1958, p. 342-343.
269 De gebruikelijke betekenis van murmureren is 'klagen, morren', maar die geeft niet precies weer waar het personage in dit spel voor staat; in de laatste editie van *Mariken van Nieumeghen* wordt murmeracie vertaald als 'angst, onrust': 'O murmeracie die mi al even stranghe creyt, // Hoe ontstelt ghi hert, sin ende verstant'; Coigneau 1982, p. 79, v. 329. Wonderlyck Mormereeren is dus misschien het beste te vertalen als 'vreemde, wonderbaarlijke onrust'.
270 Zie bijvoorbeeld exact dezelfde beeldspraak in *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam):
'O sinnelijcke genegenheijt – wat condij doen –
en hertelijcke lust die mij deurblaeckt
houwen my gevangen in Venus prijsoen!
Al slapen de oogen, therte dat waeckt
Deur hem daer alle mijn sin naer haeckt!'
271 In *Iphis en Anaxarete* komen een eeuw later een aantal van deze typische kenmerken ook voor: het niet altijd paarsgewijs optreden en het demonisch karakter, gemarkeerd door het veelvuldig refereren aan Lucifer als baas van de sinnekens; de overeenkomsten zijn waarschijnlijk terug te voeren op navolging van de *Spiegel der minnen*, net als *Narcissus en Echo* een spel van Colijn van Rijssele.
272 Uitzondering vormen de liefdeskoppels waar verleiding niet meer nodig is (*Pyramus en Thisbe* (Brugge) start in *medias res*, in *Cephalus en Procris* zijn de hoofdpersonen reeds getrouwd) en de personages die (ook in het oorspronkelijke verhaal) niet verliefd worden (Narcissus, Anaxarete).
273 Aan deze volgorde ligt de gedachte ten grondslag dat vrouwen in het algemeen gemakkelijker tot zonde te verleiden zouden zijn dan mannen, naar het voorbeeld van Eva en de slang in het Bijbelboek Genesis.
274 Hummelen 1958, p. 112-116; volgens hem is het *invisibele contact* een kenmerk van de oudere mythologisch-amoureuze spelen, maar hij rekent daartoe ook *Leander en Hero*, dat veel jonger bleek te zijn, terwijl in *Cephalus en Procris* ook *invisibel contact* voorkomt tussen de

sinnekens en Cephalus; het enige jongere spel met uitsluitend *visibel contact* is dus *Iphis en Anaxarete*.

275 In de *Spiegel der minnen* is Katharina zozeer verblind door liefde dat zij het sinneken Vreese voor Schande pas na vele contactscènes herkent: 'dat doet de blintheyt uwer minnen, dat ghy vreese voor schande niet en kint'; v. 4232-4233.

276 De sinnekens personifiëren in de mythologisch-amoureuze spelen dan ook altijd menselijke faculteiten op het fysieke, redeloze niveau; hun influisteringen aanduiden als 'gedachten' is misschien daarom niet zo passend, het zijn in wezen louter lichamelijke impulsen, die tot schijnrationalisaties leiden.

277 In zijn *Apostelspelen* kiest Van Haecht voor sinnekens die hoofdzakelijk in scènes-apart optreden, en waarbij de één een negatieve, de ander een positieve betekenis heeft; Ramakers 1989, p. 159 e.v.

278 Om nog maar te zwijgen van het stille spel dat de sinnekens ongetwijfeld ook hebben vertoond tijdens de overige scènes, maar waarover we op basis van de huidige gegevens geen uitspraken kunnen doen.

279 Maar waarin ook weer de mogelijkheid bestond om meerdere scènes, of liever 'dramatische situaties' naast elkaar te plaatsen, zie Hummelen 1989, p. 76 e.v.

280 Hummelen 1958, p. 222-238.

281 Seznec 1996; Colleman 1999-2000; zie ook de diverse bijdragen in Bordier en Lascombes 2006.

282 In de beide *Pyramus en Thisbe*-spelen wordt de liefde tussen de menselijke hoofdpersonen geenszins door goddelijke interventies gestuurd. De goden in *Cephalus en Procris* (Aurora en Diana, wier rollen dicht bij de brontekst staan) en *Iphis en Anaxarete* (Nemesis, een personificatie of *dea ex machina*) blijven hier buiten beschouwing.

283 Mak 1957, p. 7-27.

284 Coigneau 1982, v. 728-857.

285 Beuken 1973, p. 74-112, v. 453-1400; zie ook Mak 1957, p. 7-27.

286 Van den Berghe 1950, p. 132-143, v. 833-1163.

287 In de wereld van het spel is Jupiter inderdaad de hoogste instantie, maar als 'rechter der natuerlyckheit' is hij impliciet ondergeschikt aan de God van het christendom; ook een uitspraak van Phoebus wijst op een christelijk wereldbeeld: hij zou de gave van voorzienigheid te danken hebben aan hem 'diet wesen van my gheschepen heeft // souvereynst van dat die hemel becleet'; Van Herk 2005, p. 646.

288 *Jupiter en Yo* II, v. 215.

289 *Jupiter en Yo* II, v. 109, 581 en 620.

290 De godenscènes staan in v. 190-264, 714-764, 1426-1498 en 2076-2091.

291 *Leander en Hero* I, v. 360.

292 *Leander en Hero* IV, v. 26-27, 78-80.

293 Bij vrouwelijke protagonisten waar van de ouders geen sprake is, gaat het immers om weduwen (Dido) of getrouwde vrouwen (Venus).

294 *Cephalus en Procris*, fol. 9r.

295 Mak 1957, p. 91-102; zie over de Middelnederlandse meiliederen Oosterman 2001.

296 *Leander en Hero* II, v. 454-57; de melodie is niet bekend, maar er zou sprake kunnen zijn van een contrafactuur van 'Het daget inden oosten'.

297 *Narcissus en Echo*, v. 310-313.

298 Mak 1957, p. 91-102.

299 Zijn volkse karakter blijkt bijvoorbeeld uit uitroepen als 'Heij', 'Hola', 'Gans doodt' en 'Wa raij ghiele', maar ook uit de gekozen melodieën; beide wachterliederen zijn contrafacten van oude liederen uit het Antwerps Liedboek: 'Het daget inden oosten' en 'Van den ouden Hillebrant'; tekst en melodie in Van der Poel 2004, nrs. 73 en 83.

300 *Iphis en Anaxarete*, fol. D2v.
301 *Iphis en Anaxarete*, fol. C5v.
302 Bijvoorbeeld door Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 189-190.
303 Meeus 1985, Smits-Veldt 1991, p. 74-75.
304 Hoewel Vinck-Van Caekenberghe in de geschetste wantoestanden juist een teken ziet van Dido's zwakte; Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 188.
305 Vinck-Van Caeckenberghe 1996, p.188-189.
306 Met name in *Narcissus en Echo*, *Mars en Venus*, *Jupiter en Yo*, *Aeneas en Dido* en *Leander en Hero*.
307 Hummelen 1989, p. 76-104.
308 De hier beschreven scène betreft spel I, v. 434-690.
309 Coigneau 1994.
310 De vraag is nog of er hierbij sprake is van een afwijkend patroon ten opzichte van andere dramatische genres, bijvoorbeeld onder invloed van het klassiek-mythologische onderwerp; dat valt binnen deze onderzoeksopzet niet goed te overzien.
311 Zie Coigneau 1980, p. 206 e.v.; Waterschoot 1995.
312 Deze term is conform Iansen 1971, p. 129-131; andere benamingen voor deze versvorm zijn 'overlopend rijm' (Coigneau 1983, dl. I, p. 35) 'overspringend rijm' (Geurts 1904-1906, dl. I, p. 345-346) en 'gepaard rijm, verlengd met binnenrijm telkens in het derde vers' (*Esbattement* 1967, p. 58).
313 Ook het in de tweede helft van de zestiende eeuw bij refreinen toenemende gebruik van telverzen, met een vast aantal van 12 lettergrepen (of 13 bij vrouwelijk, slepend rijm) bereidde de komst van de alexandrijn voor; Coigneau 1980, p. 208.
314 Van Ghistele vertaalde de komedies van Terentius in dezelfde periode waarin hij *Aeneas en Dido* schreef; hij voegde in zijn vertaling zelfs nog sententies toe ten opzichte van de brontekst; Van Alphen 1954, p. 74-75 en 79-80; Van Haecht kan het gebruik eventueel via het Neolatijnse schooltoneel hebben leren kennen, maar ook Italiaanse en Franse dichters sloten hun strofen vaak af met een algemene wijsheid; Iansen 1971, p. 123-127; Smits-Veldt 1986, p. 47, n. 144; in de refreinen van de rederijkers had de stokregel vaak eenzelfde algemene strekking; de rederijkers toonden dan ook al vroeg belangstelling voor humanistische spreekwoordenverzamelingen als Erasmus' *Proverbia*; Meadow 1993 en 2003; Coigneau 1994, p. 22 n. 17, herkent sententies bij Everaert, Jan van den Berghe en in wedstrijdspelen (Gent 1539, Antwerpen 1562).
315 Wellicht werd rijmafhechting ook nog om een andere reden toegepast: zo konden scènes naar believen worden verplaatst, geschrapt of tussengevoegd zonder consequenties voor het rijm.
316 *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam), v. 56-57, *Leander en Hero* I, v. 433-434, 589-590, II 293-294, 323-324, *Mars en Venus*, v. 301-302, 383-384, 736, *Jupiter en Yo* I, v. 224-225, 308-309.
317 *Narcissus en Echo*, v. 90-91, 99-100, 1218-1219, 1231-1232, *Jupiter en Yo* II, v. 73-128.
318 *Narcissus en Echo*, v. 2080-2081 en 2089-2090, *Jupiter en Yo* II, v. 635-636, III 9-10.
319 Tussen mensen in *Narcissus en Echo*, v. 1513-1514 en 1522-1523, *Leander en Hero* I, v. 787-788, 806-807, 829-830, en tussen de goden in *Leander en Hero* spel II en *Mars en Venus*, v. 1037-1038, 1044-1045, 1066-1067, 1077-1078, 1084-1085, 1091-1092, 1097-1098.
320 *Jupiter en Yo* I, v. 221-224.
321 *Jupiter en Yo* I, v. 225-227.
322 Bij een vergelijkbare scène in *Narcissus en Echo* benadert Wonderlyck Mormereeren Echo en Therte wel met responsierijm. Er is dan kennelijk geen sprake van een nieuwe dramatische situatie. Het gaat bij deze scène dan ook duidelijk om *visibel* contact, want Echo zegt: 'Merct doch wie hier is'.
323 Moser 2001, p. 98-130.
324 '(...) waarvoor de held of heldin van de opera eens even lekker gaat staan'; Iwema 1982-1983, p. 137.

325 Coigneau 1994.
326 *Aeneas en Dido*, v. 27-39; 'u bent welsprekend en zoet van binnen, van alle kunsten het meest geacht, vol eloquente welsprekendheid; u brengt overal vreugde, u verlicht altijd de zwaarmoedigen en bedrukten van geest. Wijsheid en deugd, gevloeid uit de mond van de heilige geest, hebt u degenen die u liefhebben steeds gegund, o retorica, wijze en welsprekende!'
327 Zie Moser 2001, p. 98-130; Hollaar 2006, p. 155-164; Pleij 2007, p. 336-345.
328 Met uitzondering van het echogedicht worden deze strofische vormen in bredere context besproken in Coigneau 1994, waaraan deze paragraaf grotendeels refereert.
329 Zelf duiden de sinnekens hun bewegingen vaak aan als 'springen', zoals in het rondeel in *Leander en Hero* II, 7-10: 'Her uyt ghy guyt, springht uyter muyten // en laet ons gaen danssen over 't ey, // komt voort, komt voort, springht aen den rey'; aanwijzing voor dansbewegingen van de sinnekens ook in *Iphis en Anaxarete*: 'ghy cont wel Cabriolen springhen'.
330 Deze bijzondere toepassing komt ook in andersoortige spelen voor; Coigneau 1994, p. 28, n. 34.
331 *Leander en Hero* I, v. 635-642.
332 Coigneau 1994, p. 27.
333 Coigneau 1994, p. 27.
334 *Narcissus en Echo* heeft twee sinnekensrondelen, *Mars en Venus* slechts één.
335 Beuken 1978, p. 47-48; het derde Brusselse spel, *Jupiter en Yo*, heeft een gelijke verdeling van rondelen over sinnekens en andere personages.
336 Coigneau 1994, p. 32.
337 Coigneau 1994, p. 34-35.
338 *Aeneis* IV, v. 206-208: 'Iuppiter omnipotens (...) aspicis haec?' en v. 373: 'nusquam tuta fides'.
339 De kwestie is aan de orde gesteld in Coigneau 1994, p. 35.
340 Zie Coigneau 2001, p. 211-212 en 355, n. 37.
341 Voorbeelden in Coigneau 1994, p. 35.
342 Erné 1972, p. 361; Coigneau 1994 volgt deze definitie, met de nadruk op het feit dat ook een enkele strofe kan worden aangeduid als 'ballade'.
343 In *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) 2x, *Mars en Venus*, *Iphis en Anaxarete*, *Jupiter en Yo*, *Leander en Hero*.
344 'Ooghen' in *Mars en Venus* (376-383) en in *Jupiter en Yo* (1-22) en in de laatste ook een spel met het woord 'tijd' (270-296).
345 Van Gorp 1991, p. 111; hier geeft men als voorbeeld: 'Waarvoor acht men nu Monnicken ende Papen? Apen.' (Heyns Andriaensz, ca. 1560).
346 Waterschoot 2002.
347 Van Eemeren 1986.
348 Voor dit en meer voorbeelden van liederen die de aandacht van een personage trekken zie Coigneau 1994, p. 24-25.
349 *Jupiter en Yo* II, v. 588; een dergelijk contrasteffect is evident in Van Haechts *Oordeel van Tmolus*, waar Apollo het in een muzikale strijd opneemt tegen Pan; van diens fluitspel wordt gezegd dat het 'luyt en leelijck' klinkt; Van Haecht 1562, fol. Ei v.
350 De Castelein 1943, nr. 30; Nederlandse Liederenbank, online geraadpleegd dd. 5 juni 2008.
351 Ook in het *Antwerps Liedboek*; Van der Poel 2004, nr. 27.
352 Coigneau 1994, p. 36-37.
353 Een dergelijke 'performationele' lezing van de spelteksten wordt bepleit en gedemonstreerd in Kramer 2008.
354 Zowel Matthijs de Castelein als Eduard de Dene gaven voorschriften voor de gelaatsuit-

drukking, gebaren en het stemgebruik van een rederijkeracteur, gebaseerd op de klassieke retorica, maar toegespitst op de praktijk van de rederijkers; groot belang werd gehecht aan het tonen van emoties als verdriet, blijdschap en woede, al naar gelang de rol die men speelde; Coigneau 1995, p. 123, 129 en 135 en Coigneau 2005, p. 243-245 en 256; Pleij 2007, p. 448-456; Kramer 2008.

355 Hummelen 1996.

356 Een voorbeeld is de constructie van het toneel van het Mariencransken dat gebruikt werd bij een intrede in Brussel in 1594; de ongedecoreerde pilaren die de façade aan de voorkant ondersteunen lijken de wanden van de zaal te vervangen waar het toneel gewoonlijk was opgesteld; Hummelen 1981, p. 178.

357 Hummelen 1958, p. 141-151.

358 *Leander en Hero* II, v. 354-356; 'Ik zal je, o lief, niet op een vreemde plaats, maar op mijn eigen zachte bed, een kleine maaltijd aanbieden van voedsel, wijn en goed bier.'

359 In de herbergscène zijn behalve de hoofdpersoon ook diens verleiders aanwezig in de gedaante van herbergier, dienstmeid of prostituee; ook wordt er vaak gezongen; zie voor de didactische implicaties van dit soort scènes in de mythologisch-amoureuze spelen hoofdstuk 5.

360 *Jupiter en Yo* II, v. 464-466; 'Genoeg omhelsd en gekust! Hou op, hou op! Als je op je vogelfluitje wilt blazen, doe het dan stiekem in het koren!'

361 *Mars en Venus*, v. 793-794.

362 Gedeeltelijk hetzelfde beeld treffen we ook aan in *Der Minnen Loep* II, 119-128: 'Ghedenck hoe ic dan plach te comen // als ic dijns zwemmens hebbe vernomen, // dattu biste comen ant lant, // So come ic lieflic alte hant // Bereyt mit drueghen blancken laken, // Dijn zuete leden druuch te maken (...) Goede cleyder, te maten heit, // Heb ic di alle weghe bereyt'.

363 Op een veel latere gravure is een opvoering van *Pyramus en Thisbe* te zien, waarin de stervende geliefden zich vóór het compartiment bevinden dat de ontmoetingsplaats (met fontein!) voorstelt; Hummelen 1981, p. 166.

364 Huizinga 1997, p. 344.

365 Blockmans 1998 en Blockmans en Donckers 1999.

366 '...vermeien in een prieel waar het bijzonder mooi was. Het prieel was ommuurd, in het midden stond een mooie heldere fontein, en daarnaast een rijkbloeiende boom, zo groot gegroeid dat hij met zijn vele bladeren schaduw gaf aan de fontein en het prieel'; Brinkman en Schenkel 1999, deel II, p. 657, r. 20-31.

367 'Op diverse plaatsen had men priëlen opgericht waarin meerdere mooie jonge kinderen, beneden de 10 of 12 jaar, waren, helemaal in het wit gekleed, sommigen hielden elkaars handen vast, anderen wierpen bloemen naar elkaar en stelden minnaars en geliefden voor.'; Jean de Haynin, Mémoires II, 153, geciteerd in Bousmar 1998.

368 Vignau Wilberg-Schuurman 1983.

369 Hummelen 1968 1 OF 4; editie Hüsken, Ramakers en Schaars 1996, deel 6 boek F, fol. 50r-61v.

370 Eenzelfde gebruik van het prieel ook in het *Meyspel van sinnen van Menschelijcke Broosheit* (1551, Rep. 1D9) het spel van zinne van de Diestse rederijkers op het Antwerps Landjuweel (1561, Rep. 3C14); een positieve betekenis heeft het 'lustich prieel', 'met roosen fraey ghedaect', dan weer in het spel van zinne van de Olijftak (1561, Rep. 3C4), waar de erotische liefde is vervangen door de liefde voor de kunst, en de mens aan tafel zit met Eendrachticheyt, Voorzichticheyt en Wetenschap.

371 Van Gijsen 2005.

372 Endepols 1903, p. 49.

373 Hummelen 1968 3B10.

374 Hummelen 1981, p. 166.
375 Zie de diverse bijdragen in Baert 2005.
376 *Leander en Hero* I, v. 35-36.
377 *Leander en Hero* I, v. 295-297.
378 *Jupiter en Yo* II, v. 70-73.
379 *Jupiter en Yo* II, v. 62, 65 en 68.
380 In het zeventiende-eeuwse theater is de offerscène populair, vooral in pastorale stukken met heidense goden en dito gebeden en rituelen; Veldhorst 2004, p. 135-153.
381 Hummelen 1992 en Ramakers 1994.
382 Over de ontwikkeling van de toneelfaçade bij de rederijkers zie Kernodle 1944 en Hummelen 1996.
383 Afgebeeld in Hummelen 1981, p. 166.
384 'Throon' was de gebruikelijke term voor 'hemel'.
385 *Mars en Venus*, v. 548-549.
386 Ramakers 1996, p. 59; Endepols 1903, p. 41.
387 In de lijst van 'de gereetscap', op het eerste blad in het handschrift, staat temidden van allerlei rekwisieten de opmerking 'alle dry de hemels gaen open'; Beuken 1973, p. 25.
388 Reeds het Gentse wedstrijdtoneel van 1539 zou van een lift zijn voorzien, zie Erné en Van Dis 1982, p. 55; Hummelen 1981, p. 173 en 180 beredeneert dat ook in het spel *Van Onser Lijever Vrouwen hemelvaert* door Job Gommersz in 1565 gebruik werd gemaakt van een stellage met lift. Als eenvoudiger alternatief werd vaak een ladder gebruikt, maar tijdens het beklimmen daarvan had een personage waarschijnlijk geen tekst; de verplaatsing werd 'afgedekt' door een simultane scène.
389 *Leander en Hero* IV, v. 11-13.
390 Van den Neste 1996 gaat uitvoerig in op de praktijk van de stedelijke toernooien; de beschrijving van een zestiende-eeuws adellijk toernooi in Peters 1998.
391 Endepols 1903, p. 63.
392 Kramer 2008, p. 93-94 maakt aannemelijk dat er op het rederijkerstoneel gebruik werd gemaakt van zogenaamde 'hobby-horses'; dit zijn gemaakte paardentorso's die men als een rok om het middel droeg, zodat het leek alsof de acteur op de rug van het paard zat en diens benen de benen van het dier werden.
393 *Cephalus en Procris*, fol. 12v.
394 Het derde *Apostelspel* van Willem van Haecht heeft als regieaanwijzing 'hier worden eerst meyen geset als wildernis'.
395 *Cephalus en Procris*, fol. 10r-10v.
396 Henkel 1922.
397 Mansion 1484; de incunabel is digitaal beschikbaar via www.historischebronnenbrugge.be.
398 Van Es 1965.
399 Overigens is deze houtsnede spiegelbeeldig ten opzichte van de vorige en ontbreken de randdecoraties die alle overige prenten in de reeks kenmerken; waarschijnlijk behoorde prent 21 niet tot de oorspronkelijke reeks houtsneden van Peeterssen, maar werd deze afzonderlijk geconcipieerd als titelprent; Hummelen 1966, p. 145-147.
400 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 301-308; 'Hij lijkt Thisbe wel een knappe vent, hij zou aan het hoofd van een vierschaar kunnen staan. Hij loopt als een boogschutter, keurig op de benen, in de kousen en de schoenen. Zijn kleding is volgens de nieuwste mode, zijn muts staat hem niet als een vagebond.'
401 Van Es 1965, p. 99.
402 'Wat is er meer bevorderlijk voor ridderlijke daden, toernooien, strijden, dan de liefde van vrouwen?'

403 Mansion 1484, fol. 9r.
404 *Mars en Venus*, v. 19.
405 Mansion 1484, fol. 22r.
406 Blockmans 1999.
407 Van Bruaene 2003, p. 127.
408 *Aeneas en Dido*, v. 585.
409 De in totaal twaalf houtsneden bij Van Ghisteles *Aeneis*-vertaling zijn van de Antwerpse graveur Arnaut Nicolai (Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 237), die gerelateerd zijn aan de prenten van Virgil Solis in *Vergilii Maronis dreyzehen Bücher von dem tewren Helden Enea* (...), Frankfurt 1559; zie Hollstein's German engravings etc., vol. LXVI, deel 1, p. 92.
410 Immink 1913, p. 218.
411 Michault 1955, p. 11-12.
412 'Cupido was een knappe jonge knaap van tien of twaalf jaar, die eruitzag alsof hij naakt was, in huidkleurige tafzijde die daartoe gemaakt en beschilderd [was], zo nauwkeurig dat niemand iets anders dacht dan dat hij naakt was, en zijn ogen waren bedekt met een witte linnen sluier, op zijn rug had hij twee mooie witte vleugels, waarvan de veren met goud versierd waren, in zijn handen droeg hij een handboog en meerdere pijlen.'; Thurnier Buch Von Anfang, Ursachen, ursprung und herkommen der Thurnier in heyligen Römischen Reich Teutscher Nation, Frankfurt am Main 1566, fol. EEiiir.
413 Zie bijvoorbeeld de lijst van rekwisieten voor de *Sevenste Bliscap*, gebruikt in 1559 en waarschijnlijk ook in 1566: 'vier alben / dry engels / en haer', 'Sinte michiels cappe vleugels/ sweyrt / croke en harnas'; Beuken 1973, p. 25, en de inventaris van Geneucht ist al, Leiden 1561: 'Item vlogel daer men een engel mede personeert'; Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 507.
414 Immink 1913, p. 218.
415 Mansion 1484, fol. 25r.
416 De inventaris van de Delftse rederijkers vermeldt anno 1617 onder meer 'een Mercuierius tweeslangich stockgen'; Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 210.
417 Zie Colleman 1999-2000; Nemesis stond voor de vergelding van hoogmoed, maar werd in de embleembundel van Andrea Alciato weergegeven met een toom in de hand, onder het motto 'Nec verbo, nec facto quemquam laedendum': doe niemand kwaad, in woord noch daad; zo werd Nemesis ook een symbool voor gematigdheid in algemene zin; Greene 1963.
418 *Narcissus en Echo*, fol. 14r.
419 Zie Brom 1957, 75-93.
420 Endepols 1903, p. 13 n. 4 citeert uit een Zwitserse toneelrol de beschrijving van Adam en Eva: 'In Leybkleyder alls nakt'; het Historisches Museum in Bern heeft een Adam- en Eva-kostuum uit 1638, gemaakt van gebleekt linnen, dat beschilderd werd met 'männlicher und weiblicher Muskulatur'; Tamboer 1989.
421 Huizinga 1997, p. 344.
422 De Keyser 1953.
423 Pleij 1988, p. 99-109; Silver 1986 en Silver en Smith 1978.
424 Van Autenboer 1981, p. 85 en 106.
425 Houwaert 1579.
426 Voorbeelden van musicerende personages in andere spelen: de speelman Corte Weelde met zijn luit in het *Spel van de Wellustighe Mensch*, de 'aerpe, lute ofte vele' van Zinnelicke Ghenouchte in het spel van *Jonckheyt en Redene* en de zeven personages met fluiten in de factie van de Leuvense Roos in Antwerpen 1561; Coigneau 2001.
427 Geen *pausa*-aanduidingen in *Pyramus en Thisbe* (Brugge) en *Leander en Hero*; in *Jupiter en Yo* slechts driemaal, in *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) eenmaal.

428 Hummelen 2001 maakt op grond van de *Bliscappen* onderscheid tussen 'selete' en 'pausa' als respectievelijk vocale en instrumentale muziek tijdens een rust.
429 Zie ook Hummelen 2001, p. 136-137; in de zevende *Bliscap* werd gespeeld op een orgel, op 'snaren' (v. 1406) en op blaasinstrumenten (regieaanwijzing bij v. 475: 'pijp'); Grijp 2003 noemt als bij de rederijkers gebruikelijke instrumenten verder luit, citer, spinet, harp, basviool en viola da gamba ter begeleiding van zang, en tijdens intredes zink, schalmei, trombone, dulciaan, trommel en fluit; Veldhorst 2004, p. 216, n. 163 geeft op basis van het zeventiende-eeuwse toneel een veel grotere diversiteit aan instrumenten.
430 Hummelen 2001.
431 Veldhorst 2004.
432 Oosterman 2001; De Bock 1958, p. 84-103.
433 Piot 1879, p. 90-91.
434 Oosterman 2001 suggereert dat dit vooral aan het einde van de zestiende eeuw het geval is.
435 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 166 interpreteert deze passage als zouden alle drie de kamers een esbattement hebben opgevoerd, maar dat staat er niet; misschien duidt het ritueel van de Violieren, het overhandigen van een versierd stadswapen, op een presentspel dat 'in plaetse van esbatement' wordt uitgevoerd.
436 Aldus de *Nieuwe Chronycke van Brabant*, geciteerd in Schotel 1871, p. 182-183.
437 Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 525-526.
438 Vrijwel dezelfde goden (zonder Pan en Venus, en in plaats van Cybele komt Flora) treden op 1 mei 1558 in Brussel aan om de landvoogd Philibert van Savoije een meitak te overhandigen, waarna een esbattement werd opgevoerd; Schotel 1871, p. 182-183.
439 Hummelen 1968, 1 OE 15 en 1 OF 4; ook besproken in De Bock 1958, p. 84-103.
440 'laet ons achter desen meij gaen onhier duijcken' v. 31. Andere allusies: 'Draecht uwen lieffsten lieff den meij: hij sal soeter sijn dan ammandelen' v. 58-59; 'pluckt daer den meij' v. 64.
441 Oosterman 2001, De Bock 1958, p. 84-103; in het prekenrepertorium vond ik één preek op het thema van de meiboom: Den Haag KB 133 H 13, nr. 142 is een preek 'Op Philippus ende Jacobus dach, welck is den mey dach'. Het incipit luidt: 'Philippe die my siet, die siet oock den vader (...) Alle velden en de boemen hebben sich ontdaen, wilt u nu enen meyboem suecken gaen?'; het explicit: 'Dat wij desen schoenen hoegen edelen meyboem mynnen ende alsoe begeren dat wij hem weselick vercrigen, dat gonne ons god. Amen.'
442 De Bock 1958, p. 84-103.
443 Wellicht werd het spel opgevoerd als onderdeel van een stedelijk toernooifeest; dit zou niet alleen de aanwezigheid van de toernooi-episode verklaren, maar ook de drie jachtscènes; zie over deze feesten Van den Neste 1996.
444 'Laet wrueten den mol composuit Anno Domini 1552 ende is tantwerpen ghespeeldt in maijo int selfde jaer.'
445 Van der Weele 1940, p. 67-68.
446 *Leander en Hero* II, v. 7-13.
447 Rombouts 1961, p. 211.
448 Dit geldt niet voor de beide *Pyramus en Thisbe*-spelen, noch voor *Cephalus en Procris* en *Iphis en Anaxarete*.
449 Tafelspelen tellen tussen 100-400 regels, esbattementen en kluchten ca. 400-600; indicaties op grond van een steekproef uit de spelcollectie van Trou Moet Blijcken.
450 Ramakers en van Dijk 2001, p. 14.
451 Immink 1913, p. XII-XIII.
452 *Narcissus en Echo*, fol. 1v.

453 Dezelfde geleding vinden we namelijk ook in de gedrukte uitgave van 1621, die op een andere legger gebaseerd is dan het afschrift van Gheurtsz.
454 Waarbij 'twee' is genoteerd boven een doorgehaald 'een'; het woord 'spelen' lijkt verlengd uit 'spel'.
455 *Iphis en Anaxarete*, fol. A2r.
456 Coigneau 2003, p. 221-223.
457 Coigneau 2003, p. 222; over professionele vormen van middeleeuws theater: Brinkman 2000; Pleij 2007, p. 148-175.
458 Zie Coigneau 1999-2000.
459 Hummelen 1958, p. 404.
460 Waterschoot 2003, p. 261-263; Coigneau 2001, p. 207.
461 Hummelen 1977, p. 108-109.
462 Zie met name Klein 1995; Wackers 1996; Kienhorst 1996 en 2005; Kwakkel 2002; Van Anrooij 2006.
463 Gumbert 2001.
464 Gumbert 2001, p. 76.
465 Linke 1988; misschien zijn de twee codices met de eerste en zevende *Bliscap*-voorbeelden van stichtelijke leesboekjes (het perkament, de opmaak in een kolom, de *littera textualis* met vele afkortingen), gemaakt rond het midden van de vijftiende eeuw, die later werden gebruikt bij de voorbereidingen van een opvoering; in de lege marges zijn tal van aantekeningen in zestiende-eeuws schrift gemaakt; zie Beuken 1973, p. 19-23 en Kienhorst 2005, I, p. 52-55, 146-148 en II, p. 72-80.
466 Moser 2003.
467 Moser 2003, p. 107.
468 Zie de diverse bijdragen in Pleij 2004 en Van Anrooij en Reynaert 2007; een bespreking van Franse voorbeelden in Koopmans 2005.
469 Vermeeren 1963; Hummelen 1968 1W.
470 Gerritsen 2007.
471 Coigneau 2001.
472 De Castelein 1555, fol. Aii r-Aiii r.
473 Zie Erné en Van Dis 1982, I, p. 27.
474 Zie Coigneau 2001, p. 207; Decavele 1975; Spies 1992; Van Bruaene 2000 en verdere literatuur aldaar.
475 Zie ook Coigneau 2001; Waterschoot 2003; een enkele keer belandde een wedstrijdspel wel op het repertoire van een rederijkerskamer, zoals het Dordtse *Wie haer op troost verlaeten* dat in de collectie van Trou Moet Blijcken terechtkwam (Hummelen 1968 1 OA 8, zie ook Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 251-252) en het Leidse *Wie voirmaels waeren de victoriöste*, in de collectie van Reyer Gheurtsz (Hummelen 1968 1 D 15); mogelijk werden teksten uit een gedrukte bundel gebruikt bij een heropvoering; Hollaar 2006, p. 37 en 176.
476 Coigneau 2001.
477 Coigneau 2001, p. 202.
478 Coigneau 2001, p. 202.
479 Voor de receptiegeschiedenis van *Lanseloet van Denemerken* zie Beckers 1993.
480 Hummelen 1971; Coigneau 2001; Pleij 1987 en idem 1994.
481 Zie voor deze discussie Coigneau 1982 en Pleij 1996.
482 Zie Van Alphen 1954; Bloemendal 2003, p. 30-48.
483 Een inventaris van uitgegeven stukken in IJsewijn 1980 met aanvullingen in IJsewijn 1981.
484 'Ende van den ghenen die tonzen tide gheschreuen hebben, latende tzelue commen in

prente, binnen haerlieder leuene, danof zijnder onder de Latijnsche Schriuers, in allen Consten, zonder ghetal, ende daghelicks nieuwe: zo allen Studiëusen Gheesten, hemlieden in die tale verstaende, wel kennelic es.' De Castelein 1555, fol. Aii v.

485 Zie Van Alphen 1954 en Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 254-263, 538-571 en 669-675.

486 Zie Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 254-256, Van Alphen 1954 p. 92-94.

487 In het voorwoord van de *Spiegel der minnen*, in de editie van Immink 1913, p. 218-221: 'Terentius (ick swijge de gheyle Plautus) wert in allen scolen den kinderen voorgelesen ende geleert, niet teghenstaende hy met exempelen van ongehoorsaemheyt, ongetrouheyt, schalcheyt, bedroch ende hoerderyen duergaende heens doorspect is, welcke sonden daer noch al meest ongestraft blijvende ten goeden eynde comen. Werden dese fabulen dan, die vol lachterlijcke exemplen zijn niet verworpen, maer daghelijcx met hoogher prijsinghe gebruyct ende dat noch by de onnosele kintsheyt om de conste der spraken en de abele versieringhen: soo en soudet oock gheen redene zijn dese gheschiedenisse als onstichtelijcken te verachten die ter contrarien eer prijs ende lofwaerdich is. Want die en hout niet voor ooghen dan cuysche eerbare ende ghetrouwe liefde (...).'

488 Fleurkens 1994, p. 40-43.

489 Het watermerk lijkt sterk op de watermerken, gedateerd tussen 1577 en 1599, die als nr. 9320-9330 vermeld staan in Briquet 1968.

490 Gumbert 2001, p. 78-79 stelt dat teksten die geen eigen codicologische eenheid vormen waarschijnlijk ook geen uitvoeringshandschrift zullen zijn geweest.

491 Deze paragraaf is gebaseerd op Van Herk 2007.

492 *Narcissus en Echo*: Gent, UB ms. 900; *Mars en Venus*: Brussel, KB ms. II 368; *Aeneas en Dido*: Brussel, KB ms. II 369; codicologische beschrijving van het *Aeneas en Dido*-manuscript in Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 603-604.

493 Zie Hummelen 1968 1D 1-15; Van Herk 2007 en literatuur aldaar.

494 Zie Dibbets 1986; Jutten-Brouwer 1991; Meadow 1993 en idem 2003.

495 De Vooys 1929 .

496 Gemeentearchief Leeuwarden, Burgerboeken, inv.nr. M226, p. 265.

497 Spieghel 1985, p. 411, verwijst naar Hummelen en Schmidt, p. 5, maar daar staat niets over Gheurtsz' professie.

498 Beide aantekeningen in het Gemeentearchief Amsterdam, Inbrengregister Weeskamer, boek 3, fol. 292v.

499 De Vooys 1929 .

500 Over Amsterdamse drukkers in de tijd van Gheurtsz zie Dubiez 1962.

501 Zie Dudok Van Heel 2003.

502 Hummelen 1968 1D1 en 1D2 bevatten de zinspreuk 'In liefde bluyende', op het titelblad van 1D9 staat vermeld dat het spel op deze kamer werd gespeeld.

503 Meertens 1967, resp. v. 42 en 691.

504 Colofon van Hummelen 1968 1D4; de paralleltekst in de collectie Trou Moet Blijcken laat de auteursnaam onvermeld; ook Hummelen 1968 1D3 is van Thönisz.

505 Koppenol 1996, p. 105; deze Cornelis Meesz was de vader van de latere stadssecretaris Jan van Hout.

506 Het spel *Van vergancklijcke schoonheyt en smenschen sin*, uit het verloren boek H van Trou Moet Blijcken; *Esbattement* 1967, p. 100 n. 1.

507 In de veilingcatalogus van Jacobus Koning is het spel van Naboth (Hummelen 1968 2 06) opgenomen tussen de afschriften van Gheurtsz. De Vooys rekent het dan ook tot dezelfde collectie, al is het in een andere, veel moeilijker leesbare hand geschreven; het feit dat die hand ook voorkomt in de collectie van Trou Moet Blijcken, zoals Hummelen opmerkte, is wellicht indicatief voor de uitwisseling tussen Gheurtsz en de Haarlemmers; De Vooys 1929, p. 139-140; Hummelen 1968, p. 149.

508 Ten onrechte toegeschreven aan Pieter Cornelisz van der Mersch, die zichzelf spottenderwijs wel eens Morsch genoemd heeft, als zot van de Leidse kamer De Witte Acoleyen; Koppenol 2001; een uitgave van de hele collectie is in voorbereiding door Moser en Koppenol.
509 Voor het eerst opgemerkt en besproken in *Esbattement* 1967, p. 96-100.
510 Het spel van Cassiere in Van Eeghem 1938, p. 126-146, het Vastenspel in De Vooys 1953.
511 V. 864-865 in ed. De Vooys 1953.
512 *Esbattement* 1967, p. 97-98.
513 Zijn naam en zinspreuk 'Stipendium peccati mors', komen voor in Boek R, fol. 91r, van de kamer Trou Moet Blijcken.
514 Van de Velde 1968.
515 *Esbattement* 1967, p. 99.
516 *Mars en Venus* (Hummelen 1968 1D11) van Jan Smeken is een oorspronkelijk Brussels spel, evenals *Narcissus en Echo* (Hummelen 1968 1D14).
517 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 349-353.
518 Van Herk 2007.
519 Hummelen 1968 1D13; editie De Vreese 1896.
520 Hummelen 1968 1D15; editie Meertens 1967.
521 Waite 2000, p. 81; Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 41-42.
522 Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 42.
523 Hüsken 1996; Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 42.
524 Waite 2000, p. 81-88.
525 Gent UB, Res 524[2], fol. 28v en 37v.
526 Ellerbroek-Fortuin 1937; Waite 2000; Spies 1992; dit geldt vermoedelijk ook voor *De Ghepredestineerde blinde*, een spel dat tot nog toe geen aandacht heeft gekregen.
527 Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 239-240; Meertens 1967, p. 76 noemt de neutraliteit van het spel 'opmerkelijk'.
528 Meertens 1967, v. 313-315.
529 'Ghij vrome heeren', Meertens 1967, v. 45.
530 Meertens 1967, v. 688-689.
531 Waite 2000, p. 96.
532 Intrigerend is dan ook het refrein op de stokregel 'Hoe zuldij ontvlien Gods uijtterste comdenneeren?' Het is in 1528 gedicht door de reformatorisch gezinde Leidse rederijker Joris Pietersz, en is achter de tekst van het spel, op later bijgebonden bladen geplakt. Zat het tussen de oorspronkelijke bladen van Gheurtsz, of is het werkelijk door een latere verzamelaar (bijvoorbeeld Joos van Romswinckel) geheel willekeurig ingevoegd, zoals Meertens aanneemt? Zie Meertens 1967, p. 83, de tekst van het refrein op p. 102-103; Koppenol 1996, p. 104-105 en Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 52-53, over een andere tekst van Pietersz., een protest tegen de Leidse minderbroeders.
533 Waite 2003 en id. 2000, p. 79-98, Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 51-64, Spies 1992.
534 Waite 2000, p. 75-78, noemde *Charon*, *Mars en Venus* en *Aeneas en Dido* als argument om dit voor de Antwerpse rederijkers te bepleiten; *Mars en Venus* is weliswaar geen oorspronkelijk Antwerps spel en is zelfs veel ouder dan Waite aanneemt, maar voor zijn argumentatie is slechts van belang of de tekst rond 1550 in Antwerpen circuleerde, en dat is wel aannemelijk; over de volkshumanistische ontwikkelingen in Antwerpen zie verder: Vinck-Van Caekenberghe 1996, Strietman 2000 en 2001.
535 Iwema 1984, v. 76-79; vertaling: 'Ik wilde mij [voor het maken van een spel] graag richten op de Schrift, die van louter edele oogmerken vervuld is. Maar de uiteenlopende misvattingen nemen zozeer toe, dat wie zich daarmee inlaat dikwijls in het nauw geraakt.'

In de epiloog (of tweede proloog) worden vervolgens diegenen veroordeeld die vasthouden aan de Bijbel als enige bron van morele instructie; volgens Waite 2000, p. 77-78 neemt Van Ghistele met de personages Onweetendt Schimpen en Ongheleerdt Begrijpen de calvinistische prekers op de hak.

536 Vergilius, *Aeneis* I, v. 279.

537 Vergilius, *Aeneis* IV, v. 412.

538 *Aeneas en Dido*, fol. 42r.

539 De volledige titel luidt: 'Esbatement van musijcke || ende rhetorijcke welcke conste || de beste es ende is lanck || achthondert en lvi regelen || (monogram: S) Cicero de Rhetorica || libro primo || Prudentiam sine eloquentia parvum prodesse civitatibus || et eloquentiam sine prudentia nimium obesse ple || rumque Cicero existimavit prodesse nunquam || (met een andere hand:) De Laudatie en Vituperatie || van Rethorica (met andere hand?:) 1553.' Hummelen 1968, p. 32. In een tweede afschrift van dit spel, in de Leidse verzameling Van der Morsch (Hummelen 1968, 1P2) is het opschrift volkstalig, op rijm, en zonder verwijzing naar Cicero.

540 Predota en Mooijaart 2009; zie ook Meadow 1993 en idem 2003.

541 Bijkomende argumenten voor de geplande samenbinding zijn: 1. het feit dat Gheurtsz de tekst, anders dan in zijn andere banden, meteen op het voorste blad begint; er is dus niet zoals bij de spelen een afzonderlijk titelblad; 2. Gheurtsz nam geen enkel spreekwoord uit de Warnerssen-uitgave over (Jutten-Brouwer 1991, p. 218); de reden kan zijn dat hij die niet kende, of juist dat zijn eigen verzameling een aanvulling daarop moest vormen. Als tegenargument kan worden aangevoerd dat het handschrift bij de samenbinding is bijgesneden, met tekstverlies als gevolg; hier zou Gheurtsz toch rekening mee hebben gehouden.

542 Uitgegeven in Antwerpen bij Heynric Alssens in 1550; editie, facsimile en Engelse vertaling in Andriessoon 2003.

543 Meadow 1993.

544 Meadow 1993.

545 Hummelen en Schmidt 1975, p. 33-35.

546 Edities resp. Hooft 1943 en 1972-1 en Hooft 1972-2.

547 Van der Heijden in de inleiding op Hooft 1972-1, p. 21.

548 Tuynman 1981.

549 De oudst bekende bezitter van dit manuscript is Joost van Romswinckel (1745-1824), een Leidse jurist.

550 Zie De Vreese 1893, p. 210, n. 2 en id. 1896, p. 3, n. 1, De Vooys 1929; de oudere bindgaatjes waarvan in verschillende codicologische beschrijvingen sprake is, wijzen niet op een eerdere gezamenlijke binding; de betreffende banden zijn in vergelijkbare omslagen gebonden, van karton, beplakt met gemarmerd papier en een rode leren rug. De band van *Wie voirmaels waren de victoriöste*, die uit het bezit van Van Romswinckel komt, heeft een bruingespikkeld omslag. De verzameling van De Koning werd in 1833 verkocht, waardoor de handschriften van Gheurtsz verder verspreid raakten.

551 Van Gijsen 1994, p. 75, n. 31.

552 Over de verzameling van Trou Moet Blijcken en de rol van Goossen ten Berch zie Ramakers 2003; een complete facsimile-editie met diplomatische transcripties in Hüsken, Ramakers en Schaars 1992-1998; codicologische beschrijvingen per band in Hummelen 1968 1 OA; een codicologische en paleografische analyse, met name van *Pyramus en Thisbe*, in Van Es 1967, p. 83-90; naast de hand van Goossen ten Berch komt in boek A en boek C nog een tweede hand voor, waardoor boek B, dat geheel door Ten Berch werd geschreven, er later tussengeschoven lijkt te zijn; zie Hummelen 1968, p. 67; een uitvoerig codicologisch en paleografisch onderzoek naar de verzameling zou meer licht kunnen werpen op de ontstaansgeschiedenis ervan.

553 De boeken H, K en L zijn verloren gegaan; hun inhoud is bekend uit het register in boek R.
554 Ramakers 2003, p. 113.
555 Resp. Hummelen 1968 1OA6 en 1U16.
556 Hummelen 1966-2; een van de spelen in N (Hummelen 1968 1ON1) is van dezelfde afschrijver die ook Naboth kopieerde (Hummelen 1968 2 06), een spel van Jacob Jacop Zoon Jonck, een plaats- en tijdgenoot van Reyer Gheurtsz; Ellerbroek-Fortuin 1937, p. 124-133 en Spies 1992.
557 Ook het register in boek R wekt de indruk dat er rekening werd gehouden met de opvoeringspraktijk: bij ieder spel wordt het aantal personages genoemd.
558 Op de band heeft Ten Berch het jaartal 1600 genoteerd, evenals op de banden A, C en G; mogelijk begon hij met het schrijven van boek B in dat jaar, maar kwam hij pas na de opvoering in 1601 toe aan het afschrijven van *Verlaten kennisse*, het achtste spel in dit boek.
559 Wel is er in de collectie één ander spel met mythologische inhoud: *Coninck Proetus Abantus* (Hummelen 1968 1OA2); het werd opgevoerd op vastelavond in 1589; Ramakers 2003, p. 114-115 en 117-118.
560 Net als het derde spel, *Avont, Nacht ende Morgenstont*, dat op naam van Jan Thönisz en onder de titel *Mennich Mensch suect t huijs van vreeden* ook voorkomt in de collectie van Reyer Gheurtsz (Hummelen 1968 1D5).
561 Hüsken, Ramakers en Schaars 1998, Boek R, fol. 2v.
562 Het was niet ongebruikelijk dat een spel werd aangeduid met de naam van het eerst optredende personage, maar alleen als dit personage dan ook een rol van betekenis vervulde in het gehele spel.
563 Ramakers 2003, p. 115-118.
564 Ramakers 2003, p. 115.
565 Ramakers 2003, p. 118-120.
566 Ramakers 2003, p. 120.
567 Ramakers 2003, p. 120; Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 381-382.
568 Ramakers 2003, p. 120-121.
569 Van Es 1965; Hummelen 1966; Iansen 1967; Resoort en Pleij 1976.
570 Van Es 1965, resp. p. 99 en 111.
571 Van Es 1965, p. 97-111.
572 Van Es 1965, p. 95.
573 Van Es 1965, p. 98; ook de druk van Jan van Ghelen, Antwerpen [1574?] geeft vermoedelijk een getrouwe indruk van de oorspronkelijke uitgave; Resoort en Pleij 1976.
574 Zie Van Es 1965, p. 97.
575 Debaene 1951, p. 210: 'na 1540?', overgenomen door Van Es als 'in 1540'; Peeterssen werd toegelaten tot het gilde van St.-Lucas in 1536 en stierf in 1549; Van Es 1965, p. 98, n. 1.
576 Van Es 1965, p. 99.
577 Er staat namelijk geen aanduiding van een sprekend personage boven, en de proloog bevat nogal veel overlap met de informatie in de eerste sinnekens-scène, die de eigenlijke proloog van het spel vormt; zie Van Es 1965, p. 66-67 en 97.
578 Resoort 1988, p. 182-189 en id. 1989.
579 *Lantsloet*, v. 904-917.
580 Resoort 1977.
581 In *De institutione feminae christianae* schrijft Vives: 'Zij [wetgevers en magistraten] zouden zich ook moeten bemoeien met verderfelijke boeken zoals er zijn in Spanje: *Amadis*, *Esplandian*, *Florisando*, *Tirant*, *Tristan*, boeken met eindeloze onzinnigheden. Elke dag komen er nieuwe bij: *Celestina*, de bordeelhoudster, bron van kwaad, en de *Carcel de Amor*. In Frankrijk heb je

Lancelot du Lac, *Paris en Vienna*, *Ponthus en Sidonia*, *Petrus van Provence* en *Maguelonne*, *Melusine* en *La Belle dame sans merci*. Hier in de Lage Landen zijn er *Floris ende Blanchefloer*, *Leonella en Canamoro*, *Turias en Floreta* en *Pyramus en Thisbe*. Enkele zijn er vertaald uit het Latijn in de volkstalen, zoals Poggio's niet-grappige *Facetiae*, *Euryalus en Lucretia* en de *Decamerone* van Boccaccio. Al deze boeken werden geschreven door luie mannen met niks beters om handen, onnozelen, slaven van ondeugd en smerigheid. Ik vraag me af wat ons in deze boeken bevalt, tenzij we worden aangetrokken tot schandelijkheden'; Vives 2000, p. 74-75.

582 'Nullum habet censorem, Carmen ex Latinis poëti sumptum, plenum amoribus, applicat quidem auctor quaedam per allegoriam passione Christi, sed parum concinne'; Van Heurck 1944, p. 201.

583 Waarvan Debaene 1951, I, p. 210 het bestaan vermoedde op grond van dit citaat bij Vives.

584 Door hem genoemd in de *Conste*, p. 75, strofe 188: 'Me die zelve snede, om des jonghers laven // dichte ic minen bouck van Piraem en Thisbé'; in de *Baladen van Doornijcke*, p. 46: 'wildyt correct prenten sweeret // Sichtent dat mijns Pyraems en Thisbeets prenterije // Al bedorven was (...)'; ook Jan Cauweel verwijst naar een 'Historie van Piramus ende Thisbé', in het voorwoord bij de *Conste* in 1555.

585 Rotterdam 1612, Felix van Sambix; Rotterdam 1612, Jan van Waesberghe; Rotterdam 1616, Jan van Waesberghe de Jonge.

586 Zijn canonisering begint met de uitgave van de *Conste* in 1555, waarin hij het epitheton 'excellent poete moderne' krijgt toegevoegd; Coigneau 1985; in *Den Nederduytschen Helicon* (1610) wordt hij genoemd onder de goede dichters uit onze streken: Jan van der Noot, Jan Utenhove, Cornelis van Ghistele, Petrus Datheen en Philips Marnix van Sint Aldegonde; Thijs 2004, p. 108; ook de heruitgaven van de *Conste* bij Jan van Waesberghe in Rotterdam (in 1612 en 1616) getuigen van De Casteleins langdurige populariteit. Over de waarschijnlijk onterechte toeschrijving van Pyramus en Thisbe aan De Castelein zie D. Coigneau, 'Castelein' in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Brussel 1985, deel 11, p. 105-117.

587 Zie ook hoofdstuk 1.

588 *Excellente figueren ghesneden vuyten vppersten poëte Ouidius vuyt vyfthien boucken der veranderinghen met huerlier bedietsele*, Guilliaume Borluit, Lions, J. van Tournes 1557.

589 Zie voor de geschiedenis van *Metamorfosen*-illustraties Sluijter 2000, p. 175-178 en 194-195.

590 Over de prenten: Van Es 1965, p. 98-110, waar ook de reeksen van Peeterssen en Manilius zijn gereproduceerd; Hummelen 1966; Pleij en Resoort 1976.

591 Formeel is deze druk ongedateerd, maar drukkersmerk en -adres wijzen op de periode 1569-1582; Pleij en Resoort 1976, p. 647; twee achttiende-eeuwse catalogi vermelden eveneens een uitgave bij Jan van Ghelen, waarbij er een als jaar van uitgave 1574 noemt; Pleij en Resoort 1976, p. 647; Van Es 1965, p. 94, n. 2.

592 Zie Coigneau 1985.

593 In het voorwoord van zijn '*Treurspel van Piramus en Thisbe*'.

594 Braekman 2006.

595 Editie van de tekst in Stalpaert 1958; zie ook Moelans 2004.

596 Immink 1913; Van Gijsen 1989; Coigneau 2003, p. 217-223.

597 Immink 1913, p. 220.

598 Over de opvattingen van Coornhert m.b.t. het pedagogisch nut van drama: Fleurkens 1994; het feit dat de titel voorkomt in het register van spelen van de kamer in 's-Gravenpolder biedt zicht op een veel jongere opvoeringspraktijk; onduidelijk is echter of hier een handschrift of een van de gedrukte uitgaven bedoeld is; Poldermans 1930, p. 90 ev.

599 Bonger 1978, p. 28-32.

600 V. 890-891; 'het venijn van de spin doet de roos wegkwijnen, de bij geeft ze kracht met haar zoetheid'; Bonger 1978, p. 31; Van Gijsen 1989, p. 23.

601 Immink 1913, p. LXXIII.
602 *De Spiegel der minnen* (...), Thantwerpen By Jan van Waesberghe (...) anno 1577.
603 Immink 1913, p. LXXI-LXXIII.
604 Voorbeelden gegeven in Van Gijsen 1989, p. 24, Immink 1913, p. LXI.
605 De afbeelding is gemaakt naar de corresponderende prent in de *Metamorfosen*-reeks van Bernard Salomon.
606 Waterschoot 1975, alwaar in deel III, p. 124, n. 53 ook de biografische gegevens; Van der Noot memoreert de Meyere in de aanhef van twee gedichten, opgedragen aan de magistraat van Antwerpen, waarvan één gedateerd 1595.
607 *Bibliotheca Belgica* III, p. 538; de titel luidt: 'Epinicium seu gratulatio ad illustrissimum principem Guilelmum comitem a Nassou, principem Auriacum etc.'
608 De gegevens in deze paragraaf zijn ontleend aan De Bock 1960, p. 5-7 en Houwaert 1965, p. 13-15 en 32-62.
609 *Jupiter en Yo* I, prologhe, v. 50-54: 'Der Stadt eere verheught de soete Warande // Van Brussele met grooter jubilatien // En die seven gheslechten zijn t'haren onderstande // Subiectelijck met de neghen natien.'
610 Van der Heijden en Van Boheemen 1999, p. 403.
611 Meer vermeldingen van Houwaert in De Bock 1960, p. 7; voor de waardering van Houwaert zie ook Van Vinckenroye 1961.
612 Hij moet over een behoorlijke bibliotheek hebben beschikt, meer dan wat de inventaris uit 1569 bijna achteloos opgeeft: 'diversche pappieren ende ander oude boecken'; Van Vinckenroye 1965, p. 39, n. 47; Van Gijsen 1994, p. 75 noemt ontleningen aan Jan van den Dale, Cornelis Crul, Anthonis de Roovere, Anna Bijns en Olivier de la Marche, de *Heroides*-vertaling van Van Ghistele en Coornherts Boccaccio-uitgave, en signaleert in *Pegasides Pleyn* reminiscenties aan de *Spiegel der minnen*, *Leander en Hero*, *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam) en mogelijk ook *Narcissus en Echo*.
613 Zie Van Gijsen 1994, p. 61.
614 Van Gijsen 1991, p. 319 en id. 1994, p. 60.
615 Het spel is uit een rederijkerskamer afkomstig, gezien de slotformule: 'Nemet danckelijck vrinden vercoren // Tis al ghedaen de const ter eeren // Als ruyde scholieren // Die noch leeren.' De gebruikelijke kamerspreuk en eventueel de persoonlijke zinspreuk van de dichter kunnen bij de revisie door Houwaert zijn geretoucheerd; wellicht is het gebruik van 'minlijck accoort' in de conclusie bij het eerste deel een toespeling op het Mariencransken, de kamer die in 1507 uit een fusie van Brusselse kamers was ontstaan; zie Van Gijsen 1991, p. 319.
616 Van Gijsen 1994 introduceerde de term 'tussenspel', die suggereert dat deze dialogen een schakel vormen tussen twee hoofdspelen; dat gaat wellicht op voor de gedrukte versie van de teksten, maar in de praktijk werden de drie hoofdspelen op verschillende dagen opgevoerd, met na elke opvoering een luchtig spelletje 'toe'; de term 'tussenspel' is zeker niet adequaat voor de laatste dialoog, die immers de hele bundel afsluit.
617 Van Gijsen 1994, p. 82.
618 Zie Van Gijsen 1991.
619 De tekst van het privilege komt alleen in het Londense exemplaar voor, fol. Riii r: 'Onse ghenadighe heere den hertoghe van Brabandt heeft toeghelaten Janne van Brecht Boeckprinter der stadt van Bruessele te moghen printen seker Boecxken gheintituleert Den Handel der Amoreusheyt etc. met Interdictie van allen Boeckprinters tselve naer te drucken / ofte dese naerghedructe boecxkens by eenighe Boeckvercoopers te vercoopen binnen desen Lande van Brabandt binnen den termijn van ses Jaren ende dat op confiscatie van de selve naergedructe boecken ende voorts te vervallen in sekere pene naer Inhout vande Acte .XXII. Augusti. 1583. Daer op gheexpedieert. Onderteekent J. Spijsken.'

620 De Bock 1960, p. 114-119.
621 Van Gijsen 1994, p. 76 n. 35.
622 Van Gijsen 1994, p. 76, n. 35.
623 Zie over de *Conste der minnen*: Kossmann 1940-1942; id. 1941; Arens 1958; Braekman 1985-1986 en Van Boheemen 1989.
624 Arens 1958; De Rynck en Welkenhuysen 1992, p. 275.
625 *Die Remedie der liefden*, titelblad.
626 Over amoureuze liedboeken en refreinbundels en hun jeugdige publiek zie Coigneau 1997 en verdere literatuur aldaar.
627 Coigneau 1997, p. 170-171; een opmerkelijk verschil dat Coigneau signaleert tussen de Brabantse en Hollandse bundels is de afwezigheid van liederen in de eerste categorie (met uitzondering van de Antwerpse uitgave met refreinen en liederen van Henrick Aerts van Bocstel die in dit artikel centraal staat); de amoureuze refreinen, dialogen en tafelspelen in deze bundels waren echter net als de liederen heel geschikt om in gezelschap voor te dragen. Een ander verschil ligt in de presentatie: de zeventiende-eeuwse Amsterdamse uitgaven zijn vaak in oblong formaat en rijkelijk geïllustreerd; zie Grootes 1987.
628 Drie exemplaren bevinden zich in openbare collecties: Brussel, KB no. II 55002, Parijs, BN Yi 746, Londen, BL 11555.bb.14.
629 Zie ook Van Eemeren 1973.
630 Of bewerker?
631 Over Arent Jans Fries en diens zinspreuk 'Aensiet Jonste' is verder niets bekend; hij komt niet voor in de bronnen die zijn gepubliceerd in Van Boheemen en Van der Heijden 1999 en wordt evenmin genoemd in Van Dixhoorn 2009.
632 Leiden, UB 1095 H 2.
633 Stadsbibliotheek Haarlem, 88 A 21:1; dit exemplaar is zoek, aldus Jaspers 1997, nr. 507; een derde exemplaar in BN Parijs, 8-YTH-68983.
634 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 150-164 geeft een uitvoerige bespreking van de betreffende literatuur.
635 Van Gijsen 1994.
636 *Leander en Hero* I, prologhe, v. 23-31.
637 Van Gijsen 1994; zie ook Waterschoot 1994 en Van Bentum 2000-2001.
638 *Narcissus en Echo*, fol. 12v en *Den handel der amoureusheyt*, fol. H4v; voor meer voorbeelden zie Van Doorn 1969.
639 Zie hoofdstuk 2.
640 Van Doorn 1969; Van Gijsen 1994; Waterschoot 1994.
641 Van Bentum 2001-2002, p. 36-37.
642 Waterschoot 1994, p. 94; Houwaert had acht kinderen, onder wie een zoon Raphael die de bezitter is geweest van een handschrift met vroegzestiende-eeuwse Brusselse rederijkersteksten (Hummelen 1968 1C). Wellicht erfde deze ook de overige manuscripten uit zijn vaders verzameling, waaronder het pak van *Den handel der amoureusheyt*.
643 Ledeboer 1869; Briels 1974, p. 531-538.
644 Wie er achter deze zinspreuk schuilgaat, is niet bekend.
645 Zie Hollsteins *Dutch and Flemish engravings* (...) deel XXXIII, p. 145 en deel XXXIV, p. 242-243, Franken en Van der Kellen 1968, nrs. 424-428, Haverkamp Begemann 1959, CP 49-53, Cat. Willem Buytewech 1975, p. 193-197.
646 Hun moeders waren zusters; zie Van Gelder 1933, p. 1-2; verdere literatuur over Van de Velde: Franken en Van der Kellen 1968; Luijten 1993, p. 320-321.
647 Van Gelder 1933, p. 9.
648 Cat. Willem Buytewech 1975, p. 167 meent dat alleen het landschap van de Narcissus-illustratie op Salomon teruggaat; zie voor de geschiedenis van de *Metamorfosen*-illustraties Sluijter 2000, p.170-195.

649 Met dank aan Yvonne Bleyerveld voor deze suggestie; het verband is niet helemaal zeker; ik krijg uit de beeldtraditie de indruk dat er juist bij *Mars en Venus* erg op de houdingen gevarieerd werd, en de overeenkomst kan dus ook op een gezamenlijk voorbeeld teruggaan; het Cupidootje dat zich in beide gevallen naast de geliefden op het bed bevindt, is echter weer een bevestigende aanwijzing. Voor de gravure van De Passe zie Veldman 2001, p. 336.

650 De betreffende *Metamorphosen*-editie: bij Feyerabendt, Frankfurt 1581; www.latein_pagina.de/ovid_illustrationen/virgil_solis/buch14/vs14_2.htm; voor de *Aeneis*-reeks zie Hollsteins *German engravings* (...) LXVI, p. 92.

651 Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 237.

652 Veldman 2001, p. 390, fig. 261.

653 Haverkamp Begemann, p. 204-205, wijst erop dat de figuur van Leander een navolging zou kunnen zijn van een Prometheus-schilderij van Rubens, dat sinds 1618 in Den Haag was.

654 P.C. Hooft, *Emblemata Amatoria*, Amsterdam 1611, nr. 7.

655 Volgens Haverkamp Begemann 1959, p. 204 en Cat. Willem Buytewech 1975, p. 167, n. 5, komt deze Narcissus sterk overeen met die in een tekening van Aegidius Sadeler uit 1601.

656 *Aeneas en Dido*, v. 494; wanneer Aeneas even later Dido begroet, neemt hij volgens de regieaanwijzing haar hand.

657 Grove Art Online, Buytewech; het wordt uit deze vermelding niet duidelijk of Rembrandt oorspronkelijke etsen van Buytewech bezat, of gravures naar zijn ontwerpen.

658 Het exemplaar Amsterdam, UB 690 D 89 mist alleen de prent van Mars en Venus; bij Gent, UB Her 962 en Cambridge, UL F162.d.5.1 zijn zowel Mars en Venus als Narcissus verwijderd; aan het Rotterdamse exemplaar, uit de collectie van A.M. Ledeboer (1797-1887), ontbreken alle vier illustraties. In het Rijksprentenkabinet Amsterdam bevinden zich losse exemplaren van de vier prenten.

659 Eén exemplaar bevat een bezittersaantekening uit 1631, van ene Theodorus Binius uit Kampen (Gent, UB BL 1979[13]). De latinisering van zijn naam wijst erop dat hij een geleerde was, dus geen voor de hand liggende lezer van amoureuze rederijkersliteratuur. Hij las in ieder geval het boek van *Leander en Hero*, want bij de personagelijst voegde hij de naam Apollo toe.

660 Zie voor een opvoering van *Aeneas en Dido* in 1628 hoofdstuk 3. In 's-Gravenpolder, Zeeland, werd de *Historie van Sandrijn ende Lanslot* nog in 1720 opgevoerd, kennelijk op basis van een gedrukte uitgave; zie Hüsken en Schaars 1985, p. 21; de talloze uitgaven van tafel- en bruiloftspelen waren duidelijk bedoeld om opgevoerd te worden bij feestelijke gelegenheden; Coigneau 2001, p. 352-353, n. 5.

661 'certe is plenus amoris erat'; *Handel* 1583, fol. A1v.

662 In het werk van Anthonis de Roovere (ca. 1430-1482) worden enkele refreinen aangeduid als 'amoureux', in navolging van de Franse 'chansons amoureuses' en 'balades amoureuses'; Coigneau 1983, p. 568-569 en 572-573; de term komt echter niet voor in de refreinen zelf, zodat misschien niet De Roovere, maar zijn uitgever, Eduard de Dene, hiervoor verantwoordelijk moet worden gehouden; in de refreinbundel van Jan van Stijevoort (1524) komt het woord sporadisch voor, terwijl er in de bundel van Jan van Doesborch (1528-1530) juist veel gebruik van wordt gemaakt.

663 Coigneau 1983, p. 16-19.

664 Coornhert 1644, fol. F4r.

665 Discours social: 'Al wat, en de manier waarop iets gezegd en geschreven wordt – en bij uitbreiding gedrukt en vertoond wordt – in een gemeenschap op een bepaald moment. M.a.w.: de manier waarop een bepaalde gemeenschap zich objectiveert in gesproken en

geschreven teksten. Dit 'al wat' vormt een soort van 'geheel' dat gebaseerd is op genresystemen, topoi, argumentatie- en verhaalvormen die in een bepaalde gemeenschap het 'zegbare' en bij uitbreiding ook het 'schrijfbare' organiseren. (...).'; Van Gorp 1991 p. 105.

666 Duby 1981.

667 Schnell 1985.

668 Walter 1998.

669 Brundage 1993; De Jong 1993.

670 Potter 1845-1847, II, v. 679-95; 'Liefde, zo kunnen we lezen, moet een edele zaak zijn, want ze komt alleen voor bij degene die op edele wijze leeft, of van wie men goede daden hoort, die van goede afkomst is, of bij mensen die van nature edel en deugdelijk blijken te zijn, zuiver, kuis, tactvol van aard, die van harte eerbaar zijn en trouw, vrolijk, goed en fijnzinnig, of vaardig zijn met het zwaard en met de wapens indruk maken, of die hun liefde heimelijk koesteren en hoofse manieren hebben en die zich zedig gedragen met wijsheid en met zoete list.'

671 Burnley 1998.

672 Karnein 1985; Burnley 1998, p. 150-152.

673 Van Oostrom 1987, p. 231-232.

674 Schnell 1985.

675 Schnell 1985, p. 125-126.

676 Schnell 1985, p. 75.

677 Burnley 1998.

678 Schnell 1985, p. 130-132; de voorbeelden die hij hier noemt betreffen, in het verlengde van de troubadourslyriek, steeds mannen; vrouwenklachten komen blijkbaar veel minder (of niet?) voor in hoofse liefde.

679 Van Oostrom 1987, p. 121-135; Schnell 1985 p. 174: 'das Ideal der "höfischen Liebe" ist in Konfliktsituationen auf die Ebene der Fiktion, der "schönen Literatur" beschränkt, würde keinesfalls in all seinen Ausformungen (etwa in einer ehebrecherischen Beziehung) als ein "realer" Tatbestand von der mittelalterlichen Gesellschaft akzeptiert werden.'

680 Schnell 1985, p. 173.

681 Van Oostrom 1987, p. 231-232.

682 Zemel 1998.

683 Schellart 1952.

684 Coigneau 1982; Resoort 1989.

685 Vignau Wilberg-Schuurman 1983.

686 Van Elslander 1953, p. 121.

687 Zie ook Ramondt 1943.

688 Minta 1977; onderzoek naar de Nederlandstalige lyriek van de zestiende eeuw is hoofdzakelijk gericht op poëticale vernieuwingen en gaat zelden in op de thematische constanten dan wel verschuivingen; zie bijvoorbeeld Spies 1993; Waterschoot 1995 en Oosterman 2004.

689 *Refreynen van Jan van Doesborch*, nr. 58, geciteerd in Van Elslander 1953, p. 130.

690 Refrein van Vlaardingen op de wedstrijd te Heenvliet, 1580; geciteerd in Van Elslander 1953, p. 144; dezelfde betekenis heeft de geliefde in het refrein van Antwerpen te Gent, in 1539; Thienen looft aldaar de 'goddelijke gracie' als een geliefde.

691 Meder 1988; Gerritsen 2001.

692 Zie Reynaert 1999, p. 145 e.v.

693 Al kwam vrouwelijke focalisatie ook wel sporadisch in amoureuze refreinen voor, zoals in Anthonis de Roovere's 'Daer lief daer ooghe, daer handt daer seer'; ed. Mak 1955, p. 395.

Ook in de prozaromans kregen vrouwelijke personages reeds berijmde liefdesklachten in de mond gelegd.

694 Zie over deze genres en hun functie in de Middelnederlandse literatuur Van der Poel 1992.

695 Van Gijsen 1994.

696 Schellart 1952, p. 98.

697 Van Gijsen 1994, p. 78-79.

698 Zie bv. Lodder 1998 over Vergi als *jeu-parti*.

699 Zie Schnell 1985, p. 64-65; Van Oostrom 1987, p. 230-244; Gerritsen 2001.

700 Prediker 3:8 (in de Nieuwe Bijbelvertaling): 'Er is een tijd om lief te hebben, en een tijd om te haten (...).'

701 Al blijft het lang in gebruik als onderscheidende aanduiding van bepaalde genres; er worden tot in de zeventiende eeuw amoureuze refreinen, amoureuze liedboeken en andere bundels met betrekking tot amoureusheid uitgegeven.

702 Potter 1845-1847, I, v. 103-106; 'Minne is liefde en liefde is minne: twee verschillende woorden met dezelfde betekenis. Al wat men over de liefde zegt, is ook van toepassing op de minne.'

703 *Narcissus en Echo*, fol. 35r; Diana: 'Hij had er alle reden toe die vrouw af te wijzen, aangezien hij zuiverheid nastreefde en beloofd had die altijd te behouden.' Cupido: 'Tjee, ga toch naar school! Denk je soms dat je hier met kinderen te maken hebt? Deze edele bloem, in liefde ontvlamd, bood welwillend aan zich aan hem te verbinden en voor altijd in zuiverheid te leven, trouw en deugdzaam.'

704 *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam), v. 71 en 441.

705 *Cephalus en Procris*, fol. 17r.

706 Friedman 1965-1966; Van Buuren 1979, p. 152 e.v., 289 e.v.

707 Schnell 1985, p. 157.

708 Schnell 1985, p. 139.

709 *Der Minnen Loep* II, v. 819-824; 'Ook gebeurt het wel eens, dat mensen die elkaar nooit gezien hebben, aan echte liefde lijden door horen zeggen en door vragen, waardoor menigeen ellende, leed en groot verdriet heeft geleden.'

710 *Narcissus en Echo*, fol. 9v; 'Gloeiende liefdesbrand, blakend, vurig verlicht in het fornuis van jouw onophoudelijke naam, zuiver en edel van aard; hoezeer heb ik je hart in liefde gehuldigd, Narcissus, die in de liefde voldoening schenkt door je schoonheid.'

711 Schnell 1985, p. 139-141.

712 De *virtus imaginativa* kan de andere geestesvermogens, *ratio* en *memoria*, zozeer gaan overheersen dat de liefde leidt tot melancholie en waanzin; Van Gijsen 1989, p. 102.

713 *Der Minnen Loep* II, 777.

714 Coigneau 1984-2, p. 123.

715 *Jupiter en Yo*: 'Sy vreest de schande, 't waer anders met twee woorden ghedaen.(..) 't Hoy sal te peirde gaen.' *Leander en Hero*: 'Het waer my schande en ick mocht myn eere krincken, // Dat 'thoy liep ten Peerde' *Aeneas en Dido* (v. 1244-1245): 'Hoij dat veijl is // Volght die peerden tallen stonden naer'.

716 Zie van der Poel 1992, Braekman 1985-1986.

717 *Mars en Venus*, v. 461-462.

718 De Catalaanse dichter Amanieu de Sescas, geciteerd naar de vertaling in Sansone 1997, p. 520.

719 'Zo'n lieflijke ziekte brengt zelden iemand ter dood. Maar hij weet goed dat men het zegt om sneller getroost te worden; zozeer klaagt en jammert hij, die niet de zwaarste pijnen lijdt. Maar als Liefde hem zozeer pijnigt, dan liever één treurige dan twee'; Chartier e.a. 2003, v. 265-272.

720 Coigneau 1984-2, p. 123.
721 *Narcissus en Echo*, fol. 35v; 'De leugen van een man is de troost voor een vrouw: al kon hij dan geen liefde voor haar opbrengen, hij had haar toch met woorden tevreden kunnen stellen.'
722 *Narcissus en Echo*, fol. 35v; 'Het schaadt de kaars niet dat een ander haar licht ziet; wat schaadt het de fontein dat er honderd mensen uit drinken?'
723 *Ars Amatoria* III, v. 88-94.
724 *Mars en Venus*, v. 582-585; 'Ik geef me over aan uw wil. Nochtans is het verstand, dat de hulp van schroom inroept, nog steeds in conflict met de natuur. Maar al kost het me mijn leven, ik zal het niet laten.'
725 Coigneau 2005, p. 254 wijst op dit tragisch-heroïsche aspect in enkele mythologisch-amoureuze spelen; vergelijkbare uitspraken nogmaals in *Mars en Venus*, v. 759, in *Jupiter en Yo* II, v. 513-515, *Narcissus en Echo*, fol. 25r. en *Leander en Hero* I, v. 666-667.
726 *Jupiter en Yo* I, v. 288-289; 'Juno heeft al dit gedoe wel in de gaten, ze bijt op haar bit maar zegt niets!'
727 Beatrijs: 'Wat segdi, (...) dorper fel, // soudic beeten op tfelt, // ghelijc enen wive die wint ghelt // dorperlijc met haren lichame? (...) alsic bi u ben al naect // op een bedde wel ghemaect // soe doet al dat u ghenoecht // ende dat uwer herten voeght.' Meder 1995, v. 346-362; Borchgravinne van Vergi: 'entie twee vriendelijc ghelieve // gingen liggen te haren grieve // op een bedde vriendelike // ende loken die dore liselike, // daer die ridder in quam. (...)want in hem beeden was minne fijn.'; Wilmink 1997, v. 531-538.
728 *Jupiter en Yo* II, v. 513-515; 'Wie zich inlaat met gehuwde personen, moet de schande van zijn gedrag ondervinden. Hoe het ook zal gaan, het zal mij niet spijten.' Vergelijk ook *Mars en Venus*, v. 759: 'Tcoome soo tmach, ick en sals niet laeten!'
729 Overigens vertelt Potter het verhaal van *Leander en Hero* zelf in zijn tweede boek (v. 119-394) als een voorbeeld van goede, want trouwe en standvastige liefde. In dit geval tilt hij niet zo zwaar aan de overhaaste hofmakerij, die middeleeuwse commentatoren benoemden als 'stultus' of 'illicitus'; zie Van Buuren 1979, p. 132 en 204, en Van Marion 2005, p. 55-59.
730 Wilmink 1997, v. 536-539; 'ik weet wel dat zij elkaar hartelijk omarmden, want in hen beiden was zuivere liefde. Hun geluk kan niet beschreven worden.'
731 Wilmink 1997, v. 554.
732 Van Oostrom 1987, p. 105-108; Coigneau 1982-1.
733 Geciteerd in Van Oostrom 1987, p. 107-108; diens vertaling, op enkele plaatsen aangepast: 'Al wie oprecht bemint, zal ik altijd begunstigen. Standvastig en zuiver moet u zich gedragen; volhard daarin! Stel alles in het werk om deugdzaam te zijn, het zal u ten goede komen. Wees trouw en oprecht en houd altijd uw woord. Dit zijn de kenmerken van goede eer.'
734 Van Oostrom 1987, p. 286.
735 *Narcissus en Echo*, fol. 22v; 'Hoe zou ik zijn hoge roem kunnen vergeten, zijn mannelijke voorkomen vol dapperheid, zijn schoonheid die iedereen aangenaam is, zijn prinselijk wezen, zuiver van zeden, zijn goedgevormde lichaam, zijn deugd, waardoor boosheid teniet gedaan wordt, befaamd in landen en steden!'
736 Zie hoofdstuk 3.
737 *Narcissus en Echo*, fol. 26v; 'Wat voor vreugde is je geloop, je gedraaf, waardoor je je paarden de dood in jaagt, en jezelf zo uitput? Wie zo leeft, lijdt grote armoede!'
738 Ook Erasmus, zij het om heel andere redenen, plaatste kanttekeningen bij de vanzelfsprekende associatie tussen een adellijke leefstijl en de jacht, zo blijkt uit de woorden van Zotheid: 'Door voortdurend op wilde dieren te jagen en ze op te eten worden deze

lieden in feite zelf tot een wild dier gedegradeerd, maar toch denken ze intussen dat ze een koninklijk leven leiden'; Erasmus 2000, p.75.

739 *Mars en Venus*, v. 429-437; 'Wat stimuleert meer tot ridderlijke daden, tot toernooien en ridderlijke gevechten, dan vrouwenliefde? Alles wat uit edelheid gebeurt, komt door vrouwen.'

740 *Mars en Venus*, v. 1045-1055; ' O victorieuze, machtige Mars, moet uw mannelijkheid, uw vorstelijke inborst eindigen in het bed van ledigheid? Moeten helm, schild en machtig zwaard, die u fier hebt gedragen op het slagveld, nu veracht en vertrapt worden? Zullen uw vaandels en banieren voortaan bedgordijntjes zijn? Zult u voortaan Venus' vruchten plukken? Zal het kussen het zwaard leren spinnen? Dat zal u weinig eer opleveren.' Vertaling Van Dijk en Kramer 1991.

741 *Narcissus en Echo*, fol. 11r; over de topiek van de vrouwenlisten Bleyerveld 2000.

742 *Aeneas en Dido*, v. 1509-1510; 'Foei, Cupido, door wie het verliefde hart vroeg of laat genadeloos verblind wordt, tot schade van eer en deugd!'

743 *Aeneas en Dido*, v. 1608-1611.

744 *Aeneas en Dido*, v. 1760.

745 *Aeneas en Dido*, v. 1632-1633.

746 Zie Van Oostrom 1987, p. 286 e.v.

747 *Cephalus en Procris*, fol. 3r; 'Al wordt er over mij gelogen, mij treft geen blaam. Geruchten bepalen wel de eer, maar de deugd blijft onverminderd.'

748 Zie ook Coigneau 1984; Van Gijsen 1989, p. 159-162.

749 Overigens ook vaak pas na lange aarzeling, maar de angst voor eerverlies treedt daarbij minder op de voorgrond; Coigneau 1984, p. 123-124.

750 *Narcissus en Echo*, fol. 24v; 'Het zou je, uitverkoren bloem, tot schande zijn hem te zeggen dat je hem van harte bemint. Dat te laten blijken zou ongepast zijn. Want als hij je zijn liefde zou ontzeggen, zou dat dan geen schande zijn? Maar volg mijn advies voor je eigen bestwil: neem schaamte en eergevoel met je mee, die kunnen je bij deze onderneming helpen.'

751 Dit geldt ook nog in de zeventiende eeuw, zie Leuker en Roodenburg 1988, p. 66.

752 *Der Minnen Loep* II, v. 427-429.

753 Zie Lodder 1998.

754 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 217-219 en 234.

755 Hoe vanuit de theologie gekeken werd naar de vriendschap tussen jonge mensen als *Pyramus en Thisbe* blijkt bijvoorbeeld bij Dirc van Delf: 'Die derde [outheit] is adolescencia, dat hiet ioncheit. Dese beghint van vijftien iaren ende duert tot acht en twintich iaren. In welke outheit so is die mensche bequaem ghenoech te winnen sijn ghelijc inder naturen ende after dese tijt so volcht ghemeenlic die mensch sijn wiltheit ende wert ontbonden tot onsuverheden, dat grote scade is (...)'; Van Delf 1937, p. 69.

756 *Jupiter en Yo* III, v. 555-557; 'Laten we nu gaan, zaligheid van mijn zinnen, om heimelijk te genieten en te spelen, want gestolen hapjes smaken best!'

757 *Leander en Hero* II, v. 375-386; 'Opdat niemand verder ons geheim zal ontdekken, moet je overdag je religieuze gewaad blijven dragen, zonder je over te geven aan feestelijke jurken of grote kragen, met het risico dat de kwaadsprekers, die je je grote liefde benijden, je zouden zien. Overdag zul je een maagd schijnen, 's nachts zul je vrijen en bij je allerliefste zijn. Wie zich voor kwaadsprekerij kan hoeden, is maagd al gedraagt zij zich als vrouw.'

758 Zie o.m. Hüsken 1987; Lodder 1997; Leuker 1992; Leuker en Roodenburg 1988; Van Stipriaan 1996; Bleyerveld 2000.

759 Van Gijsen 1991; voor vergelijkbare houdingen ten aanzien van overspel in zeventiende-eeuwse teksten zie Leuker en Roodenburg 1988.

760 Schnell 1985, p. 147-151.

761 Potter 1845-1847, II, v. 52-62; 'Deze liefde is blijvend, er wordt geen afscheid meer genomen. Ze zwerft niet over straat, zingend voor wat brood. Het fundament is groot en sterk; zij staat er zo stevig op, dat ze niet van plaats verandert. Ze ligt vast gesloten in het hart, waar ze zo zoetjes rust en zo vriendelijk wordt gevoed, dat ze wankelt noch woedt.'
762 Schnell 1985, p. 124.
763 *Leander en Hero* III, v. 391-393.
764 Van Gijsen 1989, p. 99; Busse 1975, p. 73-86.
765 Van Gijsen 1989.
766 Het volgende is een samenvatting van de leer zoals Thomas van Aquino die, in navolging van Aristoteles, heeft geformuleerd in zijn *Summa Theologiae*, ontleend aan Morgan 1977; zie ook Schnell 1985, p. 243-244.
767 'Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri'; Capellanus 1982, p. 32.
768 Karnein 1985, p. 62-66; Van Gijsen 1998, p. 162.
769 '[Sed nos credimus] asinis comparandos; ea namque solummodo natura moventur quae ceteris animantibus homines ostendit aequales, non vera quae rationis differentia nos a cunctis facit animalibus separari.' Capellanus 1982, p. 40.
770 Dante, Purgatorio, xvii, 94, geciteerd in Morgan 1977, p. 47.
771 Geciteerd in Karnein 1985, p. 61.
772 De volgende informatie is hoofdzakelijk ontleend aan Karnein 1985; Van Gijsen 1989; Lowes 1913; Busse 1975.
773 Zie voor de etymologie van deze termen Karnein 1985, p. 67.
774 Bernard de Gordon, geciteerd in Lowes 1916, p. 502.
775 'vehemens et assidua cogitatio', Arnoldus de Villanova, geciteerd in Karnein 1985, p. 66.
776 '(…) amittunt somnum et cibum et potum: et maceratur totum corpus: praeterquam oculi. Et habent cogitationes occultas et profundas cum suspiriis luctuosis. Et si audiant cantilenas de separatione amoris statim incipiunt flere et tristari. Et si audiant de coniunctione amoris statim incipiunt ridere et cantare. Pulsus eorum est diversus et inordinatus, sed est velox, frequens, et altus, si mulier quam diligit nominetur, aut si transeat coram ipso.' Geciteerd in Lowes 1913, p. 500.
777 Lowes 1913, p. 496, n. 3.
778 'Coitus igitur, quia laetificat et calefacit, et bonam digestionem inducit, ideo bene competit quibus est permissum, dum tamen fiat secundum temperamentum' ; geciteerd in Lowes 1913, p. 502, n. 1.
779 Burton 1964; ook de vooruitstrevende Dordtse arts Johan van Beverwijck beschreef 'dwaze liefde' als een vorm van melancholie, die onder meer met een speciaal dieet bestreden kon worden; Van Beverwijck 1992, p. 118-121.
780 Van Delf 1937, p. 58.
781 Van Delf 1937, p. 60.
782 Van Delf 1937, resp. p. 58 en 60.
783 In *Van de vier elementen en complexien*: 'Die sangwijn es meer bernende in minnen dan die andre complexien siin (...) dats om dat hi es gecomplexijt van den viere ende van den bloede. Ende waer tfier comt het toent sine cracht ende het meerret emmer toe'; Vandewiele 1964, p. 53.
784 Van Gijsen 1989, p. 118-119.
785 Vandewiele 1964, p. 52; zie ook Van Gijsen 1989, p. 110-117.
786 Blommaert z.j., v. 90-96.
787 Zo betoogt de klerk in *Van der feesten een proper dinc*, aldus Van Gijsen 1989, p. 129.

788 Het volgende is hoofdzakelijk ontleend aan Wedel 1920 en Van Gijsen 1989.
789 Van Gijsen 1989, p. 152.
790 Zie Van Kampen e.a. 1980; Allen 1973; Lewis 1995, p. 103-104.
791 *Narcissus en Echo*, fol. 4r.
792 Zie Van Gijsen 1989, p. 155-156, die wijst op een overeenkomstige behandeling van de planeten in de (neoplatoonse) dialoog *De libero arbitrio* van Lorenzo Valla.
793 Allen 1973; behalve Cicero's *De divinatione* zouden de door Allen besproken werken van Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Savonarola en Albertus Pighius in aanmerking komen als bron voor Leanders betoog.
794 *Narcissus en Echo*, fol. 4v; 'Echo's aard is van nature beïnvloed door het sanguinische temperament, daarom, Venus, zal zij sterk onder uw invloed staan.'
795 Lewis 1995, p. 110.
796 *Narcissus en Echo*, fol. 2r.; 'Gezien de stand van de planeten zal de dauw van liefde neerdalen op welwillende harten vol vrolijkheid'.
797 In de klassiek-mythologische zin, want de planeet die wij nu Neptunus noemen, werd pas later ontdekt.
798 *Narcissus en Echo*, fol. 4v.
799 Marsilio Ficino, geciteerd in Van Gijsen 1989, p. 119.
800 *Narcissus en Echo*, fol. 14r; ik zie dan ook geen aanleiding om in dit geval invloed te zien van het positievere neoplatoonse beeld van de *melancholia generosa*, zoals Van Gijsen 1989, p. 118-122 dat doet voor Dierick en Katharina in de *Spiegel der minnen*.
801 *Narcissus en Echo*, fol. 4v.
802 *Leander en Hero* I, v. 875-876; 'hun liefde zou maar beter gekoeld worden', m.i. een advies van Amoureuse Affectie om maar snel seksuele omgang te zoeken, zodat de inwendige hitte via de sapstromen kan afvloeien; zie ook Van de Sype en Van Caeneghem 2001, p. 122, die vertalen: 'ware beter tenietgedaan'.
803 *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam), v. 162 en 167-168.
804 Voor uiterlijke kenmerken van geliefden zie *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 229, 303-321, 322-347, 802, 911; *Mars en Venus*, v. 121, 181, 303, 987; *Jupiter en Yo*, fol. B4v, C2, D4v; *Leander en Hero* I, v. 468, 476, 551-554, 602, 707, II, v. 210; *Aeneas en Dido*, v. 636-664, 796-797, 2159-2163; *Cephalus en Procris*, fol. 2v, 4r en 6v; in overige spelen zijn geen uiterlijke kenmerken gegeven, buiten de algemene opmerkingen over de schoonheid van de personages.
805 Sears 1986 en Burrow 1986.
806 *Narcissus en Echo*, fol. 11v; 'Ik weet wel dat hij haar meer zou waarderen als hij dezelfde aard zou hebben als ik vroeger had.'
807 *Cephalus en Procris*, fol. 3r; 'Het uitleven van een dergelijke woede past de jeugd wel, want verveling brengt de jeugd het meest tot wellust.'
808 *Leander en Hero* I, v. 300-301.
809 Burrow 1986, p. 162-177.
810 Mogelijk ook op het toneel zichtbaar, hoorbaar en ruikbaar gemaakt!
811 *Narcissus en Echo*, fol. 15r.
812 Het 'zingen dat de aandacht trekt', komt op het toneel wel vaker voor: zie Coigneau 1994.
813 *Narcissus en Echo*, fol. 15r; 'mijn complexie komt in beweging, mijn lichaam raakt verhit, waardoor ik met mijn ogen begin te rollen.'
814 *Narcissus en Echo*, fol. 15v; 'Mijn natuere en can ick langer niet bedwingen.'
815 *Narcissus en Echo*, fol. 27r.
816 *Narcissus en Echo*, fol. 22v.
817 Zie over de herbergtonelen bij de rederijkers: Hummelen 1958, p. 142-148; over het bekende Neolatijnse voorbeeld *Acolastus* (1529): Gnapheus 1956, 5-45.

818 Zie Pleij 1997; Bleyerveld 1999.
819 Braekman 1980, fol. B1r.
820 *Narcissus en Echo*, fol. 20r; 'O Jupiter, hoe is mijn natuur nu beroerd, mijn verwarde denkvermogen verdwaasd aan het dazen, hetgeen een arme stakker nu doet lijden, zonder hart of zin razende verdwaasd. Wat zeg ik? De bewegende tong bazelt bazelend, zonder verstand, begin of eind. O Jupiter, blaas al blazende met genade, geef mij armzalige het gewenste en begeerde, dat Narcissus het doorvloeisel en beminsel krijgt. Ik wil mijn hart troostelijk gaan troosten, dat nu met banden in het gevang van liefde gebonden is, tot mijn schadelijke schade. Het zou troostend zijn om te verbeteren wat niet verbeterd is. Maar nee, als rafels is het hart gerafeld, ongenadelijk en schandelijk betoont zich de natuur, die met droevige vlekken zeer bevlekt is.'
821 Schnell 1985, p. 243.
822 *Narcissus en Echo*, fol. 24v.
823 Hummelen 1992-2, p. 140: ' "sinneken" is afgeleid van "zin" in de betekenis van zintuig [...]. Het heeft in elk geval, net als "sensueel" tegenwoordig, een negatieve bijklank. Een sinneken is in de toneelstukken van de rederijkers de representant van vleselijke gevoelens en neigingen, en, bij uitbreiding, van alles wat in de ogen van de auteur negatief is.'
824 In *Narcissus en Echo* wijken de 'verraders' enigszins van dit beeld af: Wonderlyck Mormereeren, Narcissus' Schoonheit en Druck en Spijt vertegenwoordigen niet alleen een menselijk aspect, maar vertonen ook demonische trekjes: ze vormen de verbinding tussen de menselijke natuur en het transcendente, de planeetgoden. Dit karakter zouden ze te danken hebben aan het toneeltype van de duivel (Hummelen 1958), maar misschien ook aan het neoplatonische wereldbeeld dat aan het eind van de vijftiende eeuw in opkomst was (Van Gijsen 1989).
825 *Mars en Venus*, v. 158-162.
826 *Mars en Venus*, v. 163-169.
827 *Aeneas en Dido*, v. 290-293; 'Als vuur en lont samenkomen, dan brandt het maar al te graag. Komen die twee bijeen, dan hebben we zeker geen zwavelstokjes nodig om het vuur te ontsteken!'
828 Vergelijk voor de seksuele metaforiek in Franse *farces* Bowen 1982.
829 *Mars en Venus* resp. v. 204, 630, 781.
830 *Narcissus en Echo*, fol. 13r.
831 Over de komische verwerking van voedingswaren en keukengerei in middeleeuwse literatuur en cultuur zie Pleij 1997, p. 174-190.
832 Van Doorn 1969.
833 Het betreft scènes in *Mars en Venus*, *Jupiter en Yo* en *Leander en Hero*; *Mars en Venus* lijkt het voorbeeld te zijn geweest voor de beide andere, want sommige motieven komen in alle drie spelen voor; echter *Jupiter en Yo* geeft een kortere versie en *Leander en Hero* is juist veel uitvoeriger dan *Mars en Venus*.
834 *Mars en Venus*, v. 808.
835 *Leander en Hero* II, v. 424.
836 *Leander en Hero* II, v. 434-436.
837 *Leander en Hero* II, v. 428-429.
838 Volgens Coigneau 1984 past dit in het algemene beeld van *Aeneas en Dido* waarin 'een relatief grotere isolering of privatisering van het sexuele' te zien is dan in *Mars en Venus* en *Leander en Hero*; in het *Esbattement van smenschen sin* (1546) blijkt wel hoe stereotiep deze enscenering toch was: terwijl Smenschen Sin en Verganckelijcke Schoonheit achter de gordijnen van het prieel verdwijnen om de liefde te bedrijven, bespreken de sinnekens Gewoonte en Maniere de gebeurtenissen; wanneer zij na lang aarzelen besluiten de geliefden te wekken, blijkt, tegen alle verwachtingen in, dat die door de dood overvallen zijn.

839 *Mars en Venus*, v. 766-770 en 825-839; ook op andere plaatsen zijn toespelingen op handelingen 'onder de gordel' weggewerkt: v. 334, 631-634, 643, 757, 848.
840 *Jupiter en Yo* III, v. 709.
841 Schnell 1985, p. 290.
842 'Amor ergo, ut dictum est, ab auctore naturae naturaliter est animae humanae inditus [...] naturali quodam igne [...] amoris naturalem affectum pervertens in brutum quemdam carnis appetitum.'; uit het *Liber de natura et dignitate amoris*, geciteerd in Schnell 1985, p. 290, n. 375.
843 Een uitzondering vormt uiteraard de seksuele omgang binnen het huwelijk, met voortplanting als voornaamste doel. Maar voor- en buitenechtelijke seks gelden als doodzonde, waarbij alleen al het denken aan de daad, de bijbehorende gevoelens en verlangens, als 'onkuis' worden beschouwd; over de normen ten aanzien van huwelijk en celibaat, seksualiteit en onthouding in de late middeleeuwen: De Jong 1993; Moolenbroek 1986; vanaf de reformatie: Van de Pol 1988; Kloek 1993.
844 Lewis 1958, p. 66-73.
845 Redene komt al voor in het deel van Guillaume de Lorris, waar ze reeds als 'dochter van God' wordt voorgesteld.
846 Verwijs 1868, v. 4336.
847 Verwijs 1868, v. 4221-4222: 'Kinnedine, gine soudten laten; // Hem te dienne, hens twint ure baten.'
848 Fleming 1983, Badel 1970.
849 Langlois 1914 I, p. 32-33 en 41-43.
850 Dahlberg 1999.
851 Van der Poel 1989.
852 Onder meer Pleij 1984 en 1988.
853 Coigneau 1982; Resoort 1989, p. 56.
854 Pleij 1984, p. 71-75.
855 Pleij 1984, p. 73.
856 Editie Lievens 1964; Resoort 1997, p. 144-145.
857 De structurele overeenkomst met *Ars Amatoria* en *Remedia Amoris* is niet eerder vastgesteld en behoeft nader onderzoek.
858 Heeroma 1965.
859 Hoewel ook dat (*Remedia Amoris*, v. 441-452) wordt geparafraseerd: 'Doet altijt vrij na Ovidius leeren: // Gheen beter remedie ter werelt wijt // dan met veel ander vrouwen te verkeeren // en goede chiere maken – om drucx verneeren – // met goet gheselscap na elcx behaghen.' Editie Lievens 1964, v. 851-856.
860 Pertcheval 1948.
861 Hummelen 1958 p. 127-151; Spies 1990.
862 Van den Berghe 1950, p. 89-144; het spel is in 1551 gespeeld door de Antwerpse kamer de Violieren en overgeleverd in spelcollecties uit Haarlem en 's-Gravenpolder; het moet dus vrij bekend zijn geweest.
863 Van den Berghe 1950, *Spel van de Wellustighe Mensch*, v. 580-83.
864 Van den Berghe 1950, *Spel van de Wellustighe Mensch*, v. 677.
865 Van den Berghe 1950, *Spel van de Wellustighe Mensch*, v. 1177-78.
866 Zie Hummelen 1968, 1D9 en 1D5, en *Esbattement* 1967.
867 De aanduiding 'spel van zinne' staat op de afschriften van *Cephalus en Procris* en *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam), op het titelblad van *Jupiter en Yo* en op alle afzonderlijke titelbladen in *Den handel der amoureusheyt*.
868 Over middeleeuwse droomtheorie Lewis 1995, p. 63-65; een overzicht van de droom als literair motief: Iansen 1971, p. 42-58.

869 *Narcissus en Echo*, fol. 13v.
870 *Narcissus en Echo*, fol. 13v-14r.
871 *Narcissus en Echo*, fol. 14r-17r.
872 De episode vertoont veel overeenkomst met de *Historie van Jan van Beverley* (Brussel, Thomas vander Noot, ca. 1510). Deze gravenzoon besluit zich terug te trekken uit de wereld en als heremiet te leven in het woud. Maar de duivel maakt hem wijs dat God van hem een zonde verlangt, en Jan besluit dat 'dronken drinken' dan nog de minst erge is. Eenmaal dronken, verkracht de heremiet zijn zuster, die hem in het woud kwam opzoeken: 'ic sal met u doen mijn gherief // ende mijn wille met u bedriven.' Als penitentie leeft hij daarna zeven jaar als een beest in het woud. Hij wordt tijdens de jacht ontdekt door de nieuwe graaf, die denkt dat hij een beest gevangen heeft, totdat het beest begint te spreken: 'Ic ben Jan van Beverley een heremijt // Die hier gheleghen heeft in desen foreeste // ic hebbe ghegaen als een beeste op handen en voeten wel seven iaer // Noch noyt sint so en spraeckic voerwaer.'
873 *Narcissus en Echo*, fol. 24v; 'Nu doen of laten, dat is de kwestie; dat komt door de angst voor afwijzing, want die wil hier een stokje voor steken. Daardoor is mijn verstand zo verblind dat het eeuwig gekweld wordt, schommelend als het riet in de wind.'
874 *Die Rose*, ed. Verwijs 1868, v. 3105.
875 *Narcissus en Echo*, fol. 25r; 'O helaas, hoe is ze van streek, ellendig gaande als een arme dwaalster, stuurloos en blind, over Venus' paden, ziek van liefde, versuft, verdoofd, van verstand en zinnen beroofd, zonder te achten op schaamte of eer of zonder mij, Angst voor afwijzing!'
876 *Narcissus en Echo*, fol. 38r.
877 Zie Pleij 1988, p. 141-143 en Van Gijsen 1991.
878 *Mars en Venus*, v. 469 en 671.
879 *Mars en Venus*, v. 670, 682, 981 en 1030; opvallend is dat Juno in verband met Jupiter diezelfde term gebruikt: 'de mans sijn wanckelbaer' (v. 49).
880 *Mars en Venus*, v. 68.
881 *Mars en Venus*, v. 71-72.
882 *Mars en Venus*, v. 482-483.
883 *Mars en Venus*, v. 582-584.
884 *Mars en Venus*, v. 760-762.
885 *Mars en Venus*, v. 697-700.
886 *Mars en Venus*, v. 982-983.
887 *Jupiter en Yo* I, v. 216-218.
888 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 779-782; 'De liefde zoekt vervulling, maar twist wil het niet. De natuur begeert wat het lot verbiedt, vrede strijdt met eendracht, memorie en verstand zijn de draad kwijt.'
889 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 1479-1480.
890 *Leander en Hero* I, v. 479.
891 *Leander en Hero* I, v. 636, 638, 641.
892 *Leander en Hero* II, v. 69-70.
893 *Aeneas en Dido*, v. 1087-1090; 'Gepieker dat neerslachtig maakt, lijden dat het hart bedrukt, inwendige onrust, zwaarmoedig gemijmer, hoop en vrees, rede en natuur komen mij allemaal plagen!'
894 *Aeneas en Dido*, v. 1509-1511; 'Tfij u Cupido, dör wien vruech en spaede // Sonder ghenaede 't minnende herte verblindt wordt, // So dat eere en döchdt daer bij gheschindt wordt!'
895 *Aeneas en Dido*, v. 1560-1570.
896 *Aeneas en Dido*, v. 1692-1693: Jonstich Herte: 'Help, hue sietse!' Faeme van Eeren: 'Ofse te

Gheele uijtghebroocken waere!' Het Brabantse Geel was reeds vanaf de twaalfde eeuw een bedevaartplaats voor geesteszieken, die daar ook voor langere tijd ondergebracht werden.

897 *Cephalus en Procris*, fol. 5r.-10r.

898 De intrige van het spel vertoont overeenkomst met een anekdote in een colloquium van Erasmus, *Coniugium of Uxor mempsigamos*, waar een man de jacht wél gebruikt als dekmantel voor zijn overspel; zie voor Erasmus' opvattingen over het huwelijk Leushuis 2003, p. 31-93.

899 Zie voor deze problematiek met betrekking tot de beeldende kunst Hazelzet 2004.

900 Van Gijsen 1991; Pleij 1988, p. 102-103.

901 *Iphis en Anaxarete*, fol. A3v.

902 Dit stemt overeen met de middeleeuwse en vroegmoderne toepassing van de term 'spiegel' in titels van spelen met een afschrikwekkend voorbeeld; Van Gijsen 1989, p. 183.

903 *Aeneas en Dido*, v. 2336.

904 *Aeneas en Dido*, v. 2335.

905 *Aeneas en Dido*, v. 2376.

906 *Aeneas en Dido*, v. 2380.

907 *Aeneas en Dido*, v. 2322.

908 Van Ghistele 1556, fol. *4v.

909 Van Ghistele 1556, fol. *4v-5r.

910 Parente 1987, p. 22.

911 'Eventus isti commonefaciebant homines de causis humanarum calamitatum, quas accersi et cumulari pravis cupiditatibus, in his exemplis cernebant', geciteerd in Parente 1987, p. 23.

912 Geciteerd in Parente 1987, p. 21.

913 Van Alphen 1954, p. 71-76; Vinck-Van Caekenberghe 1996, p. 256.

914 Van Ghistele 1555, titelblad.

915 Van Gijsen 1991, p. 324.

916 Boone, De Hemptinne en Prevenier 1984 en Van Gijsen 1999.

917 Kloek 1993, p. 120; Leushuis 2003, p. 30.

918 Van de Pol 1988, p. 177.

919 Dat die schande voor vrouwen groter was dan voor mannen, blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat in de periode 1550-1700 meer dan 70% van de veroordelingen wegens voorechtelijke seksualiteit en ongehuwd samenwonen betrekking had op vrouwen; Van der Heijden 1998, p. 260.

920 Leushuis 2003, p. 33.

921 Vertaald naar Vives 2000, p. 155.

922 Vertaald naar Vives 2000, p. 144.

923 Lyna en Van Eeghem 1929-1930, refr. XLII, v. 4-7: 'Ic vant [lees: cwam] laest tot enen auontspele, siet, // Daer ic een groot hoop amoruessen sach. // Dat tocken, dat spelen, dat groot gelach // Dat daer gebuerde ginck boven maten.'

924 Aldus een zeventiende-eeuwse bisschop, geciteerd in Rooijakkers 1989, p. 140; zie verder Dresen-Coenders en Van Haaren 1989.

925 De belangrijkste: *Encomium matrimonii* (1518), *Institutio Christiani Matrimonii* (1526), diverse colloquia (1523); zie Leushuis 2003, p. 31-93.

926 'verum appello matrimonium, non quod legibus ratum est, sed quod inter virtute pares veris affectibus conglutinatur', geciteerd in Leushuis 2003, p. 38.

927 *De matrimonii institutio* (Basel 1526), vertaald naar Rummel 1996, p. 110.

928 Van Ghistele 1555, fol. G5r; 'Wanneer valse opruiers de dienst uitmaken, handelt de jeugd, door liefde verblind, vaak tegen de wil van de ouders, hetgeen haar later hartelijk berouwt, als zij tot rede is gekomen; dit maakt *Phormio* duidelijk.'

929 Uit het geschrift 'Dass die Eltern die Kinder zur Ehe nicht zwingen noch hindern, und die Kinder ohn der Eltern Willen sich nicht verloben sollen' (1524), geciteerd in Graf 1996, p. 67.
930 Luther, *The estate of marriage*, 1522. (transl. by Walther I. Brandt) Internetbron: http://www.warwick.ac.uk/fac/arts/History/teaching/protref/women/WR0913.htm.
931 Van der Heijden 1998, p. 30-44.
932 Cats 2003 en 1993.
933 Ovidius, *Metamorfosen* IV, 61: 'sed vetuere patres quod non potuere vetare'.
934 *Pyramus en Thisbe* (Brugge) als kinderen en adolescenten in proloog en eerste dialoog, moeder van Thisbe bidt Vesta om haar maagdelijkheid (v. 371-386), aansluitende scène met sinnekens (v. 387-409) en met kamenierster (v. 410-458), die huwelijk bepleit, later gesprek tussen Pyramus en vader (v. 498-570), verbod vanwege vete; dan dialoog kamenierster-Thisbe, medelijden vanwege strenge bewaking (571-626), moeder herhaalt haar verbod (627-693).
935 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 152-160.
936 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 218-220, met enkele emendaties.
937 Hun exemplarische bekendheid onder brede lagen van de bevolking mag blijken uit een bezweringsformule die in een vijftiende-eeuws handschrift voorkomt:
'Om te hebben minne van enen wive ghi sult segghen .lx. daghe lanc nuchteren: Ay, soete Venis, godinne van der minne, ic beswere di, dattu bidder cracht ende bi der viertut dattu hebs in di, dattu hebs in di, dattu hebs in di, dattu ontfancs mine bede, also du ontfincs die bede van Tisbe ende Pieramuse, ende doe so dat mi de ghene minne ende el niemene dan mi, bij Ascorot en bi Balerlius, die princen sin van der minne'; zie Braekman 1997, p. 29.
938 'Volwassen' betekent in deze context zoveel als 'geslachtsrijp', gezien de opmerking van een van de sinnekens dat *Pyramus en Thisbe* binnenkort vijftien jaar zullen worden. Dit is in overeenstemming met de middeleeuwse theorie van de levensloop, die uit fasen van telkens zeven jaar bestaat. De derde fase is die van de adolescentia, door Dirc van Delf omschreven als: 'adolescencia, dat hiet ioncheit. Dese beghint van vijftien iaren ende duert tot acht en twintich iaren. In welke outheit so is die mensche bequaem ghenoech te winnen sijn ghelijc inder naturen ende after dese tijt so volcht ghemeenlic die mensch sijn wiltheit ende wert ontbonden tot onsuverheden, dat grote scade is (...)' Van Delf 1937, p. 69.
939 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 1153; 'al zouden vrienden en familie razend worden, het kauwtje is gevlogen!'
940 *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 1479-1480.
941 *Leander en Hero* IV, naerprologhe, v. 29-36.
942 Op dit verband tussen *Leander en Hero* en *Pegasides Pleyn* wijst Van Bentum 2001-2002.
943 Vergelijk bijvoorbeeld:
'Al zijt ghy mijn dochter, ick en sal u sparen niet,
Maer ick zal u laten zoo Hippomanes liet,
Zijn dochter verslinden, van eenen wilden peerde,
Oft ick zal u als Canace bringhen in 't verdriet,
Oft al levende doen begraven in d' eerde' (*Pegasides Pleyn* XI, p. 241)
met:
'(...) hy zou my met opzetten wille
Al levende doen dolven inder eerden
Ghelijck Oppie, oft als een ydel spille
Doen verslinden met hongherighe peerden,
Zoo Hippomene dede met grooter onweerden
Limone' (*Leander en Hero* I, v. 800-805)

944 *Leander en Hero* I, v. 151.
945 *Leander en Hero* I, v. 154.
946 *Leander en Hero* I, v. 302-303.
947 *Leander en Hero* I, v. 301.
948 *Leander en Hero* II, v. 391-396.
949 Verwijzingen naar haar vaders wreedheid met name in v. I 730, 798-805, 836, II 120, 278-279.
950 *Leander en Hero* I, 798-805; de voorbeelden betreffen Oppia, de Vestaalse maagd uit Livius II, 42, 11 en Limone, dochter van Hippomenes, in Ovidius' *Ibis*, v. 333-334 en 457-458; Van Bentum 2001-2002, p. 19, n. 37, achterhaalde deze volgens hem 'uiterst obscure toespelingen'.
951 *Leander en Hero* III, v. 191-201.
952 Van de Pol 1988.
953 *Spiegel der minnen*, v. 1341-1342.
954 *Spiegel der minnen*, v. 1386-1387.
955 *Leander en Hero* III, v. 203-204; cf. *Spiegel der minnen*, v. 563-585 en *Pyramus en Thisbe* (Brugge), v. 361-364.
956 *Leander en Hero* IV, v. 377-378.
957 *Leander en Hero* I, v. 229: 'Haer Voester en dedet quansuys niet gheerne.'
958 Van Gijsen 1989.
959 Pleij 1988, p. 102-103, 107-108, 141-143 en idem 2007, p. 700-701.

Bibliografie

Handschriften

Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, ms. II 368. Hue Mars en Venus tsaemen // bueleerden lanck 1128 reghelen // Smeecken fecit // Antwerpen.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, ms. II 369. Van Eneas en Dido twee amoröse // spelen ghemaeckt ende ghespeeldt tant // werpen anno 1551. ende sijn lanck // in dichte mit die prolooghen // 2180 reghelen.

Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, ms. 19316. Spel van sinne [Cephalus en Procris]

Gent, Universiteitsbibliotheek, ms. 900. Van Narcissus ende Echo // ghemaect bijden amorösen // Colijn ende is lanck in dicht // 2193 // regulen.

Haarlem, Trou Moet Blijcken, boek B, fol. 141v-149r. Hier begint een spel van sinnen van // de historie van Piramus en Thisbe // genaempt de Sinnelijcke Genegentheijt.

Drukken van voor 1800

Matthijs de Castelein, DE // CONST VAN RHE- // TORIKEN, ALLEN ANCOMMERS // ende Beminders der zeluer, een zonderlijngh Ex // *emplaer ende leerende Voorbeeld*, (...), *by wilent // Heer Matthijs de Castelein, Priester, ende excellent Poëte Moderne. TE GHENDT*. By Ian Cauweel, (...). Anno M.D.LV. (...)

Den Handel der // Amoreusheyt. // Begrepen in dry Boecken / inhoudende dry // excellente/ constighe/ soet-vloyende/ Poeti- // sche spelen van sinnen / van Jupiter en Yo / met dry behaeghelijcke ende belachelijcke Dia- // logen oft disputacien van minnen / uuyterma // ten ghenoechlijck / lustich / ende plaisant om // lesen / so wel voor d' amoreuse minnaers // als voor die Edele constige gheesten. [houtsnede] MET PRIVILEGIE. // Tot Bruessele by Jan van Brecht. 1583.

DEN // handel der // Amoureusheyt // Inhoudende // Vier Poetische Spelen // 1.*Van Aeneas ende Dido.* // 2. *Narcissus ende Echo.* // 3. *Mars ende Venus.* // 4. *Leander ende Hero.* // Poetelijck geinventeert ende // Rethorijckelijck ghecom- // poneert, Door // *Heer ende Meester Johan // Baptista Houwaert*. Tot Rotterdam // By Jan van Waesberghe // de Jonge, op de koren // Merct Anno 1621.

Arent Jans Fries, HET LOON DER MINNEN. // Een Treurspel oft Tragoedie // Inhoudende de //historie van Iphis ende // Anaxarete. // Wiens inhoudt vertelt wort in het xiiii. Boec // der herscheppinge ofte transformatie be-

schreven // door den Hoochgeleerden ende wijdt- // beroemden Poeet/ // PUBL. OVIDIVS NASO. // Speelsche wijs in Duyts Overgeset. // [houtsnede] // Tot Hoorn by Willem Andriesz. Woonende op het Noordt int Schrijfboeck. Anno 1600.

Pyramus Ende // Thisbe. – Schoon Retorike amoureus bequame // Es dit barblijke voor sulcken eersame. [colofon:] Gheprint Thantwerpen binnen de // Camerpoorte inden Mol By // my Henrick Peeterssen // van Middelburch.

Coornhert, *Vijftigh lustighe historien oft nieuwigheden Joannis Boccatij* (...), Amsterdam [1644].

[Florianus, Johannes], *Metamorphosis, dat is die Herscheppinge oft veranderinge, beschreven int latijn vanden vermaerden en gheleerden poeet Ovidius* (...) T'Amsterdam, Ghedruckt by my Harman Jansz. Muller (...) anno 1588. (ex. UB Amsterdam, O 62-2466)

Ghistele, Cornelis van, *Deerste sesse boecken van Aeneas ghenaemt Aeneidos : beschreven in Latijn door Vergilius Maro / Nu eerste in onser duytscher talen door Cornelis van Ghistele retorijckelijck over gheset*, Tantwerpen : by die wed. van Jacob van Liesveldt 1556.

Ghistele, Cornelis van, *Terentius Comedien Nu eerst wt den Latine / in onser duytscher talen / door Cornelis van Ghistele Rethorikelijck ouer ghesedt: vol goeder leeringhen ende playsant om lesen. Gheprent bi mi Symon Cock Anno MCCCCCLV.*, Antwerpen 1555.

Haecht, Willem van, 'Het oordeel van Tmolus tusschen Apollo ende den veltgodt Pan' In: *Spelen van sinne vol scoone moralisacien wtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten* (...) *Tot Antwerpen by M. Willem Siluius* (...) *Anno M.CCCCC.LXVII* 1562, fol. Diiiv-Hiiir.

Houwaert, Johan Baptista, *Sommare beschrijvinghe vande triumphelijcke incomst vanden ... aerts-hertoge Matthias, binnen die princelijcke stadt van Brussele, in t'iaer ons Heeren 1578 den XVIII dach Januarii : midtsgaders die tanneelen, poincten, figuren ende spectaculen, die inde voorseyde incompste ... zijn verthoont gheweest, ...* Antwerpen 1579.

Mansion, Colard, *Ovide metamorphose*, Brugge 1484.

Spelen van sinne vol scoone moralisacien uutleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten [...] *Tot Antwerpen by M. Willem Silvius*, Antwerpen 1562.

Tekstuitgaven en vertalingen

Asselbergs, W.J.M.A. en A.P. Huysmans (ed.), *Het spel vanden heilighen sacramente vander Nyeuwervaert*, Zwolle 1955. [Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, nr. 14]

Baumgartner, Emmanuèle, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*, Parijs 2000.

Berghe, Jan van den, *Dichten en spelen, uitgegeven door C. Kruyskamp*, 's-Gravenhage 1950.

Beuken, W.H., *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van onser vrouwen, ingeleid en van aantekeningen voorzien*, Culemborg 1973.

Beverwijck, Joh. van, *De schat der gezondheid. Met gedichten van Jacob Cats. Samenstelling: Lia van Gemert*, Amsterdam 1992. [Griffioen]

Bijns, Anna, *Tweede boeck vol schoone ende constighe refereynen* [1548] Judith Kessler en J.B. Oosterman (ed.), DBNL 2007.

Blommaert, Ph., *Der vrouwen heimelykheid, dichtwerk der XVIe eeuw*, Gent, z.j. [Maetschappy der Vlaemsche Bibliophilen 2e serie, nr. 3]

Bock, Eugeen De, 'Een presentspel van Colijn Cailleu' In: *Spiegel der letteren* 6 (1962-1963), 4 (1963), p. 241-269.

Boer, C., *Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle), edition critique avec introduction*, Amsterdam 1954. [Verhandelingen der KNAW afdeling letterkunde, nieuwe reeks deel LXI, no. 2]

Boer, C. de, Martina G. de Boer en Jeannette Th.M. van 't Sant, *'Ovide moralisé', poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus*, Amsterdam 1931. [Verhandelingen der KNAW te Amsterdam, afdeling letterkunde, nieuwe reeks deel XXX, no. 3]

Braekman, W.L., *Der vrouwen natuere ende complexie*, Sint-Niklaas 1980. [Zeldzame volksboeken uit de Nederlanden deel I]

Brinkman, Herman en Janny Schenkel, *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, 15.589-623*, 2 dln. Hilversum 1999. [Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden VII]

Bruggen, Ton van, '"Een spel op hertoge karle ons keyser nu es." Een allegorisch toneelspel van Jan Smeken' In: *Jaarboek De Fonteine* 47 (2005), p. 9-78.

Burton, Robert, *The anatomy of melancholy*, Holbrook Jackson (ed.), London 1964.

Castelein, Matthijs de, *Diversche liedekens. Met inleiding, woord- en tekstverklaringen door Korneel Goossens*, Brussel 1943.

Cats, Jacob, *Huwelijk*, Samenstelling: A. Agnes Sneller en Boukje Thijs, Amsterdam 1993. [Griffioenreeks]

———, *Verhalen uit de Trou-ringh*. Met inleiding en aantekeningen door Johan Koppenol. Amsterdam 2003. [Alfa Literaire teksten uit de Nederlanden]

Chartier, Alain, Baudet Herenc en Achille Caulier, *Le cycle de La Belle Dame sans Mercy. Une anthologie poétique du XVe siècle (BNF MS FR. 1131)*. David F. Hult en Joan E. McRae (ed.), Parijs 2003.

Claudianus, *De raptu Proserpinae, edited with introduction, translation and commentary by Claire Gruzelier*, Oxford 1993. [Oxford classical monographs]

Coigneau, Dirk (ed.), *Mariken van Nieumeghen*, 's-Gravenhage 1982.

DaCorreggio, Niccolò, *Opere. Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, Antonia Tissoni Benvenuti (ed.), Bari 1969. [Scrittori d'Italia N 244]

Degroote, Gilbert (ed.), *Jan Smeken's gedicht op de feesten ter eere van het GuldenVlies te Brussel in 1516*, Antwerpen 1946.

Delf, Dirc van, *Tafel van den Kersten Ghelove. Naar de handschriften uitgegeven, ingeleid en van aanteekeningen voorzien door L.M. Daniëls. Deel 2:Winterstuc*, Antwerpen 1937. [Tekstuitgaven van Ons geestelijk erf V]

Dijk, Hans van en Femke Kramer, 'Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden: het overspel van Mars en Venus' In: M. Gosman (red.), *Europees toneel van Middeleeuwen naar Renaissance*, Groningen 1991, p. 229-302.

Een esbattement van smenschen sin en verganckelycke schoonheit. Tekstuitgave met inleiding en aantekeningen, verzorgd door het Nederlands Instituut der Rijksuniversiteit te Groningen, Zwolle 1967. [Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden]

Erasmus, Desiderius, *Erasmus on women*, ed. Erika Rummel, Toronto 1996.

———, *Lof der zotheid. Met de tekeningen van Hans Holbein uit het Baselse exemplaar van 1515. Vertaald, geannoteerd en ingeleid door Petty Bange*, Nijmegen 2000.

Erné, B.H. en L.M. van Dis, *De Gentse Spelen van 1539*. 2 delen, 's-Gravenhage 1982.
Es, G.A. van, *Piramus en Thisbe, twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw; Bronnenstudie en tekstuitgave*, Zwolle 1965. [Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden 50]
Felberg-Levitt, Margareth, *Les demandes d'amour, edition critique*, Montréal 1995.
Gnapheus, Gulielmus, P. Minderaa (vert.), *Acolastus, Latijnse tekst met Nederlandse vertaling*, Zwolle 1956. [Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 15]
Golding, Arthur, *Ovid's Metamorphoses*, Madeleine Forey (ed.), Baltimore 2002.
Hilka, Alphons, 'Das mittelfranzösische Narcissusspiel (L'istoire de Narcisus et de Echo)' In: *Zeitschrift für Romanische philologie* 56 (1936), p. 275-321.
Homeros, *Odysseia. De reizen van Odysseus*, Imme Dros (vert.), Amsterdam 1992.
Hooft, P.C., *Ariadne*. Naar het Amsterdamse handschrift ingeleid, toegelicht en geannoteerd door A. de Bruijn, Amsterdam 1988.
———, *Theseus en Ariadne*, A.J.J. de Witte (ed.), Zutphen 1972. [Klassiek letterkundig panthéon 191] (1972-1)
———, *Achilles en Polyxena*, Th.C.J. van der Heijden (ed.), Zutphen 1972. [Klassiek letterkundig panthéon 195] (1972-2)
———, *Achilles en Polyxena*, Thomas Hendrik d' Angremond (ed.), Assen 1943.
Houwaert, J.B., F. van Vinckenroye (ed.), *De vier wterste*. 3 dln., Deel 1, Gent 1965. [Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde. VIe Reeks - Bekroonde werken nr. 95]
Hüsken, W.N.M., B.A.M. Ramakers en F.A.M. Schaars, *Trou moet blijcken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijkerskamer 'de Pellicanisten'*. 8 dln., Assen 1992-1998.
Hüsken, W.N.M. en F.A.M. Schaars, *Sandrijn en Lanslot. Diplomatische uitgave van twee toneelrollen uit het voormalig archief van de Rederijkerskamer De Fiolieren te 's-Gravenpolder*, Nijmegen 1985.
Immink, M.W., *Colijn van Rijssele, De spiegel der minnen. Met inleiding, aantekeningen en woordenlijst uitgegeven*, Utrecht 1913.
Iwema, K., '"Van Eneas en Dido" Twee amoureuze spelen uit de zestiende eeuw, uitgegeven met inleiding en aantekeningen' In: *Jaarboek de Fonteine* 33 (1984), p. 103-243.
Keyser, Paul de, *Colijn Caillieu's Dal sonder wederkeeren of pas der doot*, Antwerpen 1936.
Lievens, Robrecht, *Tghevecht van minnen, naar de Antwerpse postinkunabel van 1516 uitgegeven*, Leuven 1964. [Leuvense studiën en tekstuitgaven 16]
Lorris, Guillaume de, *Le Roman de la rose*, Daniel Poirion (ed.), Jean Dufournet (vert. en ed.), Parijs 1999.
Lyna, Frederik en Willem van Eeghem (ed.), *Jan van Stijevoorts Refereinenbundel anno MDXXIV Naar het Berlijnsch handschrift integraal en diplomatisch uitgegeven*, Antwerpen 1929-1930.
Mak, J.J., *De gedichten van Anthonis de Roovere, naar alle tot dusver bekende handschriften en oude drukken*, Zwolle 1955.
Mander, Karel van, *Het schilder-boeck. Facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604*, Utrecht 1969.
Marchegiani, Lucignano, *Il mito di Cefalo e Procri*, Rome 1993.
Marot, Clément en Barthélemy Aneau, *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, Jean-Claude Moisan (ed.), Paris 1997. [Textes de la Renaissance 14]

Meadow, Mark A. en Anneke C.G. Fleurkens (red.), *Symon Adriessoon, Duytsche Adagia ofte Spreecwoorden, in facsimile, transcription of the Dutch text and English translation*, Hilversum 2003.

Meder, Theo, *Hoofsheid is een ernstig spel*, Amsterdam 1988. [Griffioen]

Meertens, P.J., 'Een esbatement ter ere van keizer Karel V (een Leids rederijkersspel uit 1552)' In: *Jaarboek De Fonteine* 17 (1967), p. 75-103.

Michault, Pierre, W.J. Schuijt (ed.), *Van den drie blinde danssen*, Amsterdam 1955. [facsimile van de druk uit 1482]

Ovidius, *Lessen in liefde. Ars amandi en Remedia amoris*, vert. M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam 2004.

———, *Metamorphosen*, vert. M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam 1999.

Ovidius Naso, Publius, *Metamorphoses*, W.S. Anderson (ed.), Leipzig 1977. [Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana]

Pertcheval, Jan, *Jan Pertcheval's Den camp vander doot. Met inleiding, aantekeningen en glossarium door Gilbert Degroote*, Antwerpen 1948.

Piccolomini, Aeneas Sylvius (Pius II), *Een liefde in Siena / Historia de duobus amantibus*, vertaald door Annie Ruitenberg-de Wit, z.p. 1961.

Picot, Émile, 'Pyramus et Tisbee' In: *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire* (1901), p. 1-35.

Pizan, Christine de, *Epistre Othea*, ed. Gabriella Parussa, Genève 1999. [Textes littéraires français 517]

Potter, Dirc, *Der minnen loep, uitgegeven door P. Leendertz Wz.*, 3 dln., Leiden 1845-1847. [Werken uitgegeeven door de Vereeniging ter Bevordering der Oude Nederlandsche Letterkunde]

Predota, Stanislaw en Marijke Mooijaart, *Reyer Gheurtz' Adagia. Hs. Gent, Universiteitsbibliotheek, Res.* 524[2], Wroclaw 2009.

Schellart, J., *Volksboek van Margarieta van Lymborch (1516), uitgegeven en van litterair-historische aantekeningen voorzien*, Amsterdam 1952. [Wereldbibliotheek]

Sijpe, Koen van de, en Caroline van Caeneghem, 'Vier schoone spelen van zinnen van Leander ende Hero, uitgegeven met een analytische inhoudsopgave en aantekeningen' In: *Jaarboek de Fonteine* 51-52 (2001-2002), p. 67-201.

Spieghel, Hendrik Laurensz, en Dibbets, G.R.W. (ed.), *Twe-spraack vande Nederduitsche letterkunst (1584) Ingeleid, geïnterpreteerd, van kommentaar voorzien en uitgegeven*, Assen 1985. [Studia Theodisca 17]

Stalpaert, H., 'De ballade van Pyramus en Thisbe. Twee nieuwe lezingen van een oud volkslied' In: *Biekorf* 59 (1958), p. 341-352.

Strietman, Elsa en Peter Happe (red. en vert.), *For Pleasure and Profit. Six Dutch Rhetoricians Plays*, 2 dln., Deel 1: Three biblical plays, 2: Three classical plays, Lancaster 2008.

Thiry-Stassin, Martine, *Narcisse, conte ovidien français du XIIe siècle. Edition critique*, Parijs 1976. [Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule CCXI]

Tissoni Benvenuti, Antonia en Pia Mussini Sacchi (red.), *Teatro del Quattrocento; le corti padane*, Turijn 1983. [Teatro del Quattrocento; Classici italiani 58]

Toury, Marie-Noëlle, 'Pirame et Tisbé. Récit anonyme XIIe siècle, en vers octosyllabiques. Traduit de l'ancien français (...)' In: Danielle Régnier-Bohler (red.), *Récits d'amour et de chevalerie XIIe-XVe siècle*, Parijs 2000, p. 1-16.

Vandewiele, L.J. (ed.), 'Een Middelnederlands traktaat over fysiognomiek' In: *Scientiarum Historia* 6 (1964), p. 49-65.
Verwijs, Eelco, *Die rose van Heinric van Aken. Met de fragmenten der tweede vertaling. Vanwege de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden uitgegeven*, 's-Gravenhage 1868.
Vives, Juan Luis, *De institutione feminae christianae*, red. C. Fantazzi en C. Matheeussen, 2 dln., Leiden etc. 1996.
———, *The education of a christian woman. A sixteenth century manual*, vert. Charles Fantazzi, Chicago 2000. [The other voice in early modern Europe]
Vooys, C.G.N. de (ed.) en J.J. Mak (aant.), 'Een verloren vastenspel van sinnen uit de XVIde eeuw' In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* (1953), p. 593-650.
Vreese, W. de, 'Houwaert's plagiaat' In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 12 (1893), p. 206-222.
Waterschoot, Werner, *De 'Poeticsche werken' van Jonker Jan van der Noot. Analytische bibliografie en tekstuitgave met inleiding en verklarende aantekeningen. Deel I: Analytische bibliografie. II: Tekstuitgave. III: Verklarende aantekeningen*, Gent 1975. [Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde nr 4, Reeks XI, Leonard Willems-Halettfonds]
Wijer, Ingrid van de, 'Hue Mars en Venus tsaemen bueleerden. Rederijkersspel toegeschreven aan Smeeken, uitgegeven naar Ms. II 368 Kon. Bibl. Brussel' In: K. Porteman (red.), *Uut goeder jonsten. Studies aangeboden aan prof. dr. L. Roose naar aanleiding van zijn emeritaat*, Leuven etc. 1984, p. 33-91.
Wilmink, Willem, W.P. Gerritsen en Ria Jansen-Sieben, *De burggravin van Vergi. Een middeleeuwse novelle, vertaald door Willem Wilmink. Ingeleid door W.P. Gerritsen. Met een uitgave van de Middelnederlandse tekst door Ria Jansen-Sieben*, Amsterdam 1997.

Studies

Allen, Don Cameron, *The star-crossed renaissance. The quarrel about astrology and its influence in England*, New York 1973.
Alphen, P.J.M. van, *Nederlandse Terentiusvertalingen in de zestiende en zeventiende eeuw*, Tilburg 1954.
Andringa, Els, Sophie Levie en Mathijs Sanders, 'Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)' In: *Nederlandse Letterkunde* 11 (2006), 3, p. 197-210.
Anrooij, Wim van, *Handschriften als spiegel van de middeleeuwse tekstcultuur*, Leiden 2006.
Anrooij, Wim van en Joris Reynaert, *Literatuur in handschrift en druk in de late middeleeuwen en vroegmoderne tijd*, Leuven 2007. [Spiegel der letteren 49, nr. 2]
Anton, Herbert, *Der Raub der Proserpina. Literarische Traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg 1967.
Arens, J.C., 'De Princesse liedekens: de Pellicanist "Ick hoop een beter" bewerkt Van Ghistele en Florianus' In: *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde* 77, 3 (1960), p. 210-215.
———, 'Midas en de dorpsbarbier: Ovidius, Florianus, Haecht' In: *Neophilologus* 44, 4 (1960), p. 344.
———, 'Ovide puritanisé. De conste der minnen bewerkt door Andries Nuts' In: *De Nieuwe Taalgids* 51 (1958), p. 256-63.

Autenboer, E. van, *Het Brabants landjuweel der rederijkers (1515-1561)*, Middelburg 1981. [Leuvense studiën en tekstuitgaven nieuwe reeks]

Badel, P., 'Raison "fille de Dieu" et le rationalisme de Jean de Meun.' In: *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, Professeur à la Sorbonne par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève 1970, p. 41-52.

Baert, Barbara en Veerle Fraeters (red.), *Het wellende water. De bron in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden en het Rijnland*, Leuven 2005. [Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis, series B, vol. 34]

Barkan, Leonard, *The gods made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism*, New Haven 1986.

Beckers, Jozef Johan Maria, *Een tekst voor alle tijden: een onderzoek naar de receptiesituatie van de oudste overgeleverde versies van Lanseloet van Denemerken*, z.p. 1993.

Bentum, Willem van, 'Twee koningskinderen. Het spel van zinne Leander ende Hero: een netwerk van invloeden' In: *Jaarboek De Fonteine* 51-52 (2001-2002), p. 9-66.

Bevers, Holm, *Das Rathaus von Antwerpen (1561-1565). Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim 1985. [Studien zur Kunstgeschichte Band 28]

Bleyerveld, Yvonne, *Hoe bedriechlijck dat die vrouwen zijn. Vrouwenlisten in de beeldende kunst in de Nederlanden circa 1350-1650*, Leiden 2000.

———, '"Tevreden met een luttel" Opvattingen over vrouwelijke matigheid en gulzigheid (1500-1700)' In: *Jaarboek voor vrouwengeschiedenis. Voeden en opvoeden* 19 (1999), p. 51-72, 203-204.

———, 'Van de tiran verlost. Het boekje Tyrannorum praemia. Den loon der tyrannen van Willem van Haecht (1578)' In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 52 (2001), p. 127-153.

Blockmans, Wim, 'Le dialogue imaginaire entre princes et sujets: les joyeuses entrées en Brabant en 1494 et en 1496.' In: Jean-Marie Cauchies (red.), *A la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, Turnhout 1998, p. 155-170.

Blockmans, Wim en Esther Donckers, 'Self-representation of Court and City in Flanders and Brabant in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries.' In: Wim Blockmans en Antheun Janse (red.), *Showing Status. Representations of Social Positions in the Late Middle Ages*, Turnhout 1999, p. 81-111.

Bloemendal, Jan, *Spiegel van het dagelijks leven? Latijnse school en toneel in de noordelijke Nederlanden in de zestiende en de zeventiende eeuw*, Hilversum 2003. [Zeven Provinciënreeks 22]

Blumenfeld-Kosinski, Renate, 'Illustrations et interprétations dans un manuscrit de l'*Ovide moralisé*' In: *Cahiers de Recherches Médiévales (XIIIe-XVe s.)* 9 (2002), p. 71-82.

———, *Reading Myth. Classical Mythology and Its Interpretations in Medieval French Literature*, California 1997.

Bock, Eug. De, 'Colijn van Rijssele, de schepper van de zinnekens?' In: *Spiegel der Letteren* 1 (1956-1957), p. 18-32.

———, *Johan Baptist Houwaert*, Brussel 1960.

———, *Opstellen over Colijn van Rijssele en andere rederijkers*, Antwerpen 1958.

Boheemen, F.C. van, en Th.C.J. van der Heijden, *Retoricaal Memoriaal, bronnen voor de geschiedenis van de Hollandse rederijkerskamers van de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*, Delft 1999.

Boheemen, Petra van, '"Hoe men een lief vinden en krygen zal." Ovidius als leermeester.' In: Petra van Boheemen e.a. (red.), *Kent, en versint, Eer datje mint. vrijen en trouwen 1500-1800*, Zwolle 1989, p. 53-63.

Bonger, H., *Leven en werk van D.V. Coornhert*, Amsterdam 1978.

Boone, Marc, Thérèse de Hemptinne en W. Prevenier, 'Fictie en historische realiteit; Colijn van Rijsseles "De Spiegel der Minnen", ook een spiegel van sociale spanningen in de Nederlanden der late Middeleeuwen?' In: *Jaarboek De Fonteine* 34 (1984), p. 9-33.

Bordier, Jean-Pierre en André Lascombes, *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLVe Colloque International d'Études Humanistes 01-06 juillet 2002*, Turnhout 2006.

Bortoletti, Francesca, 'Les dieux au grand banquet: textes et spectacles des cours italiennes du xve siècle' In: Jean-Pierre Bordier en André Lascombes, *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLVe Colloque International d'Études Humanistes 01-06 juillet 2002*, Turnhout 2006, p. 453-468.

Bousmar, Eric, 'La place des hommes et des femmes dans les fêtes de cour bourguignonnes (Philippe le Bon - Charles le Hardi)' In: Jean-Marie Cauchies, *A la cour de Bourgogne. Le duc, son entourage, son train*, Turnhout 1998, p. 11-31.

Bowen, B.C., 'Metaphorical obscenity in French farce, 1460-1560' In: C. Davidson, C.J. Gianakaris en J.H. Stroupe, *The drama in the middle ages. Comparative and critical essays*, New York 1982, p. 89-102.

Braekman, W.L., 'De "amoureusche raetselen" in De arte amandi oft De Conste der Minnen' In: *Jaarboek De Fonteine* 35-36 (1985-1986), p. 177-199.

———, 'Het liedboek van Denijs Bauwens uit Kalken (17de eeuw)' In: *Volkskunde* 107(2006), 4 (okt-dec), p. 305-342.

———, *Middeleeuwse witte en zwarte magie in het Nederlands taalgebied. Gecommentarieerd compendium van incantamenta tot einde 16de eeuw*, Gent 1997. [Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Reeks 6, [Bekroonde werken], 127]

Briels, J.C.A., *Zuidnederlandse boekdrukkers en boekverkopers in de Republiek der Verenigde Nederlanden omstreeks 1570-1630; een bijdrage tot de kennis van de geschiedenis van het boek. Met in bijlage bio- en bibliografische aantekeningen betr. Zuid- en Noordnederlandse boekdrukkers, uitgevers, boekverkopers, lettergieters etc., en andere documenten. Met een Voorrede van Prof. Mr. H. de la Fontaine Verwey*, Nieuwkoop 1974. [Bibliotheca Bibliographica Neerlandica VI]

Brinkman, Herman, 'De *Const* ter perse. Publiceren bij de rederijkers voor de Reformatie.' In: Herman Pleij en Joris Reynaert (red.), *Geschreven en gedrukt. Boekproductie van handschrift naar druk in de overgang van Middeleeuwen naar moderne tijd*, Gent 2004, p. 157-175.

———, 'De weerklank van de Bourgondische hofliteratuur in het Middelnederlands' In: *Millennium* 8 (1994), p. 125-133.

———, 'Spelen om den brode. Het vroegste beroepstoneel in de Nederlanden' In: *Literatuur* 17 (2000), p. 98-106.

Briquet, C.M., Allan Stevenson (red.), *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusq'en 1600. A facsimile of the 1907 edition with supplementary material contributed by a number of scholars*. 4 dln., Deel III, Amsterdam 1968.

Britton, Elizabeth Lindsey, *The Dido-Aeneas story from Vergil to Dryden*, Ann Arbor 1987.

Brom, Gerard, *Schilderkunst en litteratuur in de 16e en 17e eeuw*, Utrecht 1957.

Bruaene, Anne-Laure Van, 'Minnelijke rederijkers, schandelijke spelen. De rederijkerskamers in Brussel tussen 1400 en 1585' In: Jozef Janssens en Remco Sleiderink (red.), *De macht van het schone woord. Literatuur in Brussel van de 14de tot de 18de eeuw*, Leuven 2003, p. 125-139.

———, 'Printing plays. The publication of the Ghent Plays of 1539 and the reaction of the authorities' In: *Dutch Crossing* 24 (2000), p. 265-284.

Bruijnen, Yvette, 'De relatie tussen rederijkers en schilders te Leuven in de zestiende eeuw.' In: Bart Ramakers (red.), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam 2003, p. 247-259.

Brundage, James A., *Sex, law and marriage in the middle ages*, Aldershot 1993. [Variorum Collected Studies Series CS397]

Burnley, J. David, *Courtliness and literature in medieval England*, Londen 1998.

Burrow, J.A., *The ages of man. A study in medieval writing and thought*, Oxford 1986.

Busse, W.G., *Courtly love oder Paramours. Die Liebesauffassungen in der mittelenglischen Literatur vor dem medizinischen und moraltheologischen Hitergrund der Zeit*, Düsseldorf 1975.

Buuren, Fons van, *Der Minnen Loep van Dirc Potter. Studie over een Middelnederlandse ars amandi*, Utrecht 1979.

———, 'Ovidius in de Middelnederlandse letterkunde' In: *Madoc* 18 (2004), 3, p. 177-194.

Capellanus, Andreas, *On love*, P.G. Walsh (vert.), Londen 1982. [Duckworth classical, medieval and renaissance editions]

Cockx-Indestege, Elly, 'Jan Smeken en Thomas vander Noot, makers van *Den spieghel der behoudenessen*, Brussel ca. 1508' In: Frans Vanwijngaerden e.a. (red.), *Liber amicorum Herman Liebaers*, Brussel 1984, p. 213-233.

Cockx-Indestege, Elly, Werner Waterschoot (cat.) en Dirc Coigneau (inl.), *Uyt Ionsten Versaemt. Het Landjuweel van 1561 te Antwerpen [Catalogus tentoonstelling Koninklijke Bibliotheek Albert I, 30 september-29 oktober 1994]*, Brussel 1994.

Coigneau, D., 'Hoofse minne in Nederlandse prozaromans' In: J.D. Janssens, *Hoofsheid en devotie in de middeleeuwse maatschappij. De Nederlanden van de 12e tot de 15e eeuw*, Brussel 1982-1, p. 95-117.

Coigneau, Dirk, ''Den Boeck' van Brussel : een geval apart?' In: *Jaarboek De Fonteine* 49-50 (1999-2000), p. 31-44.

———, 'Drama in druk, tot circa 1540' In: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 201-214.

———, 'Een vreughdich liedt moet ick vermanen. Positie en gebruikswijzen van het rederijkerslied' In: Frank Willaert e.a. (red.), *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*, Amsterdam 1992, p. 255-267 en 404-413.

———, 'Emotions and rhetoric in rederijker drama' In: Elodie Lecuppre-Desjardin en Anne-Laure Van Bruaene, *Emotions in the heart of the city (14th-16th century)*, Turnhout 2005, p. 243-256.

———, 'Gescheiden en toch samen: refreinen en liederen van Henrick Aerts van Bocstel (1576)' In: Frank Willaert (red.), *Veelderhande liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1996*, Leuven 1997, p. 160-181.

———, 'Inleiding' In: Werner Waterschoot en Elly Cockx-Indestege (cat.), Dirc

Coigneau (inl.), *Uyt Ionsten Versaemt. Het landjuweel van 1561 te Antwerpen. Tentoonstelling in de Koninklijke Bibliotheek, Nassaukapel, van 30 september tot 29 oktober 1994*, Brussel 1994, p. 9-44.
———, 'Liefde en lichaamsbeleving op het rederijkerstoneel' In: *Jaarboek De Fonteine* 34 (1984), p. 115-132.
———, 'Matthijs de Castelein: "excellent poëte moderne"' In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 1 (1985), p. 451-475.
———, 'Muziek bij de rederijkers. De twee plaatselijke rederijkerskamers organiseren een interlokale liederenwedstrijd' In: Ignace Bossuyt (red.) Louis Peter Grijp (hoofdred.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001, p. 116-121.
———, 'Rederijkersliteratuur' In: Marijke Spies, *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, Groningen 1984-1, p. 35-57.
———, *Refreinen in het zotte bij de rederijkers*. 3 dln., Gent 1980-1983.
———, 'Strofische vormen in het rederijkerstoneel' In: *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W. M. H. Hummelen (Nijmegen, 25 juni 1993) onder red. van B.A.M. Ramakers*, Gent 1994, p. 17-44. [speciaal nr. van *Jaarboek De Fonteine* 41-42 (1991-1992)]
———, 'Van de Bliscappen tot Cammaert. Vier eeuwen toneelliteratuur in Brussel' In: Jozef Janssens en Remco Sleiderink (red.), *De macht van het schone woord. Literatuur in Brussel van de 14e tot de 18e eeuw*, Leuven 2003, p. 213-233 en 65-70.
Colleman, Timothy, '"Waer met nu meest elck Rymer soo pronckelyc pracht". Antieke goden als sprekende personages op het rederijkerstoneel' In: *Jaarboek De Fonteine* 49-50 (1999-2000), p. 95-132.
Cremona, Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter en John Tulloch (red.), *Theatrical events. Borders, dynamics, frames*, Amsterdam 2004.
Debaene, Luc, *De Nederlandse volksboeken. Ontstaan en geschiedenis van de Nederlandse prozaromans, gedrukt tussen 1475 en 1540*, Antwerpen 1951.
Desmond, Marilynn, *Reading Dido; gender, textuality, and the medieval Aeneid*, Minneapolis 1994.
Dibbets, G.R.W., 'Een Nederlandstalige selectie (anno 1552) uit Erasmus' *Parabolae, sive similia*' In: *Voortgang* 7 (1986), p. 137-170.
Dijk, Hans van, 'Structure as a means to audience identification in the Dutch "rederijker" drama' In: Martin Gosman en Rina Walthaus (red.), *European theatre 1470-1600. Traditions and transformations*, Groningen 1996, p. 113-117.
Dijk, Hans van, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001. [Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen XXIII]
Dimmick, Jeremy, 'Ovid in the Middle Ages: authority and poetry' In: Philip Hardie (red.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, p. 264-287.
Dixhoorn, A. van, *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*, Amsterdam 2009.
Doorn, Th.H. van, 'Van Narcissus ende Echo; een vergelijking tussen twee versies' In: *Taal en tongval* 21 (1969), p. 255-260.

Dresen-Coenders, Lène en Jan van Haaren, 'Ontmoetingsplaatsen van vrijers en vrijsters' In: Petra van Boheemen e.a. (red.), *Kent, en versint eer dat je mint. Vrijen en trouwen 1500-1800*, Zwolle 1989, p. 64-84.

Dubiez, F.J., *Op de grens van humanisme en hervorming. De betekenis van de boekdrukkunst te Amsterdam in een bewogen tijd, 1506-1578*, Nieuwkoop 1962.

Duby, Georges, *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris 1981.

Dudok van Heel, S.A.C., 'Symon Andrieszn Bonijn (†1565). An Amsterdam schoolmaster and notary' In: Mark A. Meadow en Anneke C.G. Fleurkens (red.), *Symon Andriessoon, Duytsche Adagia ofte Spreecwoorden. Antwerp, Heynrick Alssens, 1550. In facsimile, transcription of the Dutch text and English translation*, Hilversum 2003, p. 36-50.

Eeghem, W. van, 'biobibliographica II 1-5' In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* (1941), p. 350 e.v.

———, 'Het raadsel der vier Cassieres (ca. 1555-ca. 1585)' In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* (1938), p. 91 ev.

———, 'Rhetores Bruxellenses (14e-15e eeuw)' In: *Revue Belge* XIV (1935), p. 427-448.

Eemeren, G. van, 'De benamingen voor 'bedrijf'en 'scene' in het Nederlandse drama tussen 1575-1625' In: *Spiegel der Letteren* 15 (1973), 3, p. 161-196.

———, 'Echo-scènes in Nederlandse toneelstukken uit de eerste helft der zeventiende eeuw' In: A.J. Gelderblom, H. Duits en M.B. Smits-Veldt (red.), *Eer is het Lof des Deuchts, opstellen over renaissance en classicisme aangeboden aan dr. Fokke Veenstra*, Amsterdam 1986, p. 63-76.

Ellerbroek-Fortuin, Else, *Amsterdamse rederijkersspelen in de zestiende eeuw*, Groningen 1937.

Elslander, A. van, *Het refrein in de Nederlanden tot 1600*, Gent 1953. [Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde. Reeks 6, Bekroonde werken nr. 71]

Endepols, H.J.E., *Het decoratief en de opvoering van het Middelnederlandsche drama volgens de Middelnederlandsche tooneelstukken*, Amsterdam 1903.

Engels, Joseph, *Études sur l'Ovide Moralisé*, Groningen 1945.

Erné, B.H., 'Rederijkersballaden oude en nieuwe stijl' In: *De Nieuwe Taalgids* 65 (1972), p. 355-363.

Fleming, John V., *Reason and the lover*, Princeton 1984.

Fleurkens, Anneke C.G., 'Leren met lust. Coornherts toneelspelen' In: H. Bonger et al. (red.), *Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht*, Zutphen 1989, p. 80-97, 175-77.

———, *Stichtelijke lust. De toneelspelen van D.V. Coornhert (1522-1590) als middelen tot het geven van morele instructie*, Hilversum 1994.

Franken, Daniel en Johan Ph. van der Kellen, *l'Oeuvre de Jan van de Velde, graveur Hollandais, 1593-1641*, Amsterdam 1968. [Scripta artis monographia I]

Friedman, L.J., 'Gradus amoris' In: *Romance philology* 19 (1965-1966), p. 167-177.

Gelder, J.G. van, *Jan van de Velde, 1593-1641, teekenaar-schilder*, 's-Gravenhage 1933.

Gerritsen, W.P., 'De codex na Gutenberg' In: *Spiegel der Letteren* 49 (2007), 2, p. 93-105.

———, 'Hoofsheid herbeschouwd' In: P. den Boer (red.), *Beschaving. Een geschiedenis van de begrippen hoofsheid, heusheid, beschaving en cultuur*, Amsterdam 2001, p. 81-106.

Geurts, J., *Bijdrage tot de geschiedenis van het rijm in de Nederlandsche poëzie*, Gent 1904-1906. 2 dln. [Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde. Reeks 6, nr. 34]

Gibson, Walter S., 'Artists and rederijkers in the age of Bruegel' In: *The art bulletin* 63 (1981), 3 (sept.), p. 426-446.

Gijsen, Annelies van, 'De amoureuze spelen. De herschepping van klassieke stof op het rederijkerstoneel' In: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 215-227.

———, 'De gevaarlijke spiegel: Narcissus en zijn echo's' In: Barbara Baert en Veerle Fraeters (red.), *Het wellende water. De bron in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden en het Rijnland*, Leuven 2005, p. 123-144.

———, 'De tussenspelen uit de twee "Handels der Amo(u)reusheyt"' In: *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W. M. H. Hummelen (Nijmegen, 25 juni 1993) onder red. van B.A.M. Ramakers*, Gent 1994, p. 59-86. [speciaal nr. van *Jaarboek De Fonteine* 41-42 (1991-1992)]

———, 'Poëtica, stad publiek en moraal in Jupiter en Yo' In: Herman Pleij e.a., *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*, Amsterdam 1991, p. 318-332.

Gijsen, J.E. van, *Liefde, kosmos en verbeelding. Mens en wereldbeeld in Colijn van Rijsseles 'Spiegel der Minnen'*, Groningen 1989. [Neerlandia Traiectina 30]

Glauche, Günter, *Schullektüre im Mittelalter, Entsttehung und Wandlungen des Lektürekanons bis 1200 nach den Quellen dargestellt*, München 1970. [Münchener Beiträge zur Mediävistik un Renaissance-Forschung 5]

Glendinning, Robert, 'Pyramus and Thisbe in the Medieval Classroom' In: *Speculum* 61 (1986), 1, p. 51-78.

Glier, Ingeborg, *Artes amandi. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden*, München 1971. [Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 34]

Gorp, H. van, *Lexicon van literaire termen. Stromingen en genres, theoretische begrippen, retorische procédés en stijlfiguren*, Groningen 1991.

Graf, Katrin, 'Eine epikureische Affektenlehre in der *Christiani Matrimonii Institutio* des Erasmus von Rotterdam' In: *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen* 20 (1996), p. 57-73.

Greene, David M., 'The identity of the emblematic Nemesis' In: *Studies in the Renaissance* 10 (1963), p. 25-43.

Grijp, Louis Peter, 'Van Druyven-Tros tot Gedenck-clanck. Muzikale aspecten van de rederijkerij' In: Bart Ramakers (red.), *Conformisten en Rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam 2003, p. 271-285.

Grootes, E.K., 'Het jeugdig publiek van de "nieuwe liedboeken" in het eerste kwart van de zeventiende eeuw' In: W. van den Berg en J. Stouten, *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*, Groningen 1987, p. 72-88.

———, 'Literatuurhistorie en Cats' visie op de jeugd' In: M. Spies en J. Jansen (red.), *Visie in veelvoud. Opstellen van prof. dr. E.K. Grootes over zeventiende-eeuwse letterkunde*, Amsterdam 1996, p. 9-28.

———, 'Nuttige lessen voor jongeren. Cornelis Pieterz. Biens (1590/95-1645) en de gereformeerde jeugd' In: *Literatuur* 17, 3 (2000), p. 152-158.

———, 'Waarom in 's hemelsnaam al die mythologie?' *Vragende wijs. Vragen over tekst, taal en taalgeschiedenis, bundel aangeboden aan Leopold Peeters bij zijn afscheid als Hoogleraar Historische Taalkunde van het Nederlands aan de Universiteit van Amsterdam*, Amsterdam 1990, p. 3-11.

Gumbert, J.P., 'Nederlandse toneelhandschriften. Een codicologische oogopslag' In: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 76-82.

Guthmüller, Bodo, *Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein 1981. [Veröffentlichungen zur Humanismusforschung 3]

———, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.

Hall, James, Ilja M. Veldman en Leendert Couprie (red.), *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 2000.

Hardie, Philip, *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge 2002.

Hardie, Philip e.a. (red.), *Ovidian transformations. Essays on the Metamorphoses and its reception*, Cambridge 1999. [Proceedings of the Cambridge Philological Society nr. 23]

Haslinghuis, E.J., *De duivel in het drama der middeleeuwen*, Leiden 1912.

Haverkamp Begemann, Egbert, *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959.

Hazelzet, Korine, *Verkeerde werelden. Exempla contraria in de Nederlandse beeldende kunst*, proefschrift, Amsterdam 2004.

Heeroma, Klaas H., 'De samenstelling van Tghevecht van Minnen' In: *De Nieuwe Taalgids* 58 (1965), 3, p. 171-184.

Heijden, Manon van der, *Huwelijk in Holland. Stedelijke rechtspraak en kerkelijke tucht, 1550-1700*, Amsterdam 1998.

Heijden, Th.C.J. van der, en F.C. van Boheemen, *Met minnen versaemt. De Hollandse rederijkers vanaf de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw. Bronnen en bronnenstudies*, Delft 1999.

Henkel, M.D., *De houtsneden van Mansion's Ovide moralisé, Bruges 1484*, Amsterdam 1922.

Herk, Anke van, 'Cephalus en Procris, Ovidiaanse stof in een zestiende-eeuws toneelstuk' In: *Nederlandse Letterkunde* 6 (2001), p. 240-259.

———, 'Dieu et les dieux dans la pièce de théâtre Van Narcissus ende Echo de Colijn Keyart' In: Jean-Pierre en André Lascombes Bordier (red.), *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLVe Colloque International d'Études Humanistes 01-06 juillet 2002*, Turnhout 2006, p. 635-647.

———, 'Het publiceren van drama is niet altijd het publiceren van drama: over het drukken van mythologisch-amoureuze rederijkersspelen' In: Carla Dauven, Jelle Koopmans en Lisa Kuitert (red.), *Publiceren: wat is dat? Een antwoord in dertien opstellen*, Amsterdam 2005, p. 67-80.

———, *L'istoire de Narcisus et de Echo' en 'Van Narcissus ende Echo' Twee vijftiende-eeuwse toneelstukken vergeleken ten aanzien van lot, voorbestemming en vrije wil*, doctoraalscriptie Nederlands, Utrecht 1998.

———, 'Reyer Gheurtsz, een Amsterdamse verzamelaar van spelen en spreekwoorden' In: Dirk Coigneau en Samuel Mareel (red.), *Met eigen ogen. De rederijker als dichtend individu (1450-1600)*, Gent 2009, p. 253-270. [*Jaarboek De Fonteine* LVIII (2008)]

Heurck, Emile H. van, *De Vlaamsche volksboeken*, Antwerpen 1944.
Hexter, Ralph J., *Ovid and Medieval Schooling. Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae Heroidum*, München 1986. [Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 38]
Hollaar, Henk, *De Rotterdamse spelen van 1561. Een Hollandse toneelcompetitie met politieke lading*, Delft 2006.
Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Roosendaal 1993-....
Huizinga, Johan en Anton van der Lem (ed.), *Herfsttij der middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Amsterdam 1997.
Hummelen, W.M.H., '31 augustus 1539. De eerste bundel met rederijkersspelen die bij een wedstrijd opgevoerd zijn, komt uit bij Joos Lambrecht Lettersteker te Gent. Spelen van sinne en hun opvoeringspraktijken.' In: R.L. Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, p. 98-105.
———, 'Boek N en M uit het archief van Trou Moet Blijcken' In: *Jaarboek De Fonteine* (1966), p. 85 e.v.
———, 'The boundaries of the Rhetoricians' Stage' In: *Comparative Drama* 28 (1994) 2, p. 235-251.
———, *De sinnekens in het rederijkersdrama*, Groningen 1958.
———, 'Doubtful images' In: *Theatre Research International* 22 (1997), 3, p. 202-218.
———, 'Enkele aantekeningen bij de prenten in de Casteleijns Pyramus en Thisbe' In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 82 (1966), p. 9-153.
———, 'Het tableau vivant, de "toog", in de toneelspelen van de rederijkers' In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 108 (1992), p. 193-222.
———, '"Pause" en "selete" in de Bliscapen.' In: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 133-153 en 339-344.
———, *Repertorium van het rederijkersdrama (1500-ca. 1620)*, Assen 1968.
———, 'Sinnekens in prenten en op schilderijen' In: *Oud Holland* 106 (1992), p. 117-142.
———, 'Sporen van gebruik in handschriften van rederijkersspelen' In: Hans Heestermans (red.), *Opstellen door vrienden en vakgenoten aangeboden aan Dr. C.H.A. Kruyskamp ter gelegenheid van zijn 65ste verjaardag en van zijn afscheid als redacteur van het Woordenboek der Nederlandsche taal en als enige bewerker van Van Dale*, 's-Gravenhage 1977, p. 108-123.
———, 'The stage façade reflected in Narcissus ende Echo of Colijn Caillieu (ca. 1503)' In: Martin Gosman en Rina Walthaus (red.), *European theatre 1470-1600, Traditions and transformations*, Groningen 1996, p. 131-139.
———, 'Typen van toneelinrichting bij de rederijkers. De opvattingen van Endepols en Kernodle kritisch onderzocht, en geconfronteerd met conclusies op grond van werken van Jacob Duym en Willem van Haecht' In: *Studia Neerlandica* 1 (1970), p. 51-109.
———, 'Types and Methods of the Dutch Rhetoricians' Theatre' In: C. Walter Hodges, S. Schoenbaum en Leonard Leone (red.), *The Third Globe. Symposium for*

the Reconstruction of the Globe Playhouse, Wayne State University, 1979, Detroit 1981, p. 164-189, 233-235, 352-353.
———, *Van moment tot moment. Toneeltheorie voor lezers*, Muiderberg 1989.
———, '"Veele huyskens daer De Retoryck op was." Stellages van rederijkerskamers bij Blijde Inkomsten' In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 49 (1995), p. 95-128.
Hüsken, W.N.M., '31 december 1533. In Amsterdam worden negen rederijkers veroordeeld tot een bedevaart naar Rome vanwege de opvoering van een esbattement dat spot met de geestelijkheid. Rederijkers en censuur aan de vooravond van de Opstand.' In: D. Coigneau e.a. (red.) en R.L. Erenstein (hoofdred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, p. 92-97.
———, *Noyt meerder vreucht. Compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance*, Deventer 1987. [Deventer Studiën 3]
Iansen, S.A.P.J.H., 'Pyramus en Thisbe' In: *De Nieuwe Taalgids* 60 (1967), p. 189-194.
———, *Verkenningen in Matthijs Casteleins Const van Rhetoriken*, Assen 1971.
IJsewijn, Jozef, 'Annales theatri Belgo-Latini. Inventaris van het Latijns toneel uit de Nederlanden' In: M. Veremans (red.), *Liber Amicorum Prof. G. Degroote*, Brussel 1980, p. 51-55.
———, 'Theatrum Belgo-Latinum. Het neolatijns toneel in de Nederlanden' In: *Mededelingen van de koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der letteren* 43 (1981), p. 69-114.
Jaspers, Gerard, *De zestiende eeuw in de Stadsbibliotheek Haarlem*, Amsterdam 1997.
Jong, Mayke de, 'Familie, huwelijk en liefde in de latere middeleeuwen, 1000-1500' In: Ton Zwaan (red.), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa. Van middeleeuwen tot moderne tijd*, Amsterdam 1993, p. 73-106.
Jung, Marc-René, 'Les éditions manuscrites de l'*Ovide Moralisé*' In: *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 20 (1996), p. 251-274.
———, 'Ovide Metamorphose en prose (Bruges, vers 1475)' In: Claude Thiry (red.), *A l'heure encore de mon escrire; aspects de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Speciaal nummer van Les lettres Romanes (hors série)*. Leuven 1997, p. 99-115.
———, '*Ovide, texte, translateur* et gloses dans les manuscrits de l'*Ovide moralisé*' In: Douglas Kelly, *The Medieval Opus. Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition. Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities October 5-7 1995 The University of Wisconsin-Madison*, Amsterdam 1996-1, p. 75-98.
Jutten-Brouwer, M., *Een onderzoek naar de (eventuele) bron(nen) van de verzameling spreekwoorden 'adagia ofte spreeckwoorden' in het handschrift Gheurtz*, doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1991.
Kalff, G., *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde in de 16e eeuw [2 delen]*, Leiden 1889.
Kalff, G., *Trou moet blycken*, Groningen 1889.
Kampen, Hinke van, Herman Pleij en Bob Stumpel, *Het zal koud zijn in 't water als 't vriest. Zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoorspellingen*, Den Haag 1980.
Karl, Ludwig, 'Echo et Narcisus von Guillaume Coquillart und von Jean de La Fontaine' In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 47 (1925), p. 403-408.
Karnein, Alfred, '*De amore*' *in volkssprachlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas-Capellanus-Rezeption in Mittelalter und Renaissance*, Heidelberg 1985.

Keesman, Wilma, 'Troje in de middeleeuwse literatuur. Antiek verleden in dienst van eigen tijd' In: *Literatuur* 4 (1987), 5, p. 257-265.
Kernodle, George R., 'The first stage façade. The Rederyker stage in the Netherlands' In: id., *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago 1944, p. 111-129.
Keyser, P. de, 'Het rhetoricaal 'exemplum. Bijdrage tot de iconologie van onze rederijkers' In: *Vooys voor De Vooys. Hulde-nummer van De Nieuwe Taalgids ter gelegenheid van de 80ste verjaardag van Prof. Dr. C.G.N. de Vooys op 26 mei 1953* 46 (1953), p. 48-57.
Kienhorst, Hans, *Lering en stichting op klein formaat*, Leuven 2005.
———, 'Middelnederlandse verzamelhandschriften als codicologisch object. Congres Nijmegen, 14 oktober 1994' In: Gerard Sonnemans (red.), *Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden*, Hilversum 1996, p. 39-60.
Klein, Jan Willem, '(Middelnederlandse) handschriften: productieomstandigheden, soorten, functies' In: *Queeste* 2 (1995), p. 1-30.
Kloek, Els, 'Seksualiteit, huwelijk en gezinsleven tijdens de lange zestiende eeuw, 1450-1650.' In: Ton Zwaan (red.), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa van Middeleeuwen tot moderne tijd*, Amsterdam 1993, p. 107-138.
Knight, Alan E., *Aspects of genre in late Medieval French drama*, Manchester 1983.
Knuvelder, Gerard, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde van de aanvang tot heden*. 4 dln., Deel 1, 's-Hertogenbosch 1948.
Koopmans, Jelle, 'De la survivance des dieux antiques à la survie de l'humanité' In: Jean-Pierre en André Lascombes Bordier, *Dieu et les dieux dans le théâtre de la Renaissance. Actes du XLVe Colloque International d' Études Humanistes 01-06 juillet 2002*, Turnhout 2006, p. 235-247.
———, 'Waarom gaat men plotseling toneelteksten uitgeven in de zestiende eeuw?' In: Carla Dauven, Jelle Koopmans en Lisa Kuitert (red.), *Publiceren: wat is dat? Een antwoord in dertien opstellen*, Amsterdam 2005, p. 167-182.
Koppenol, Johan, *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout*, Hilversum 1998.
———, 'Piero, de zot van Leiden' In: *Literatuur* 18, 4 (2001), p. 234-243.
Kops, Willem, *Schets eener geschiedenisse der rederijkeren*, Leiden 1774. [Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde te Leyden dl. II]
Kossmann, F., 'De ars amandi bij de rederijkers van het laatst der 16e eeuw' In: *Het Boek* 26 (1940-42), p. 321-356.
———, 'De sleutel op de Conste der minnen en de rederijker Marius Laurier van IJperen' In: *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde* 60 (1941), p. 207-227.
Kramer, Femke, *Mooi vies, knap lelijk. Grotesk realisme in rederijkerskluchten*, Hilversum 2009.
Kwakkel, Erik, *Die dietsche boeke die ons toebehoeren. De kartuizers van Herne en de productie van Middelnederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)*, Leuven 2002. [Miscellanea Neerlandica 27]
Langlois, Ernest, *Le Roman de la rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung, publié d'après des manuscrits*. 5 dln., Paris 1914-1924.
Lathrop, Henry Burrowes, *Translations from the classics into English from Caxton to Chapman 1477-1620*, New York 1967.
Lavin, Irving, 'Cephalus and Procris. Transformations of an Ovidian Myth' In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17 (1954), p. 260-287.

Le Loup, Willy, 'De relatie tussen Gruuthuse en Mansion: een status questionis' In: Maximiliaan P.J. Martens (red.), *Lodewijk van Gruuthuse, mecenas en Europees diplomaat ca. 1427-1492*, Brugge 1992, p. 149-152.

Ledeboer, A.M., *Het geslacht Van Waesberghe. Eene bijdrage tot de geschiedenis der boekdrukkunst en van den boekhandel in Nederland*, 's-Gravenhage 1869.

Leube, Eberhard, *Fortuna in Karthago; die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den Romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Heidelberg 1969. [Studien zum Fortwirken der Antike]

Leuker, Maria-Theresia, *'De last van 't huys, de wil des mans ...' : Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts*, Münster 1992. [Niederlande-Studien 2]

Leuker, Maria-Theresia en Herman Roodenburg, '"Die dan hare wyven laten afweyen". Overspel, eer en schande in de zeventiende eeuw' In: Gert Hekma en Herman Roodenburg (red.), *Soete minne en helsche boosheit. Seksuele voorstellingen in Nederland, 1300-1850*, Nijmegen 1988, p. 61-84.

Leushuis, Reinier, *Le mariage et 'l'amitié courtoise'*, z.p. 2003. [Biblioteca dell' Archivum Romanicum, Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia 306]

Lewis, C.S., *The allegory of love. A study in medieval tradition*, New York 1958.

———, *The discarded image. An introduction to medieval and renaissance literature*, Cambridge 1995.

Linke, Hansjürgen, 'Versuch über deutsche Handschriften mittelalterlicher Spiele' In: Volker Honemann en Nigel F. Palmer, *Deutsche Handschriften 1100-1400. Oxforder Kolloquium 1985*, Tübingen 1988, p. 527-589.

Lodder, Fred, *Lachen om list en lust. Studies over de Middelnederlandse komische versvertellingen*, Ridderkerk 1997.

———, 'Spreken of zwijgen? Over schuld en dilemma's in "De borchgravinne van Vergi"' In: *Queeste* 5 (1998), 1, p. 15-31.

Lowes, John Livingston, 'The Loveres Maladye of Hereos' In: *Modern philology* 11 (1913), 4, p. 491-546.

Luijten, Ger e.a. (red.), *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620, tentoonstellingscatalogus Rijksmuseum Amsterdam*, Zwolle 1993.

Lyne, Raphael, 'Ovid in English translation' In: Philip Hardie, *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge 2002, p. 249-263.

Mak, J.J., *Uyt Ionsten Versaemt. Retoricale studiën 1946-1956*, Zwolle 1957.

Marion, Olga van, *Heldinnenbrieven. Ovidius' Heroides in Nederland*, Nijmegen 2005.

———, 'Lessen in liefde. Ovidius' Heldinnenbrieven in de Nederlanden' In: Karel van Enenkel en Paul van Heck (red.), *De mensen van vroeger, de hoven van weleer. Over de receptie van de klassieken in de Europese literatuur*, Voorthuizen 2001, p. 161-182.

Martens, Maximiliaan P.J., *Lodewijk van Gruuthuse, mecenas en Europees diplomaat, ca. 1427-1492*, Brugge 1992.

Meadow, Mark, 'Volkscultuur of humanistencultuur? Spreekwoordenverzamelingen in de zestiende-eeuwse Nederlanden' In: *Volkskundig Bulletin* 19 (1993), p. 208-240.

Meadow, Mark A., 'On sixteenth-century proverbs and proverb collections: a contextual introduction to Symon Andriessoon's *Duytsche Adagia ofte spreecwoorden* of 1500' In: Mark A. Meadow en Anneke C.G. Fleurkens (red.), *Symon Adries-*

soon, Duytsche Adagia ofte Spreecwoorden, in facsimile, transcription of the Dutch text and English translation, Hilversum 2003, p. 13-35.
———, *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish proverbs and the practice of rhetoric*, Zwolle 2002. [Studies in Netherlandish art and cultural history 4]
Meeus, Hubert, '"Ick die liefde ben." Venus in het Nederlandse renaissancetoneel tot 1650' In: Hugo Brems, Marc van Vaeck en Geert H.M. Claassens, *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden. Opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*, Leuven 2003, p. 439-457.
———, 'Komische personages in het Zuidnederlandse ernstige toneel uit de eerste helft van de zeventiende eeuw' *Hulde-album dr. F. Van Vinckenroye*, Hasselt 1985, p. 213-222.
Mierlo, J. van en F. Baur (red.), *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden. Deel 2: De letterkunde van de middeleeuwen*, 2e druk, 's-Hertogenbosch etc. 1949.
Minta, Stephen, *Love poetry in sixteenth-century France. A study in themes and traditions*, Manchester 1977.
Moelans, Pieter, '"Een nieuw liedeken van piramus en thisbe op de wijse in babilonien." Zelfmoord in Zuid-Nederlandse wereldlijke volksliederen, 17de-18de eeuw' In: *Van mensen en dingen* 2, 3-4 (2004), p. 177-198.
Morgan, Gerald, 'Natural and Rational Love in Medieval Literature' In: *Yearbook of English Studies* 7 (1977), p. 43-52.
Moser, Nelleke, *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620*, Amsterdam 2001.
———, 'Verspreid verzameld. Rederijkersteksten in vroegmoderne verzamelhandschriften' In: *Nederlandse letterkunde* 8 (2003), 2 (juni), p. 101-115.
Moss, Ann, *Poetry and fable. Studies in mythological narrative in sixteenth-century France*, Cambridge 1984. [Cambridge studies in French]
Munari, F., *Ovid im Mittelalter*, Zürich 1960.
Neste, Evelyne van den, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du moyen âge* (1300-1486), Parijs 1996. [Mémoires et Documents de l'École de Chartes 47]
Oosterman, Johan, 'Ik breng u de mei. Meigebruiken, meitakken en meibomen in Middelnederlandse meiliederen' In: Barbara Baert en Veerle Fraeters (red.), *Aan de vruchten kent men de boom. De boom in tekst en beeld in de middeleeuwse Nederlanden*, Leuven 2001, p. 166-189.
———, 'Oogkleppen en grote lijnen. Een pleidooi voor onderzoek naar de dynamiek van literaire veranderingen' In: *Queeste* 11, 2 (2004), p. 152-162.
Oostrom, Frits van, *Het woord van eer. Literatuur aan het Hollandse hof omstreeks 1400*, Amsterdam 1987.
Orlowsky, Ursula en Rebekka Orlowsky, *Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*, München 1992.
Paepe, N. De, 'Klassieke mythologie in de letterkunde van de middeleeuwen' In: J. de Bie (red.), *Griekse mythologie en Europese cultuur*, Antwerpen 1979, p. 97-114.
Parente, James A., *Religious drama and the Humanist Tradition. Christian theatre in Germany and in the Netherlands 1500-1680*, Leiden etc. 1987.
Peters, Emily, '1549 Knights Game at Binche. Constructing Philip II's Ideal Iden-

tity in a Ritual of Honor' In: Reindert Falkenburg e.a. (red.), *Hof-, staats- en stadsceremonies. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 49 (1998), p. 11-35.
Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 2001.
Piaget, Arthur, 'L'enlèvement de Proserpine. Poème français du XVe siècle.' *Mélanges offerts à M. Max Niedermann à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Neuchatel 1944, p. 137-146.
Pikhaus, P., *Het tafelspel bij de rederijkers*, 2 dln., Gent 1988-1989. [Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. Reeks 6, Bekroonde werken]
Pleij, Herman, '24 juni 1500. Spectaculaire duivelscènes domineren de opvoering van het mirakelspel Vanden hielighen sacramente vander Nyeuwervaert in Breda.' In: D. Coigneau e.a. (red.) en R.L. Erenstein (hoofdred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, p. 64-69.
———, 'De laatmiddeleeuwse rederijkersliteratuur als vroeg-humanistische overtuigingskunst' In: *Jaarboek De Fonteine* 34 (1984), p. 65-95.
———, *De sneeuwpoppen van 1511. Literatuur en stadscultuur tussen middeleeuwen en moderne tijd*, Amsterdam 1988.
———, *Dromen van Cocagne. Middeleeuwse fantasieën over het volmaakte leven*, Amsterdam 1997.
———, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400-1560*, Amsterdam 2007. [Geschiedenis van de Nederlandse literatuur]
———, 'Omstreeks 1515: de Antwerpse drukker Willem Vorsterman brengt een slordige druk uit van de "Mariken van Nieumeghen". Drukpers en toneel' In: D. Coigneau e.a. (red.) en R.L. Erenstein (hoofdred.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, p. 86-91.
———, 'Onvoltooide literatuur. Over dramatisch lezen, spiritueel herkauwen en de emotionele verwerking van gedrukte teksten in het algemeen' In: *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W. M. H. Hummelen (Nijmegen, 25 juni 1993) onder red. van B.A.M. Ramakers*, Gent 1994, p. 167-175. [speciaal nr. van *Jaarboek De Fonteine* 41-42 (1991-1992)]
———, 'Rederijkerij als spektakel' In: B.A.M. Ramakers (red.), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam 2003, p. 23-41.
———, 'Spectaculair kluchtwerk. De strijd om de broek als theater' In: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 263-281.
Pleij, Herman en Joris Reynaert (red.), *Geschreven en gedrukt. Boekproductie van handschrift naar druk in de overgang van Middeleeuwen naar moderne tijd*, Gent 2004.
Poel, Dieuwke E. van der, *De Vlaamse Rose en Die Rose van Heinric: onderzoekingen over twee Middelnederlandse bewerkingen van de Roman de la rose*, Hilversum 1989.
———, 'Minnevragen in de Middelnederlandse letterkunde' In: Frank Willaert e.a. (red.), *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*, Amsterdam 1992, p. 207-218 en 386-391.
———, 'De voorstelling is voorbij. Vermeldingen van wereldlijk toneel en de casus van Strasengijs' in: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a., *Spel en spektakel.*

Middeleeuws toneel in de Lage Landen, Amsterdam 2001. [Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen XXIII]
Poel, Dieuwke E. van der, Dirk Geirnaert, Hermina Joldersma, Johan Oosterman (red.) en Louis Peter Grijp (mel.), *Het Antwerps liedboek*, 2 dln., Tielt 2004.
Pol, Lotte van de, 'Seksualiteit tussen middeleeuwen en moderne tijd' In: Harry Peeters, Lène Dresen-Coenders en Ton Brandenbarg (red.), *Vijf eeuwen gezinsleven. Liefde, huwelijk en opvoeding in Nederland*, Nijmegen 1988, p. 163-193.
Poldermans, D.A., 'Het spel van de Stathouwer' In: *Archief. Vroegere en latere mededeelingen voornamelijk in betrekking tot Zeeland* 1930 (1930), p. 1 e.v.
Porteman, Karel en Mieke B. Smits-Veldt, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560-1700*, Amsterdam 2008. [Geschiedenis van de Nederlandse literatuur]
Ramakers, Bart, 'Allegorisch toneel. Overlevering en benadering' In: Hans van Dijk en Bart Ramakers (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 228-245.
———, '13 april 1458. Blijde inkomst van Pilips de Goede in Gent' In: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam 1996, p. 56-63.
———, 'De mythe van de grote vertraging; naar aanleiding van: Mireille Vinck-Van Caekenberghe, Een onderzoek naar het leven, het werk en de literaire opvattingen van Cornelis van Ghistele (1510/11-1573), rederijker en humanist, Gent 1996 [Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde]' In: *Queeste* 5, 1 (1998), p. 58-63.
———, 'Epiloogliederen, factieliederen en de Brabantse connectie' In: Frank Willaert (red.), *Veelderhande liedekens. Het Nederlandse lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1995*, Leuven 1997, p. 149-159.
———, 'Horen en zien, lezen en beleven. Over toogspelen in opvoering en druk' In: *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W. M. H. Hummelen (Nijmegen, 25 juni 1993) onder red. van B.A.M. Ramakers*, Gent 1994, p. 129-165. [speciaal nr. van *Jaarboek De Fonteine* 41-42 (1991-1992)]
———, 'Maer en beroemt u niet! Het eerste *Spel van Sinnen van dWerck der Apostelen* van Willem van Haecht' In: G.R.W. Dibbets en P.W.M. Wackers (red.), *Wat duikers vent is dit! Opstellen voor W.M.H. Hummelen*, Wijhe 1989, p. 147-164.
———, 'Spel in de verte. Ter inleiding' In: *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W. M. H. Hummelen (Nijmegen, 25 juni 1993) onder red. van B.A.M. Ramakers*, Gent 1994, p. 7-15. [speciaal nr. van *Jaarboek De Fonteine* 41-42 (1991-1992)]
———, *Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd*, Amsterdam 1996.
———, 'Tonen en betogen. De dramaturgie van de Rotterdamse spelen van 1561' In: Henk Duits en Ton van Strien (red.), *'De Rhetorijcke in vele manieren' Lezingen bij het afscheid van Marijke Spies als hoogleraar Oudere Nederlandse Letterkunde aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Speciaal nummer van Spiegel der Letteren* 43 (2001), 3, Leuven 2001, p. 176-204.
———, 'Voor stad en stadgenoten. Rederijkers, kamers en toneel in Haarlem in

de tweede helft van de zestiende eeuw' In: Bart Ramakers, *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*, Amsterdam 2003, p. 108-124.
Ramakers, Bart en Hans van Dijk, 'Spel en spektakel. Ter inleiding' In: Hans van Dijk, Bart Ramakers e.a. (red.), *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*, Amsterdam 2001, p. 9-34.
Ramondt, Marie, 'Ridder- en rederijkerstijd' In: *De Nieuwe Taalgids* 37, 2 (1943), p. 61-70.
Rand, Edward Kennard, *Ovid and his influence*, New York 1963.
Rens, Lieven, 'Antieke mythologie in het Europese toneel van de 16e en 17e eeuw' In: J. de Bie (red.), *Griekse mythologie en Europese cultuur*, Antwerpen 1979, p. 115-130.
Resoort, Rob, 'De koopman en de verhalende literatuur' In: Herman Pleij (red.), *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*, Amsterdam 1991, p. 280-301 en 418-426.
———, '"Een proper profitelijc boec." Eind vijftiende en zestiende eeuw' In: Harry Bekkering e.a. (red.), *De hele Bibelebontse berg. De geschiedenis van het kinderboek in Nederland en Vlaanderen van de Middeleeuwen tot heden*, Amsterdam 1989, p. 41-103.
———, *Een schoone historie vander borchgravinne van Vergi. Onderzoek naar de intentie en gebruiksfeer van een zestiende-eeuwse prozaroman*, Hilversum 1988. [Middeleeuwse studies en bronnen 9]
———, 'Nieuwe gegevens rond het "Gedicht tot lof van vroeg trouwen"' In: *Queeste* 4, 2 (1997), p. 142-154.
———, 'Over de betekenis van gebruikssporen in prozaromans en volksboeken' In: *Spektator* 6, 6 (1977), p. 311-327.
Resoort, R.J. en H. Pleij, 'Nieuwe bronnen en gegevens voor de literatuurgeschiedenis van de zestiende eeuw uit Parijse Bibliotheken' In: *Spektator* 5 (1975-76), p. 637-659.
Reusch, F.H., *Der Index der verbotenen Bücher. Ein Beitrag zur Kirchen- und Literaturgeschichte*, herdruk van ed. Bonn 1883-1885, 2 dln., Aalen 1967.
Reynaert, Joris, *Laet ons voort vroylijc maken zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthusehandschrift*, Gent 1999. [Studia germanica gandensia 46]
Rombouts, Ph. en Th. van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde onder zinspreuk 'wt ionsten versaemt', herdruk der uitgave Antwerpen-Den Haag 1864-1876*, Amsterdam 1961.
Roodenburg, Maria-Theresia Leuker en Herman, '"Die dan hare wyven laten afweyen." Overspel, eer en schande in de zeventiende eeuw.' In: Gert Hekma en Herman Roodenburg (red.), *Soete minne en helsche boosheit. Seksuele voorstellingen in Nederland, 1300-1850*, Nijmegen 1988, p.61-84.
Rooijakkers, Gerard, '"Dat sy met dese by-eenkomsten geen quaedt en doen…" De reglementering van vrijen en trouwen in de Generaliteitslanden' In: Petra van Boheemen e.a. (red.), *Kent, en versint eer dat je mint. Vrijen en trouwen 1500-1800*, Zwolle 1989, p. 138-152.
Ryckaert, Ruud, 'Een antwerpse brief aan Symmachus, analyse van het "Totten goetwillighen leser" in de antwerpse spelen van sinne (1562)' In: *Spiegel der Letteren* 46, 1 (2004), p. 1-32.

Rynck, Patrick de en Andries Welkenhuysen, *De oudheid in het Nederlands. Repertorium en bibliografische gids voor vertalingen van Griekse en Latijnse auteurs en geschriften*, Baarn 1992.
Sansone, Giuseppe E., 'La Belle Dame Sans Merci et le langage courtois' In: *Le Moyen Français* 39-40-41 (1997), p. 513-526.
Sauter, Willmar, *The theatrical event. Dynamics of performance and perception*, Iowa City 2000.
Schnell, Rüdiger, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern 1985.
Schotel, G.D.J., *Geschiedenis der Rederijkers in Nederland*, Rotterdam 1871.
Sears, Elizabeth, *The Ages of Man; Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986.
Semrau, Eberhard, *Dido in der deutschen Dichtung*, Berlijn 1930. [Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur 9]
Seznec, Jean, *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art*, Princeton 1995. [Bollingen Series XXXVIII]
Silver, Larry, 'Figure nude, historie e poesie. Jan Gossaert and the renaissance nude in the Netherlands' In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), p. 1-40.
Silver, Larry en Susan Smith, 'Carnal knowledge: The late engravings of Lucas van Leyden' In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 (1978), p. 239-298.
Sluijter, Eric Jan, *De 'heydensche fabulen' in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*, Leiden 2000.
———, 'Some observations on the choice of narrative mythological subjects in late mannerist painting in the Northern Netherlands' In: Görel Cavalli-Björkman (red.), *Netherlandish mannerism, papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984*, Stockholm 1985, p. 61-72.
Smits-Veldt, Mieke B., *Het Nederlandse renaissancetoneel*, Utrecht 1991.
———, *Samuel Coster, ethicus-didacticus. Een onderzoek naar dramatische opzet en morele instructie van Ithys, Polyxena en Iphigenia*, Groningen 1986. [Neerlandica Traiectina 29]
Soly, H., 'Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd: communicatie, propaganda, spektakel' In: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 97, 3 (1984), p. 341-361.
Speakman Sutch, Susie, 'Dichters van de stad: de Brusselse rederijkers en hun verhouding tot de Franstalige hofliteratuur en het geleerde humanisme (1475-1522)' In: Jozef Janssens, Remco Sleiderink (red.), *De macht van het schone woord. Literatuur in Brussel van de 14de tot de 18de eeuw*, Leuven 2003, p. 141-159, 255-258.
Spies, Marijke, 'Developments in sixteenth-century Dutch poetics. From "rhetoric" to "renaissance"' In: Heinrich F. Plett (red.), *Renaissance-Rhetorik*, Berlijn 1993, p. 72-91.
———, '"Op de questye…": Over de structuur van 16e-eeuwse zinnespelen' In: *De Nieuwe Taalgids* 83, 2 (1990), p. 139-150.
———, '"Poeetsche fabrijcken" en andere allegorieën, eind 16de-begin 17de eeuw' In: *Oud-Holland* 105, 4 (1991), p. 228-243.
———, 'Rederijkers en Reformatie in de tweede helft van de zestiende eeuw in Amsterdam' In: *De zeventiende eeuw* 8, 1 (1992), p. 66-74.
Steenbergen, G.J., 'De apostelspelen van Willem van Haecht' In: Norbert de Paepe en Lode Roose (red.), *Liber alumnorum Prof. Dr. E. Rombauts, aangeboden ter gelegenheid*

van zijn vijfenzestigste verjaardag en zijn dertigjarig hoogleraarschap, Leuven 1968, p. 161-177.
———, 'Haecht, Willem van' *Nationaal biografisch woordenboek*, deel I, Brussel 1964.
———, 'Refereynen en andere kleine gedichten van Willem van Haecht' In: *De Nieuwe Taalgids* 42 (1949), p. 161-173.
———, 'Willem van Haecht's geschriften voor het Antwerps landjuweel' In: *Jaarboek De Fonteine* (1948-1949), p. 78-94.
Steenbrugge, Charlotte, *The Vice and Sinnekens. A study of dramatic traditions in medieval and sixteenth-century England and the Low Countries*, Cambridge 2009.
Stein, Robert, 'Cultuur in context. Het spel van Menych Sympel (1466) als spiegel van de Brusselse politieke verhoudingen' In: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 113 (1998), p. 289-321.
Stipriaan, René van, *Leugens en vermaak; Boccaccio's novellen in de kluchtcultuur van de Nederlandse renaissance*, Amsterdam 1996.
Strietman, Elsa, 'Oude wijn in nieuwe zakken: klassieke thema's in rederijkersspelen, vooral met betrekking tot Cornelis van Ghistele' In: Zweder von Martels, Piet Steenbakker en Arjo Vanderjagt (red.), *Limae labor et mora, opstellen voor Fokke Akkerman ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag*, Leende 2000, p. 83-93.
———, '"Van Eneas en Dido": Two Amorous Plays Performed in Antwerp, 1552' In: *European Medieval Drama* 4 (2001), p. 109-125.
Tamboer, Annemies, 'Dodenmaskers en adamskostuum. Een dodendansopvoering in 1638' In: Everdien Hoek en Annemies Tamboer en Louis Peter Grijp (red.), *De dodendans in de kunsten*, Utrecht 1989, p. 33-39.
Te Winkel, J., *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*, Haarlem 1922-1927.
Tuynman, P., 'De const van rhetorike en Hoofts vroege poëzie' In: E.K. Grootes e.a. (red.), *Uyt liefde geschreven. Studies over Hooft*, Groningen 1981, p. 11-27.
Velde, Carl van de, 'Archivalia over Cornelis van Dalem' In: *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Gent 1968, p. 237-246.
Veldhorst, Natascha, *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2004.
Veldman, Ilja M., 'Lessen voor vrouwen; Thema's uit de oudheid in de 16de- en 17de-eeuwse propaganda voor de christelijke huwelijksmoraal' In: *Kunstlicht* 15 (1985), p. 2-9.
———, *Profit and pleasure. Print books by Crispijn de Passe*, Rotterdam 2001. [Studies in prints and printmaking 4]
Veldman, Ilja M., Michael Hoyle (vert.), 'The artist among the rhetoricians of Haarlem' In: Ilja M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Maarssen 1977, p. 123-141.
Verdam, J., 'Pyramus en Thisbe' In: *Taalkundige Bijdragen* I (1877), p. 244-254.
Vermeeren, P.J.H., 'Een manuscript met rederijkerspoëzie uit de boekerij van Constantijn Huygens (Koninklijke Bibliotheek 's-Gravenhage Hs. 134 C 55)' In: *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde* 79 (1963), p. 271-287.
Vignau Wilberg-Schuurman, Thea, m.m.v. Renée Pigeaud, *Hoofse minne en burgerlijke liefde in de prentkunst rond 1500*, Leiden 1983.
Vinckenroye, F. van, 'Wisselend beeld in de Houwaert-waardering' In: *Spiegel der Letteren* 5 (1961), p. 1-17.

Vinck-Van Caekenberghe, Mireille, *Een onderzoek naar het leven, het werk en de literaire opvattingen van Cornelis van Ghistele (1510/11-1573), rederijker en humanist*, Gent 1996. [Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Reeks 6 Bekroonde werken, nr. 126]

Vinge, Louise, *The Narcissus theme in Western European literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.

Vooys, C.G.N. de, 'Amsterdams rederijkersleven in het midden van de zestiende eeuw' In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 48 (1929), p. 133-140.

Vreese, W.L. de (ed.), *Een spel van sinne van Charon de helsche schippere* (1551), Antwerpen 1896.

Wackers, P., 'Het belang van de studie van verzamelhandschriften' In: Gerard Sonnemans (red.), *Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden. Congres Nijmegen, 14 oktober 1994*, Hilversum 1996, p. 22-37.

Waite, Gary K., 'On the stage and in the streets. Rhetorician drama, social conflict and religious upheaval in Amsterdam (1520-1566)' In: Bart Ramakers (red.), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden* (1400-1650), Amsterdam 2003, p. 162-173.

———, *Reformers on stage. Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V*, 1515-1556, Toronto 2000.

Walter, Tilmann, *Unkeuschheit und Werk der Liebe. Diskurse über Sexualität am Beginn der Neuzeit in Deutschland*, Berlijn 1998. [Studia Linguistica Germanica 48]

Walthaus, Catharina, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw*, Leiden 1988.

Waterschoot, Werner, '"Den Handel der amoureusheyt" (1621): een geval van onaffe kopij?' In: *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel. Bijdragen aan het colloquium ter gelegenheid van het emeritaat van W. M. H. Hummelen (Nijmegen, 25 juni 1993) onder red. van B.A.M. Ramakers*, Gent 1994, p. 87-95, [speciaal nr. van *Jaarboek De Fonteine* 41-42 (1991-1992)]

———, 'Een lezer van De Stove' In: Werner Waterschoot, *Schouwende fantasye. Opstellen van Werner Waterschoot*, Gent 2002, p. 49-59.

———, 'Gedirigeerd van hogerhand. Rederijkers en drukkers gemobiliseerd voor de ontvangst van Willem van Oranje te Gent 1577' In: Bart Ramakers (red.), *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden* (1400-1650), Amsterdam 2003, p. 261-269.

———, 'Marot or Ronsard? New French poetics among Dutch rhetoricians in the second half of the 16th century' In: J. Koopmans e.a. (red.), *Rhetoric-Rhetoriqueurs-Rederijkers*, Amsterdam 1995, p. 141-156.

Wedel, Th. O., *The mediaeval attitude toward astrology*, New Haven 1920.

Weele, J.P. van der, 'De schouwburg der rederijkers in 1631' In: *Rotterdams Jaarboekje* 88 (1940), p. 62 e.v.

Wijsman, Hanno, *Gebonden weelde. Productie van geïllustreerde handschriften en adellijk boekenbezit in de Bourgondische Nederlanden* (1400-1550), Leiden 2003.

Willem Buytewech, 1591-1624. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, 30 november 1974-12 januari 1975. Parijs, Institut Néerlandais, 24 januari-9 maart 1975, Rotterdam 1975.

Willems, J.F., *Belgisch museum voor de Nederduitsche tael- en letterkunde en de geschiedenis des vaderlands*, Deel 7, Gent 1843.

Winn, Mary Beth, *Anthoine Vérard parisian publisher 1485-1512. Prologues, poems, and presentations*, Genève 1997.

Worp, J.A., *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, 2 dln., Deel 1, Zutphen 1976.

———, 'Jacob de Mol's Spel van Aeneas en Dido (1552)' In: *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde* 20 (1901), p. 27-29.

Zemel, Roel, 'Evax en Sibilie. Een verhaal over liefde en ridderschap in de "Roman van Limborch"' In: *Spiegel der Letteren* 40 (1998), p. 1-24.

Index

Abele spelen 14, 105
Abrahams offerhande 140
Achates 22, 50, 75, 80, 82, 83, 98, 105, 244n203
Achilles en Polyxena, zie: Hooft, P.C.
Actaeon 19, 43, 74, 86, 92, 194, 195, 205, 243n165
Adagiorum Chiliades Tres 136
Adam 109, 110, 201, 203, 204, 210, 220, 253n420
Aeneis, zie: Vergilius
Aensiet Jonste, zie: Fries, Arent Jans
Aeolus 25, 51, 55, 76, 135
Allegorie 18, 33, 35, 39, 40, 44, 47, 57, 58, 62, 67-69, 77, 79, 113, 124, 202, 203, 231, 233, 235
Amadis de Gaulle 142
Ammoreuse, de 17, 66, 67, 98, 167, 208, 247n262
Amor/Amours, god van liefde 42, 202
Amor hereos 188, 196, 197, 211
Amoureuse Affectie 24, 68, 71, 89, 197, 209, 269n802
Amoureuse Fantasije 24, 25, 152, 221
Amsterdam 15, 17, 19, 106, 126, 128, 129, 131-133, 135-139, 146, 147, 150, 151, 232, 238n19, 238n24, 256n498, 256n500, 262n627, 263n658
Anaxarete 12, 15, 25, 26, 56-58, 65-68, 73, 77, 79, 84, 86-88, 91, 92, 98, 106, 108, 111, 117, 122, 146, 150, 167, 168, 185, 196, 197, 211, 212, 225, 231-233, 247n271, 247n272, 247n274, 248n282, 329n250, 254n448
Andria, zie: Terentius
Andries, Willem 151
Andriessoon, Symon 129, 136
Aneau, Barthlémy 34
Angst voer wederseggen 19, 42, 179, 205, 206
Anna (zus van Dido) 22, 70, 184, 225
Antenor 51
Antropos/Atropos 19, 25, 56, 69, 73, 108, 206, 246n229
Antwerpen 15, 21, 23, 30, 34, 48, 50-54, 58, 75, 80, 96, 103, 106, 109, 112, 113, 115, 125, 127, 130-132, 138, 141-146, 148, 149, 153, 155, 157, 203, 212, 214, 231, 232, 253n426, 254n444, 257n534, 258n542, 261n606, 264n690
Antwerps Landjuweel (1561) 23, 93, 108, 110, 205n244, 370n251
Antwerps Liedboek 248n299, 250n251
Apollo 20, 21, 23, 24, 39, 55, 74-76, 79, 92, 98, 191, 248n287, 250n349, 263n659, zie ook: Phoebus
Argus 20, 46, 47, 110
Ariadne 53, 137
Aristoteles 178, 201, 268n766
Arnaldus de Villanova 187, 188, 268n775

Ars amandi 203
Ars Amatoria, zie: Ovidius
Ascanius 22, 50, 51, 75
Astrologie 190, 192, 193, 228n246
Atalanta 53
Aubade 26
Augustinus 31, 201, 202
Aurora 18, 23, 39, 40, 52-54, 112, 113, 210, 211, 245n218, 248n282
Avicenna 187, 188
Avont, Nacht ende Morgenstont 139, 259n560

Ballade 84, 87, 88, 90, 91, 93, 149, 164, 250n342
Banieren 117, 135, 178, 267n740
Bauwens, Denijs 144
Bedriechelyck Ghesicht 23, 24, 68, 70, 71, 77, 94, 197, 211
Bedrieghelic Waen 16, 67, 68, 103, 104, 197, 208, 220
Belle Dame Sans Merci, La 33, 172, 173, 260n581
Berch, Goossen ten 138-140, 232, 258n552, 259n558
Berghe, Jan van den 138, 203, 249n314, 271n862
Spel van de Wellustighe Mensch 73, 203, 204, 208, 253n426
Bersuire, Pierre 31, 240n94, 240n96
Ovidius Moralizatus 31, 38, 240n94, 240n96
Bible des Poètes, zie: Mansion, Colard
Biens, Cornelis Pietersz 144
Treurspel van Piramus en Thisbe 260n593
Bijbel 12-14, 19, 22, 30, 31, 35, 36, 53, 57, 90, 110, 133-135, 139, 140, 152, 153, 167, 229, 235, 246n239, 247n273, 258n535, 265n700
Bijns, Anna 29, 30, 35, 239n72, 261n612
Bliscappen 89, 100, 115, 254n248
Boccaccio, Giovanni 159, 245n214, 245n220, 260n581, 261n612
Genealogia deorum 245n214, 245n220
Decamerone 159, 245n214, 260n581
Boeck, Den 112, 117
Boeck der amoreusheyt 148
Boethius 202
Bonsignori, Giovanni 34, 240n89
Borluyt, Willem 143
Brant der Minnen 168, 211
Bredero, G.A. 126, 146, 147, 155
Spaanse Brabander 146, 147
Briel, den 130
Broosscer Naturen 125
Brussel 15, 18-20, 30, 32, 41, 44, 47, 69, 84, 89, 91, 96, 99, 100, 104, 105, 109, 110, 112, 113, 115, 117, 121, 122, 132, 138, 145, 146-148, 167, 174, 177, 228, 234, 239n75, 239n76, 242n141, 242n161, 243n164, 250n335, 251n356, 254n438, 257n516, 615n261, 262n642, 272n872
Bryseda 202
Buytewech, Willem 154-156, 262n645, 262n648, 263n655, 263n657

Calvijn, Johannes 218, 219
Capellanus, Andreas 11, 161, 162, 187, 188, 237n1, 268n767, 268n769
De amore 11, 161, 187
Carretto, Galeotto dal 34
Noze di Psiche e Cupidine 34
Cassiere, J.J. 130, 131, 257n510
Present van Jonste 130
Castelein, Matthijs de 15, 16, 30, 92, 124, 142, 143, 157, 222, 232, 237n14, 240n81, 250n354, 256n484, 260n586
Bouck van Piraem en Thisbé 142, 143, 260n584

Const van rhetoriken 30, 124, 143
Diversche liedekens 92
Catharsis 213
Cats, Jacob 156, 219, 233, 235
Houwelijck 219, 235
Trou-ringh 219, 235
Cauweel, Jan 124, 125, 260n584
Cène des dieux, zie: Lesnarderie, Pierre de
Centuria Syntaxeon 136
Ceres 18, 39, 40, 109
Charon de helse schippere 246n238
Chartier, Alain 33, 41, 265n719
Debat des deux fortunez en amour 41
Chaucer, Geoffrey 202
Chévalier délibéré, Le, zie: Marche, Olivier de la
Chrétien de Troyes 32
Christus 16, 17, 36-38, 54, 90, 98, 113, 142, 167, 203, 242n136
Cicero 136, 202, 258n539, 269n793
Cinthio, Giraldi 48
Cirne, Juan 48
Claudianus 38, 39
Clockreep, De 139
Compartiment 62, 75, 94-100, 144, 190, 232, 251n363
Concilie van Trente 216
Coninck Proetus Abantus 140, 259n559
Const van rhetoriken, zie: Castelein, Matthijs de
Conste der minnen, die, zie: Laurier, Marius
Coornhert, Dirk Volckertsz 14, 35, 56, 58, 126, 145, 150, 159, 160, 215-217, 260n598, 261n612
'Comedies' 126
Venus met Cupido tsamensprekinghe 35
Correggio, Niccolo Da 34, 53, 245n220
Fabula de Cefalo 34, 53
Cracht van Liefden 20, 46, 47, 68, 86, 95
Cranckheijt des Vleijsch 139
Crocus, Cornelis 129
Crucifix 208
Cupido
als liefdesgod 18, 19, 22, 29, 30, 35, 44, 51, 69, 73-75, 82, 99, 100, 107-110, 168, 169, 178, 191, 192, 217, 219, 239n72, 253n412, 263n649, 265n703, 267n742, 272n849
uiterlijk van Cupido 22, 51, 75, 107-110, 239n72, 243n168, 253n412
Cybele 18, 39, 40, 113, 254n438

D'evangelische Maeltyt 140
D'Heere, Lucas 91
Dageraadslied 78, 182
Dalem, Peter Corneliszoon van 130, 131
Dané 42
De meij, zie: Heijnsz Adriaenz.
Deelen, Wouter 129, 133
Der Minnen Loep, zie: Potter, Dirc
Desperaet Voornemen 26, 211
Diana 19, 24, 39, 44, 53-55, 73, 74, 76, 86, 92, 97, 98, 102, 108, 110, 168, 169, 177, 182, 191-195, 205, 219, 242n162, 248n282, 265n703
Dido Tragoedia, zie: Ligneus, Petrus
Didon se sacrifiant, zie: Jodelle
Die eerste Bliscap van Maria 73
Dierick 56, 57, 126, 196, 215, 216, 224, 225, 269n800
Diest 108, 130, 251n370
Discordia 20, 74, 92, 98, 99
Diversche liedekens, zie: Castelein, Matthijs de
Doesborch, Jan van 165, 203, 263n662
Refreynen 263n662, 264n689
Dolce, Lodovico 34, 35, 48
Doperse opstand 133, 134

Echogedicht 88, 91, 250n328

Eer
mannelijk 160, 166, 176, 177-180, 185, 200, 206, 225, 266n733, 267n740, 267n742, 267n747
vrouwelijk 16, 21, 41, 160, 166, 174, 179-181, 188, 200, 206, 207, 222, 223, 225, 272n875
Eerelijck Herte 23, 24, 77, 94, 169, 180, 210, 211
Eergiericheijt 204
Eertsche Solaesheijt 203
Eeuwig Edict 216, 219
Eglentier, De 17, 35, 37, 128, 129, 133, 134, 137, 138, 140, 238n25
Elckerlijc 14, 125
Elias, Willem 130
Tielebuijs 130, 131
Enkhuizen 155
Enlèvement de Proserpine 38-40
Epistre Othea, zie: Pizan, Christine de
Erasmus 34, 35, 137, 217-219, 224, 240n81, 249n314, 266n738, 273n898
Esbatement van de Appelboom 139
Esbatement van Musijcke ende Rhetorijcke 131, 136, 258n539
Esbattement van sMenschen Sin 130, 131, 204, 270n838
Euryalus en Lucretia, zie: Piccolomini, Aeneas Sylvius
Eva 109, 110, 201, 210, 220, 247n273, 253n240
Explicatieve spelen 68, 69, 90, 95, 97, 114, 124, 273n3

Façadetoneel 61, 62, 94, 96, 98, 251n356, 382n252
Faeme van Eeren 22, 49, 68, 70, 171, 178, 272n896
Favola d'Orfeo, zie: Poliziano
Ficino, Marsilio 269n793, 269n799
Fin'amors 166, 168, 169
Florianus, Johannes 34, 52, 53, 56, 132, 143, 235, 241n118
Metamorphosis, dat is de Herscheppinge 52
Floris en Blancefloer 142, 145, 260n581
Fol, Le 33, 41
Fontein (motief) 17, 38, 92, 96, 97, 102, 109, 110, 251n363, 251n366, 266n722
Fraet, Frans 131
Fraudelic Schijn 16, 67, 68, 104, 197, 208, 220
Fries, Arent Jans (Aensiet Jonste) 15, 25, 56, 74, 151, 262n631
Het loon der minnen 25, 56, 122, 146, 150, 212, 237n12
Froissart, Jean 32

Gebedscène 86, 98
Gedaanteverandering 33, 43, 51, 74, 79, 86
Gemeene Duytsche spreckwoorden 136
Gentse spelen (1539) 124, 125, 252n388
Gesta Romanorum 37, 38
Ghelen, Jan van 141, 142, 144, 259n573, 260n591
Ghelijcke Complectie 24, 68, 71
Gheloof muet wercken, 't, zie: Gheurtsz, Reyer
Ghepeijs van Minnen 21, 45, 68, 171, 197, 198
Gheurtsz, Reyer ('t gheloof muet wercken) 19, 21, 23, 113, 115, 116, 128-132, 134-138, 140, 151, 152, 156, 159, 232, 243n165, 255n453, 255n475, 256n497, 256n500, 256n507, 257n532, 258n541, 258n550, 259n556, 259n560
Adagia ofte spreeckwoorden 128, 136
Ghewillighen Aerbeyt 66
Ghistele, Cornelis van 24, 48-51, 54, 70, 74, 75, 87, 88, 95, 105, 106, 108, 111, 114, 116, 125, 132, 133, 135, 136, 145, 151, 153, 155, 178, 199, 209, 210, 212-215, 218, 239n55, 239n65, 244n192, 245n217, 249n314, 253n409, 254n444, 258n535, 260n586, 261n612

Aeneas en Dido 12, 13, 15, 21, 48-51, 65, 66, 68, 70, 72-74, 78-80, 82-85, 87-91, 94, 95, 98, 100, 105, 108-111, 113, 116, 117, 121, 122, 128, 129, 131-133, 135, 152, 154, 157, 167, 171, 178, 182, 197-199, 210, 212-214, 216, 231, 233, 239n65, 244n202, 217n245, 247n264, 249n306, 249n314, 250n326, 256n492, 257n534, 263n656, 263n660, 265n715, 267n742, 269n804, 270n827, 270n838, 272n893, 272n894, 272n896
Clachtige Sendtbrieven 54, 153, 244n194
Deerste viere boecken van Aeneas (...) 244n189
Terentius' Comedies 125, 132, 214, 218, 239n53, 249n314
Gloriant 14
Gnapheus, Guilelmus 125, 169n817
Goddeloose Desperatie 25, 55, 56, 68
Gorrissz., Sijmon van Dijck 131
Gosemius, Gerard 145
Cieraet der vrouwen 145
Gossaert, Jan 30, 110
Goudsbloem, De 21, 23, 116, 153
Gradus amoris 160, 166, 170, 175, 185
Gramschap Goodts/Gods Gramschap 73, 204
Gratie Gods 73, 204
's-Gravenpolder, collectie 138, 271n862
Guarini, Giovanni Battista 91
Il pastor fido 91
Guillaume de Lorris en Jean de Meun 202, 241n108, 271n845
Roman de la rose 33, 41, 42, 68, 97, 187, 202, 203, 205, 206, 241n108
Guillaume de St. Thierry 201
Haarlem 17, 97, 104, 113, 121, 129-131, 138-140, 145, 147, 151, 154, 157, 232, 256n507, 262n633, 271n862
Haecht, Willem van 15, 23, 52-54, 70, 92, 93, 108, 114, 115, 127, 128, 210, 215, 139n60, 239n61, 244n205, 245n216, 245n219, 246n238, 248n277, 249n314, 250n349, 252n394
Apostelspelen 23, 52, 54, 92, 93, 115, 248n277, 252n394
Cephalus en Procris 14, 15, 23, 52, 54, 55, 68, 70, 77, 84, 85, 87, 91-95, 98, 101, 106, 110, 111, 114, 121, 127, 128, 140, 156, 167-169, 180, 185, 197, 210, 211, 231-233, 246n256, 247n272, 247n274, 248n282, 254n448, 267n747, 269n804, 269n807, 271n867
Het Oordeel van Tmolus 23, 92, 93, 246n238, 250n349
Spel van Scipio 23, 114, 239n60
Halberstadt, Albrecht von 34, 240n89
Handel der amoreusheyt, Den (Brussel 1583) 19, 122, 146-148, 150, 157, 159, 165, 228, 261n619
Handel der amoureusheyt, Den (Rotterdam 1621) 10-12, 14, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 41, 60, 116, 120, 122, 132, 146, 148, 150-156, 158, 165, 199, 232, 233, 235, 237n12, 243n165, 246n256, 262n642, 271n867
Heemskerck, Maarten van 30
Heemskerk, Johan van 156
Heijnsz Adriaensz. 97
De Meij 97
Heiligen- en mirakelspelen 68
Hemelscène 73, 100, 111
Heraut 20, 47, 101, 104, 167
Herbergscène 95, 251n359
Hercules 134
Heroides, zie: Ovidius

Herte van Echo 77, 113, 196, 205
Hertelijcke Lust 17, 66, 68
Hervorming 35, 124, 134, 140, 201, 218, 229, 234, 271n843
Hijarbas 22, 50, 71, 75, 83, 90
Historie van Margarieta van Lymborch 101, 165
Hoffman, Melchior 134
Holofernes 178
Homeros 45, 243n173
Odysseia 45, 243n173
Hooft, Pieter Cornelisz. 126, 137, 155, 258n547
Achilles en Polyxena 137
Emblemata Amatoria 155
Theseus en Ariadne 137
Houdt Middelmate, zie: Houwaert, Johan Baptista
Houwaert, Johan Baptista 19, 21, 23, 25, 110, 116, 138, 146-154, 156, 157, 199, 221, 222, 233, 235, 61n608, 261n611, 261n615, 262n642
bewerker van *Den handel der amoreusheyt* (1583), zie: *Handel der amoreusheyt* (1583)
bewerker van *Den handel der amoureusheyt* (1621), zie: *Handel der amoureusheyt* (1621)
De vier wterste 147
Die clachte ende troost van Belgica 148
Die Remedie der liefden 148, 149
Milenus clachte 147
Pegasides Pleyn 25, 138, 147, 153, 156, 222, 235, 261n612, 274n942, 174n943
Hovaerdich Ingeven 26, 68, 211
Huwelijk 21, 25, 27, 40, 44, 45, 71, 112, 160-164, 168-170, 175, 178, 181, 183-186, 193, 199-201, 206, 211, 214, 216-219, 221-226, 229, 233, 234, 271n843, 273n898, 274n943
Hyarbas, zie: Hijarbas
Hystorye vander destrucyen van Troyen 202

Iconiciteit 26, 31, 62, 63, 102, 104, 106, 108
Il pastor fido, zie: Guarini
In liefde vierich 133
Inborstighe Envye 25, 68, 182, 223
Index librorum prohibitorum 35
Int paradijs van Venus 165
Interieurscène 94, 99
Invisibel contact 70, 71, 86, 231, 247n274
Istoire de Narcisus et de Echo, 'l 33, 41
Italiaans hoftoneel 34, 111

Jacht 19, 23, 24, 39, 42, 43, 48, 77, 79, 98, 100-102, 177, 179, 193, 211, 242n162, 154n443, 266n738, 272n872, 273n898
Jalorsye 23, 24, 77, 111
Jalours Ghepeyns 56
Jason 134
Jeugd
als motief 193, 194, 219, 231, 269n807, 273n928
als publiek 142, 146, 150, 214, 215, 217, 262n626
Jeu-parti 164-166, 265n698
Jodelle, Etienne 48, 51
Didon se sacrifiant 48
Johannes de Garlandia/Johannes Garlandus 30, 240n90
Jolijt van Ooghen 21, 45, 68, 170, 197, 198
Jonck, J.J. 134, 259n556
Spel van Naboth 134, 256n507
Spul van de Siecke Stadt 134
Jonstich Herte (in *Aeneas en Dido*) 22, 49, 50, 68, 70, 197, 272n896
Jonstigh Herte (in *Jupiter en Yo*) 66
Juno 20, 21, 30, 45, 47, 51, 53, 74, 83, 92, 96, 98, 99, 104, 109, 110, 146, 174, 180, 206, 207, 266n726, 272n879, zie ook: Venus, Juno en Pallas

Jupiter
als oppergod 11, 18, 20, 21, 22, 25, 39, 46, 47, 51, 55, 69, 73-76, 83, 85-87, 90, 92, 99, 100, 104, 110, 113, 134, 146, 170, 171, 173, 180-183, 185, 191, 192, 194-196, 207, 210, 219, 224, 287n248, 270n820, 272n879
als planeet 191, 192
als rechter 25, 39, 55, 73, 76, 83, 87, 90, 173, 210, 224, 187n248

Kamenierster 76, 77, 141, 220, 221, 225, 274n934
Kamerspel van Rensefael 131
Karel V 20, 22, 30, 134, 216, 281
Katharina 217, 224, 225, 248, 269n800
Keyart, Colijn, zie: Rijssele, Colijn van
Königin Didonis, Die, zie: Sachs, Hans
Koning, Jacobus 137, 256n507
Koningsspel 164, 165
Koopman (motief) 23, 53, 211, 245n214, 245n220

L'histoire de Leander et de Hero, zie: Marot, Clément
Laet, Hans de 132, 244n194
Laet wrueten den mol, zie: Ghistele, Cornelis van
Lanseloet van Denemerken (abel spel) 14, 97, 142, 155n479
Lantsloet (volksboek) 125, 142
Latijnse school 125, 136, 140, 214, 244n205
Laurier, Marius 132, 149
Conste der minnen 148, 149, 165, 235, 262n623
Lazarus Doot 130, 134, 139
Leiden 23, 113, 129, 131, 134, 135, 138, 151, 253n413
Lepel, Adriaen Lourisz 138
Lesnarderie, Pierre de 33
Cène des dieux 33
Leyden, Lucas van 30, 110
Liedboeken 144, 150, 156, 157, 248n299, 262n626, 265n701
Liederen 18, 23, 25, 32, 52, 74, 78, 79, 88, 92, 110, 113, 125, 137, 144, 145, 150, 163, 176, 231, 242n141, 248n299, 250n348, 250n350, 262n627, zie ook: Dageraadslied, Liedboeken, Meilied, Wachterlied
Liefdesdebat 164, 165
Liefs Ghebruyck 24, 68, 71, 114, 209
Lieft Boven Al 138
Liesvelt, Hans van 155
Ligneus, Petrus 49, 50, 75, 244n203
Dido Tragoedia 49-51, 75
Lip, Daniel van der 151
Loon der minnen, Het, zie: Fries, Arent Jans
Lucianus 132, 136
Lucretia 29, 110, 239n72, 260n581
Luther, Martin 218
Luxuria 202
Luxurie 193, 195, 204

Maagdelijkheid 16, 110, 168, 169, 183, 186, 220, 223, 274n934
Machaut, Guillaume de 32
Macropedius, Georgius 125
Magie/magisch 43, 47, 51, 53, 56, 97
Malderus 142, 144
Manilius, Ghileyn 43, 47, 51, 53, 56, 97
Mansion, Colard 31, 34, 36, 44, 47, 102, 104, 108, 155, 240n94, 240n97, 241n115, 243n168, 252n397
Bible des Poètes 32-34, 36-38, 40, 44, 45, 47, 63, 102, 220, 221, 240n99, 242n135, 242n136, 243n169
Marche, Olivier de la 203, 261n612
Le chévalier delibéré 203
Maria 54, 55, 73

Marot, Clément 24, 34, 52, 54, 55, 241n121
L'histoire de Leander et de Hero 54
Mars
als god 21, 30, 33, 39, 45, 55, 69, 99, 100, 104, 110, 116, 120, 154, 155, 171-174, 177, 178, 180, 183, 185, 194, 199, 207, 263n658, 267n740
als planeet 190
uiterlijk van Mars 21, 30, 104, 120, 154, 155
Maskeroen 55, 73
Matham, Jacob 154
Medici, Pazzi de 48
Mediëvalisering 43, 48, 106, 231, 232
Meesz van Hout, Cornelis 130, 132, 134, 256n505
Wie voirmaels waren de victoriöste 134-137, 255n475, 258n550
Meiboom 113, 254n441
Meilied 18, 39, 78, 92, 112, 113, 182, 148n295
Meispel 18, 37-40, 111, 113, 114, 237n2, 242n149, 246n239
Meiviering 112-115, 118, 232
Melanchthon, Philipp 35, 213, 214
Menswerdinge Christi, de 139
Meyspel van sinnen van Menschelijcke Broosheit 204, 251n370
Mercurius 20, 22, 39, 51, 55, 75, 83, 99, 100, 108, 110, 177, 178
Meyere, Nicolaus de 20, 146, 148, 261n606
Michault, Pierre 107, 108, 203
Minderemanstoneel 21, 72, 80, 82
Moeder van Thisbe 16, 37, 67, 76, 141, 168, 220, 221, 223, 274n934
Mol, de (pseudoniem van Van Ghistele) zie: Ghistele, Cornelis van
Moortdadich Werck 131, 134
Moralité nouvelle 33, 37
Morsch, collectie Van der 130, 258n539
Musaeus 54, 55, 155
Musaios, zie: Musaeus
Muziek 20, 83, 85, 87, 92, 93, 110, 111, 254n428, zie ook: Liederen

Narcissus' Schoonheit 19, 68, 75, 77, 97, 194, 197, 270n824
Naspelen/tussenspelen 19, 21, 80, 116, 148, 151, 152, 153, 165, 261n616
Natuerelijcke lust 20, 46, 47, 68, 86, 95, 197
Navarre, Marguérite de 216
Heptaméron 216
Nederduytsche Academie 138
Nemesis 6, 56, 66, 73, 86, 108, 248n282, 253n417
Neolatijns drama 49, 50, 80, 91, 140, 242n150, 249n314, 269n817
Neoplatonisme 269n792, 269n800, 270n824
Neptunus 18, 19, 25, 30, 39, 50, 55, 73, 76, 99, 108, 191, 192, 224, 269n797
Neve van Iphis 77
Nicolai, Arnout 155, 153n409
Niet Snel Al-be-recht 151, 154
Nieu clucht boecxken 165
Nuts, Andries 149
Nyeuvont 125

Odysseia, zie: Homeros
Olijftak, de 131, 251n370
Ongeleerd Begrijp 212
Onrijp Oordeel 25, 66, 212
Ons lieven heeren minnevaer 134
Onweetend Schimpen 212
Oordeel van Tmolus, Het, zie: Haecht, Willem van
Opperste Mogentheyt 204
Othea 32, 42, 43
Ouders van Leander 25, 76, 182, 223, 224
Overdaet 204

Overspel 11, 20, 44, 45, 47, 92, 109, 116, 117, 161-163, 175, 180, 181, 185, 194, 206, 207, 223, 243n168, 267n759, 273n898
Ovide Moralisé 31, 32, 36-39, 43, 46-48, 104, 155, 220, 230, 240n94, 243n181
Ovidius 13, 24, 26, 29, 30, 31, 33-35, 37, 38, 42, 46, 48-50, 53-58, 68, 72, 81, 103, 113, 132, 136, 146, 148, 149, 153, 173, 203, 215, 220, 230, 232, 234, 239n53, 240n90, 240n94, 240n96, 240n97, 241n104, 244n196, 245n215
Ars Amatoria 132, 149, 156, 173, 203, 241n104, 271n857
Heroides 31, 49, 50, 54, 132, 239n53, 240n90, 261n612
Metamorfosen 23, 25, 26, 29-31, 34-37, 40, 44, 47, 52, 53, 55-58, 72, 76, 102, 103, 132, 143, 144, 154, 192, 230, 231, 234, 235, 239n80, 241n115, 241n118, 243n168, 244n207, 245n218, 260n589, 261n605, 262n648, 274n933
Remedia Amoris 31, 148, 203, 271n857, 271n859
Ovidius Moralizatus, zie: Bersuire, Pierre

Pallas 21, 30, 39, 92, 96, 99 104, 110, 206, 207, zie ook: Venus, Juno en Pallas (motief)
Pan 18, 39, 40, 112, 113, 250n349, 254n438
Paris en Vienna 142, 260n581
Parisoordeel, zie: Venus, Juno en Pallas (motief)
Passe, Crispijn de 97, 99, 154, 155, 263n649
Passie 16, 37, 115, 187, 189, 233, 234, 242n136
Paulus ende Barnabas 139
Pausa 18, 25, 82, 83, 85, 92, 95, 110, 111, 127, 145, 150, 253n427, 254n428
Peeterssen van Middelburch, Heynric 102, 103, 141-144, 252n399, 259n575, 260n590
Perspectiefwisseling 62, 81, 231
Pertcheval, Jan 20, 203
Camp van der doot 203, 205
Phebus, zie: Phoebus
Philomela 48
Phoebus 18, 21, 39, 47, 69, 73, 75, 99, 108, 112, 113, 183, 191-193, 207, 248n287
Phormio, zie: Terentius
Piccolomini, Aeneas Sylvius 237n7
De duobus amantibus 237n7
Euryalus en Lucretia 260n581
Pizan, Christine de 32, 43, 45, 46, 242n162, 243n163
Epistre Othea 32, 41, 43, 45-48, 108
Plantijn, Christoffel 146-148, 153
Plato 201
Poeetelijck Sin 22, 66
Poetelijck Geest (in *Pyramus en Thisbe* (Amsterdam)) 17, 67, 98, 169, 242n139
Poetelijck Gheest (in *Leander en Hero*) 24, 25, 152, 221
Politieke Ordonnantie 218
Poliziano 43, 53
Favola d'Orfeo 34, 53
Potter, Dirc 33, 37, 38, 160-163, 166, 167, 170-172, 174, 175, 181, 184, 264n670, 265n702, 266n729, 268n761
Der Minnen Loep 33, 161, 163, 166, 170, 181, 251n362, 265n709
Present van Jonste, zie: Cassiere, J.J.
Prieel 20, 38, 95-97, 114, 172, 174, 204, 251n366, 251n370, 270n838
Propheet Eliseus, De 139
Proverbia Communia 136

Prozaroman 90, 125, 142, 157, 202, 265n693, zie ook: Volksboek
Prudentius 202
Psychomachia 202
Psychomachia 69, 77, 206, 209

Quaet Gelove 203

Raison/Redene 33, 187, 202, 206, 209, 253n426, 271n845
Rampzalighe Fortuyne 25, 55, 56, 68, 191
Recreatieve devisen ende amoureuse lieflicheden 151
Reformatie, zie: Hervorming
Refrein 14, 18, 21, 22, 29, 30, 75, 84, 87-91, 124, 125, 149, 150, 159, 164, 202, 217, 249n313, 249n314, 257n532, 262n626, 263n662, 264n690, 264n693, 265n701
Religieus drama 15, 68, 69, 73, 74, 76, 90, 97, 99, 115, 125, 132, 139, 160, 162, 192, 231, 247n266
Remedia Amoris, zie: Ovidius
Responsierijm 6, 74, 85-87, 249n322
Retorica 12, 62, 87, 143, 164, 235, 250n326, 251n354
Rhetorijckelijck Gheest 22, 66, 135
Rijmafhechting 85-87, 92, 93, 249n315
Rijssele, Colijn van 14, 15, 18, 20, 41, 42, 58, 73, 107, 115, 117, 145, 146, 151, 194, 215, 247n271
Spiegel der minnen 13, 14, 18, 25, 56-58, 88, 107, 108, 115, 117, 126, 145, 146, 148, 150, 153, 157, 186, 196, 215, 216, 223-225, 238n37, 246n228, 247n271, 248n275, 256n487, 261n612, 269n800
Rime batelée 84, 91-93
Ritwyse, John 48
Roman d'Alexandre 32
Roman de la rose, zie: Guillaume de Lorris en Jean de Meun
Rondeel 24, 65, 88, 89, 93, 98, 99, 113, 116, 137, 173, 250n329
Roover der Amoureuse Zinnen 25, 68
Roovere, Anthonis de 261n612, 263n662, 264n693

Sachs, Hans 48
Die Königin Didonis 48
Sack der konsten 142
Salomon, Bernard 143, 154, 155, 261n605, 262n648
Sambix, Felix van 260n585
Samson 178
Sandrijn en Lancelot, zie: *Lantsloet* (volksboek)
Saturnus 33, 39, 55, 56, 100, 190, 193, 246n228
Savonarola 31, 269n793
Schande 16, 20, 21, 26, 45, 160, 166, 174, 175, 179, 180, 207, 216, 222, 243n172, 248n275, 260n581, 265n715, 266n728, 267n750, 270n820, 273n919, zie ook: Eer
Schonaeus, Cornelius 125, 140
Scipio, Spel van, zie: Haecht, Willem van
Sevenste Bliscap 253n412
Simultaneïteit 81, 82
Sincte Paulus bekeringe 139
Sinnelijcke Genegentheijt 17, 66, 68, 139, 197, 247n270
Sleutel der liefden, Den 148, 149, 153
Smeken, Jan 15, 20, 44-46, 104, 147, 151, 238n50, 257n516
Sobrietas 202
Solis, Virgil 143, 155, 253n409
Spel van Naboth, zie: Jonck, J.J.
Spel-in-het-spel 36, 61, 66, 247n261
Spiegel der minnen, zie: Rijssele, Colijn van

Spiegel, Hendrik Laurensz. 35, 146
Twe-spraack 146
Spul van de Siecke Stadt, zie: Jonck, J.J.
Staetachtighen Moet 23, 24, 77, 179, 210, 211
Stijevoort, Jan van 217, 263n662
Strael der minnen 205
Studelin, Gabriel 126

Tableau vivant, zie ook: Toog 17, 38, 61-63, 90, 94, 96, 98, 99, 101, 104, 108-110, 140, 230, 232, 239n75, 245n223
Taccone, Baldassare 34
Favola di Atteone 34
Tafel-spel van het Herte, de Ooghe en de Wille 165
Taillevent, Michault 33, 41, 165
Débat du Coeur de de l'Oeil 41, 165
Tempel 24, 54, 74, 75, 82, 86, 90, 98, 141, 170, 175, 222, 232
Temperamentenleer 188-194, 198, 200, 269n794
Terentius 125, 132, 157, 214, 218, 239n53, 249n314, 256n487
Andria 214
Comedies 125, 132, 157, 214, 218, 239n53, 249n314
Phormio 218, 273n928
Tghevecht van minnen 142, 203, 208
Theatrical event 63
Theseus en Ariadne, zie: Hooft, Pieter Cornelisz
Tholen 18, 130, 131
Thönisz, Jan 129, 156n504, 259n560
Tielebuijs, zie: Elias, Willem
Tiresias 53
Toernooiscène 101, 177
Toog 17, 61, 62, 90, 98, 99
Tprieel der amoreusheyt 149, 153
Trou moet blijcken, collectie 121, 128, 131, 138-140, 147, 238n20, 254n449, 255n475, 256n504, 256n506, 256n507, 257n513, 258n552
Troylus 202
Tussenspelen, zie: Naspelen

Ut vis fac alteri, zie: Dalem, Peter Corneliszoon van
Uilenspiegel 126

Vader van Echo 19, 42, 43, 76, 104, 196, 219
Vader van Hero 24, 55, 75, 76, 98, 106, 169, 182, 222-224, 275n949
Vader van Pyramus 16, 36, 37, 67, 141, 144, 220, 221, 241n133, 274n934
Vader van Yo 20, 76, 219
Vals Ghehoor 23, 24, 68, 70, 71, 77, 197, 211
Valsche Calumnije 25, 68, 182, 223
Van tween kinderen die droeghen ene starcke minne 37, 38
Vasten spel van sinnen hue smenschen gheest 131
Velde, Jan van de 154-156, 262n646
Venus, zie ook: Venus, Juno en Pallas
als godin 16, 18-22, 24, 29, 30, 33, 35, 39, 42, 44, 45, 50, 51, 55, 69, 73-76, 78, 82, 90, 96, 98-100, 104, 107, 109, 110, 113, 116, 120, 149, 151, 154, 155, 164, 166, 170-180, 183, 185, 191, 192, 194, 196, 198, 199, 206, 107, 211, 214, 217, 222, 225, 239n72, 241n108, 243n168, 243n170, 247n270, 248n293, 263n658, 267n240, 269n794, 272n875
als planeet 44, 73, 190-193
uiterlijk van Venus 44, 73-75, 82, 107-109, 154, 155, 225, 243n170
Venus, Juno en Pallas (motief) 21, 30, 92, 96, 99, 104, 110, 206, 207
Vergilius 51, 58, 72, 106, 135, 136, 178, 179, 209, 244n192

Aeneis 21, 23, 48, 49, 70, 74, 132, 155, 212, 213, 239n56, 244n202, 244n203, 250n338, 253n409, 263n650
Verlaten kennisse 139, 259n558
Vesta 16, 98, 141 168, 220, 274n934
Violieren 23, 52, 112, 114, 239n60, 254n435, 271n862
Visscher, Roemer 146
Vives, Juan Luis 142, 217, 219, 223, 224, 259n581, 260n583
De institutione feminae christianae 259n581
Vleyschelijcke Sin 203
Voedster 24, 25, 55, 76, 77, 168, 183, 184, 222, 224
Volksboek 143, 165, 232, 245n214
Vos, Maarten 154
Vulcanus 21, 30, 33, 44, 45, 55, 83, 99, 116, 180, 183, 194, 206, 207, 225, 241n108

Wachter 16, 18, 25, 47, 71, 72, 78, 79, 92, 99, 113, 167, 182, 231, 247n261
Wachterlied 18, 25, 78, 92, 113, 182, 248n299
Waesberghe (de Jonge), Jan van 10, 28, 60, 120, 150, 151, 153-156, 158, 159, 260n586
Waesberghe, Pieter van 155
Wellustighe mensch, zie: Berghe, Jan van den
Wercken der bermherticheyd 137
Wie voirmaels waren de victoriöste, zie: Meesz van Hout, Cornelis
Willem van Oranje 146, 147
Wonderlyck Mormereeren 19, 68, 69, 75, 77, 79, 96, 170, 171, 194, 198, 205, 247n269, 249n322, 270n824
Wy, Jacob 145

Zintuigen 63, 186, 187, 190, 194, 197, 200, 210, 211, 270n823
Zondeval 203, 204, 208, 220
Zuren, Jan van 145

Klassieke mythologie was een geliefd onderwerp bij de rederijkers van de zestiende eeuw. Vooral de *Metamorfosen* van Ovidius vormden een bron van inspiratie. Deze fabels werden bewerkt tot spelen waarin herkenbare liefdeskwesties aan de orde kwamen. Er zijn negen van deze zogeheten mythologisch-amoureuze spelen overgeleverd, geschreven en opgevoerd vanaf het einde van de vijftiende eeuw, vooral in de Zuidelijke Nederlanden en Holland.

Fabels van liefde maakt duidelijk hoe de omgang met de klassieke mythologie veranderde in de periode van de Middeleeuwen naar de moderne tijd. Het boek gaat in op de verandering van de teksten van de spelen, op de dramaturgie en opvoering, en op de overlevering in handschrift en druk.

De heidense mythologie bood ruimte om te experimenteren met de uitbeelding van erotiek en emoties, terwijl de didactische dramaturgie tegemoetkwam aan de sociale en ethische behoeften van die tijd. De mythologisch-amoureuze spelen droegen daarmee bij aan de introductie, verspreiding en acceptatie van antieke mythologie in de volkscultuur en aan de ontwikkeling van een effectieve liefdesdidactiek.

Anke van Herk promoveerde aan de Universiteit van Amsterdam op een onderzoek naar de mythologisch-amoureuze spelen van de rederijkers. Momenteel werkt zij als docent Nederlands in het voortgezet onderwijs.

Rederijkersserie
Amsterdam University Press
www.aup.nl

ISBN 978 90 8964 339 1

9 789089 643391

Amsterdam University Press
2012
Twenty Years of Excellence