



**Universiteit
Leiden**
The Netherlands

The theatre of emotions: the success of Spanish drama in the Low Countries (1617-1672)

Vergeer, T.

Citation

Vergeer, T. (2022, April 6). *The theatre of emotions: the success of Spanish drama in the Low Countries (1617-1672)*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3281853>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3281853>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Summary in Dutch

Nederlandse samenvatting

De Spaanse *comedia nueva* was in de zeventiende eeuw een van de populairste theatrale genres van de Nederlanden. In vertaling en/of bewerking werd dit genre opgevoerd in de theaters van Amsterdam, Antwerpen, Brussel, én zelfs in kleinere steden als Lier. In deze studie zoek ik naar verklaringen voor deze populariteit. Die populariteit schrijf ik toe aan het emotionele effect van deze uit het Spaans vertaalde toneelstukken. Ik baseer me hiervoor op William M. Reddy's studie *The Navigation of Feeling* uit 2001. Het succes van dit genre in de Nederlanden is naar mijn mening te danken aan de specifieke manifestatie van emoties in deze tragikomedies die zo een drastisch alternatief boden voor emotionele voorschriften die te vinden zijn in het werk van de dichter Jacob Cats en de arts Johan van Beverwijck; dit in tegenstelling tot de inheemse toneelstukken van onder andere Joost van den Vondel, Pieter Cornelisz. Hooft en Samuel Coster. Waar Nederlands toneel van origine een beheersing van de emoties als centrale boodschap heeft, presenteren de uit het Spaans vertaalde *comedias* een overdaad aan emoties. Op die manier bood de *comedia nueva* de Nederlandstalige bevolking een emotionele ontlading (*emotional refuge*) voor emotionele en sociale verwachtingen die zowel in de Republiek als in de Habsburgse Nederlanden bestonden. Dit betekende dat in het theater het toegestaan was om toe te geven aan emoties als liefde, eergevoel en het verlangen naar wraak, ook al was dit van korte duur en kon dit slechts binnen de muren van het theater. Op deze manier boden de *comedias* een zogeheten *emotional refuge* voor een emotionele moraal die buiten het theater werd opgedrongen en die ik karakteriseer als ofwel een neostoïsch ofwel een flegmatisch *emotional regime*.

In hoofdstuk 1 betoog ik dat het barokke spel met illusie ervoor zorgde dat het publiek zich volledig kon overgeven aan de fictionele werkelijkheid. Dit hing samen met ontwikkelingen in het theaterleven in de Nederlanden, maar ook met de manier waarop de Nederlandse en Vlaamse bewerkers van de *comedias* en de theatermakers de Spaanse stukken op het toneel brachten. Hoewel aan het begin van de zeventiende eeuw het toneel nog vrij simpel was, volgden de ontwikkelingen en inzichten in theaterarchitectuur elkaar in rap tempo op. Met de opening van de Amsterdamse Schouwburg in 1638 en vervolgens de opening van een publiek theater in Brussel rond 1650 en een theater in Antwerpen in 1661 werd er steeds meer mogelijk, zeker toen de Amsterdamse Schouwburg in 1665 verbouwd werd tot een echt baroktheater naar Italiaans model. Er konden zodoende grotere producties op het toneel worden

gebracht. Het spel met illusie maakte het mogelijk om exotische en verre buitenlandse geloofwaardig op het toneel te brengen. De idee werd gecommuniceerd dat er schijnbaar een geografische afstand bestond tussen de realiteit van het publiek en de fictiewerkelijkheid op het toneel. Die afstand betekende dat het publiek op een comfortabele manier afstand kon nemen wat een komische ontlading bij de toeschouwers bewerkstelligde.

In hoofdstuk 2 bouw ik voort op de inzichten uit hoofdstuk 1 en stel dat de barokke illusies die de *comedias* creëerden, moesten zorgen voor plezier en verwondering door middel van spektakel. Aan de hand van het begrip *imagineering* (een neologisme samengesteld uit de Engelse woorden *imagining* en *engineering*) heb ik kunnen argumenteren dat het spektakel in de Spaanse *comedias* het Nederlandse en Vlaamse publiek beving. Het spektakel bevorderde dat het publiek zich de fictionele wereld van de *comedia* makkelijker kon voorstellen. Dit gebeurde zowel aan de hand van meer traditionele als nieuwe theatertechnieken die theatermakers actief inzetten om het publiek te enthousiasmeren. Vanaf het moment dat Rodenburgh de *comedia nueva* in de Nederlanden introduceerde, was het *tableau vivant* het geijkte middel om toeschouwers te verleiden. Verder bleken muzikale scènes (liedjes en contrafacten) enorm geliefd. De duels van de originele stukken werden gehandhaafd en zorgden op die manier voor de benodigde actie.

In hoofdstuk 3 stel ik de frequentie vast van verschillende emoties in de *comedias*. Ik tel hoe vaak verschillende emoties als liefde, eer en wraaklust worden geuit in de bewerkingen uit het Spaans en vergelijk die aantallen met de aantallen in drie andere genres die veel opgevoerd werden in de Amsterdamse Schouwburg. Ik vergelijk de Spaanse stukken met Vondels drama, het zogeheten Senecaans-Scaligeriaans toneel en het gruwel- en spektakeltoneel van onder meer Jan Vos. Ik kan daardoor laten zien dat over het algemeen tien emoties vaker voorkomen in Spaans toneel dan in een of meerdere van de andere toneelgenres. Deze emoties zijn in alfabetische volgorde angst, beledigd (zijn), eergevoel, haat, hoop, liefde, toewijding, trouw, verlangen, en verwondering. De kwantitatieve methode geeft een goede indicatie dat de Nederlandse bewerkingen, precies als de Spaanse originelen, de nadruk leggen op de onderwerpen liefde, eer en wraak.

In hoofdstuk 4 ga ik in op de emotionele conflicten die de geliefden continu ervaren. Het conflict tussen romantische liefde en eer (zowel deugd als reputatie) of tussen de persoonlijke verlangens en de plichten jegens de familie of het land staan constant op gespannen voet met elkaar. Deze conflicten worden telkens geësceneerd als een emotionele spanning tussen de privéverlangens van de personages en de publieke zaak. Dit conflict is archetypisch voor de *comedia nueva* en wordt als zodanig

overgebracht in de Nederlandse bewerkingen. De toeschouwers wordt een *emotional refuge* geboden tegen de dominante moraal (het *emotional regime*) met betrekking tot seks en huwelijk in de Nederlandse samenleving van de zeventiende eeuw, zoals die werd verwoord door Cats en Van Beverwijck. Ondertussen doorbrak de *comedia nueva* taboes door expliciet ongelijke huwelijken en jaloezie in de liefde te bespreken, terwijl het genre door emotie verblinde tirannen op het toneel bracht. Die despoten probeerden telkens de liefde tussen twee minnaars te beheersen, te manipuleren of te onderdrukken.

Ik heb vijf standaard plotlijnen geïdentificeerd die veelal in de Nederlandse adaptaties te vinden zijn: er zijn 1. *comedias* over verboden of incestueuze seksuele verlangens; 2. *comedias* waarin de protagonisten valselijk beschuldigd worden om te voorkomen dat ze hun liefdesinteresses kunnen nastreven; 3. *comedias* waarin een antagonist jaloers is op de liefde die bestaat tussen de protagonisten en als gevolg waanzinnig wordt van de overweldigende passies; 4. *comedias* waarin een antagonist—een familielid van het vrouwelijke hoofdpersonage—overbezorgd is en de liefde tussen de protagonisten daarom afkeurt; en 5. *comedias* waarin de antagonist hun macht misbruiken, waardoor de geliefden (al dan niet met opzet) ervan worden weerhouden bij elkaar te zijn. Al deze plotlijnen berusten vaak op bedrog en het spel met illusie, terwijl er vele dramatische omwentelingen plaatsvinden.

In veel van deze plotlijnen is eer en wraak een belangrijk thema zoals blijkt in hoofdstuk 5. De aantrekkingskracht van wraak blijkt enorm in de Nederlandse bewerkingen, hoewel eerwraak een controversieel onderwerp was. Terwijl de Nederlandse tragedie wraak over het algemeen afwees als een destructieve oplossing voor schande of smaad, brachten de Nederlandse bewerkingen van de zogeheten *dramas de honor* vaak het eerwraakthema op het toneel en boden het publiek zo tijdelijk verlichting van sociale en psychische spanningen. In de *dramas de honor* werd dit bereikt door wraak voor te stellen als een houvast wanneer het noodlot de personages naar het leven staat. Dan behouden de personages de *agency* die hen door de maatschappij is ontnomen. Verder wordt wraak oogluikend toegestaan wanneer het een middel is in de handen van een edelmoedig personage. Wraak blijkt ook in de *comedias* een alternatief te kunnen zijn voor een normale juridische procedure, als de koning niet in staat blijkt recht te spreken. In een politieke context kan wraak zowel het politieke systeem aantasten als nodig zijn om de vrede te bewaren. De Nederlandse bewerkers van de *comedia nueva* selecteerden enkele *comedias* om juist deze twee visies op wraak over te brengen op hun publiek en het te waarschuwen voor het gevaar van politieke omwentelingen.

In hoofdstuk 6 introduceer ik het begrip *emotional rebellion* om zo de manifestatie van subversieve en emanciperende handelingen van de hoofdpersonages in de

comedia nueva te kunnen bespreken. Ik kijk in het bijzonder naar vormen van vermomming (*cross-dressing* en sociale maskerade) en naar de alleenspraak (monologen en liederen). Ik betoog dat *emotional rebellion* ontstaat op het moment dat de personages hun emotionele lijden niet meer kunnen verdragen of verlichting kunnen vinden in de vorm van een *emotional refuge*. Bovendien stel ik dat *emotional rebellion* soms een drastische handeling is die nodig is om een nieuwe sociale realiteit te vestigen. In de adaptaties kunnen personages hun liederen ten gehore brengen of hun monologen uitspreken, wanneer ze zichzelf afzonderen. Dan functioneren de liederen en monologen als een klacht tegen de autoritaire stem van een machthebber die hen onderdrukt. Ondertussen biedt *cross-dressing* met name vrouwen de vrijheid om vrijelijk te bewegen en iets te doen aan hun benarde situatie. Door zich als man te verkleeden realiseren deze vrouwen zich dat ze even handelingsbekwaam zijn als hun mannelijke geliefden voor wie ze zich in de eerste plaats als man verkleedden. *Cross-dressing* heeft daarom een emanciperende functie in de *comedia nueva*. De sociale maskerade wordt echter vooral door hooggeboren mannen en vrouwen gebruikt als een middel om zich te begeven onder de gewone bevolking en zo te verdwijnen in de anonimiteit. Vanuit die nieuwe positie beginnen ze te rebelleren tegen de autoriteit die hen vaak heeft verbannen, terwijl ze er alles aan doen om hun eer terug te winnen.

In het laatste hoofdstuk (hoofdstuk 7) bespreek ik hoe de steracteurs die in dienst waren van de Amsterdamse Schouwburg, bijdroegen aan de populariteit van de *comedias*. De *comedia nueva* was in grote mate een lichamelijk (*embodied*) genre en zoals gebruikelijk in theater drukten de acteurs de emoties uit door te refereren aan hun eigen lichaam. Ik bespreek hoe dichter en acteur Adam Karelzsz. van Germez de rol van jonge minnaar op zich nam, terwijl de eerste vrouwelijke actrices Adriana van den Bergh en Susanna van Lee de rollen van aantrekkelijke én geëmancipeerde vrouwen op zich namen. Door een aantal van hun rollen te bespreken demonstreer ik hoe met name liefde, eergevoel, woede, en angst door deze acteurs werden uitgebeeld. Aan de hand van het concept *emotional practices* maak ik duidelijk dat de lichamelijke retorica die de acteurs hanteerden van onmiskenbaar belang was voor de succesvolle overdracht van emoties op het toneel. De acteurs en actrices gingen uit van culturele noties die bestonden in de Nederlandse cultuur omtrent de uiting van emoties om het publiek te vervoeren.

Dit betekent dat ik in deze studie in totaal acht aspecten identificeer die hebben bijgedragen aan de populariteit van de *comedia nueva* in de Nederlanden: 1. het barokke spel met illusie, 2. spektakel, 3. steracteurs en -actrices, 4. hoge frequentie van emoties zoals liefde en eergevoel, 5. emotionele conflicten die draaien om liefde en eer, 6. de aantrekkingskracht van wraak, 7. de vele dramatische omwentelingen, 8. de subver-

sieve en emanciperende handelingen van de personages. Deze acht aspecten komen in de meeste *comedias* voor en kunnen zodoende als de ingrediënten voor een succesvolle bewerking van een Spaanse *comedia* worden gezien.

