

Mode in de allegorie

De betekenis van kleding bij gepersonifieerde
hoofdzonden in de prentkunst en het
rederijkerstoneel (1560-1610)



Masterscriptie Middeleeuwen & Renaissance Studies, Universiteit
Utrecht

E.R. Bles
3821803
E.R.Bles@students.uu.nl

Begeleid door dr. J.J. Touber
Ingeleverd op 18 augustus 2016

Inhoudsopgave

Samenvatting	2
Hoofdstuk 1: Aanleiding, vraagstelling en theoretisch kader	4
Hoofdstuk 2: De aankleding van <i>Superbia</i> in de prentkunst	11
Hoofdstuk 3: De aankleding van gepersonifieerde ondeugden bij de intredes van de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606	24
Hoofdstuk 4: De rol van kleding in het zinnespel	37
Hoofdstuk 5: Conclusie	53
Literatuurlijst en herkomst van de afbeeldingen	55
Bijlage I: De verbeelding van <i>Superbia</i>	
Bijlage II: Overige afbeeldingen per hoofdstuk	

Afbeelding titelpagina: detail van *Superbia* (*Circulus Vicissitudinis rerum Humanarum*), prent naar Maarten de Vos, uitgegeven door Philips Galle.

Geraadpleegd via:

<http://resolver.kb.nl/resolve?urn=urn:gvn:BVB01:BDH13273PK&role=image&size=largest>

Samenvatting

Deze masterscriptie geeft antwoord op de vraag hoe het aspect ‘kleding’ betekenis geeft aan gepersonifieerde ondeugden in zinnespelen en prenten uit de zestiende en vroege zeventiende eeuw. In de vroegmoderne tijd was de personificatie een zeer geliefde vorm van beeldspraak. Dit bood prentmakers en schrijvers van zinnespelen de mogelijkheid om abstracte begrippen te concretiseren om zo een moralistische boodschap uit te dragen. Ook bij het afbeelden van de zeven hoofdzonden werd veel creativiteit toegepast om deze in een personificatie vorm te geven.

Door verschillende onderzoekers is opgemerkt dat de personificatie van *Superbia* (*Hoogmoed*) – al sinds de Oudheid beschouwd als de meest verderfelijke van de zeven hoofdzonden – in de prentkunst vaak wordt afgebeeld in contemporaine kleding. Al ver voor het ontstaan van de Nederlandse genrekunst was dit een duidelijk kenmerk van *Superbia*. Ook in de zinnespelen van de rederijerskamers speelde kleding een belangrijke rol om betekenis te geven aan de gepersonifieerde hoofdzonden.

De prentmakers en toneelschrijvers hebben een deels vergelijkbaar publiek en opereren hierdoor in een gedeelde culturele context. Zij maken weliswaar gebruik van verschillende media, maar lijken zich aan dezelfde conventies, tradities en thema's te houden, zo blijkt uit nadere beschouwing van onder meer:

- prenten van de Haarlemse schilder en graficus Hendrick Goltzius en zijn tijdgenoten en navolgers;
- de tekstuele uitgave en bijbehorende gravures van de intrede van een rederijersfestival dat in 1606 in Haarlem plaatsvond;
- verschillende zinnespelen uit het overgeleverde archief van de Haarlemse rederijerskamer De Pellicanisten en van Dirck Coornhert.

In dit onderzoek wordt getoond hoe prentmakers en toneelschrijvers voor een groot deel gebruik maken van dezelfde beeldtaal om de strijd tussen goed en kwaad en tussen deugd en ondeugd voor een breed publiek begrijpelijk en invoelbaar te maken. Uiterlijk kenmerken – niet alleen luxueuze en modieuze kleding, maar ook attributen als spiegels, pauwenveren en juwelen – worden in ruime mate ingezet om innerlijke zaken te verbeelden. Het verwisselen van de kleding door personages in de rederijersspelen geeft aan die strijd tussen goed en kwaad en aan de uiteindelijk moralistische boodschap (het gaat niet om het uiterlijk, maar om het innerlijk!) een extra verdieping. Met het verbergen van de opzichtige, dure en vaak verleidelijke kleding onder een eenvoudige mantel wordt bijvoorbeeld aangegeven hoe de verleidelijke zonden in het leven altijd zullen proberen om hun ware aard te bedekken en het wereldse gedrag van de mens goed te praten. Volgens de toneelschrijvers siert

werkelijke eenvoudige kleding de mens uiteindelijk het meest, veel meer dan de overdadige protserige kostuums met veel 'ledigheid' onder de enorme hoepelrokken.

In de toneelspelen geeft de samenhang tussen tekst en verbeelding een extra dimensie aan de vaak vergelijkbare beelden uit de prentkunst. Dit heeft niet alleen betrekking op de Hoogmoed, maar ook op andere hoofdzonden en ondeugden. Prentmakers en toneelschrijvers hebben elkaar duidelijk beïnvloed en dagen de kijker of lezer uit om ook zichzelf kritisch te beschouwen in de spiegel (vaak ook onderdeel van de afbeelding of toneelscene) en te reflecteren op het kleedgedrag van zichzelf en anderen.

Hoofdstuk 1: Aanleiding, vraagstelling en theoretisch kader

1.1 Aanleiding en vraagstelling

Uit de tweede helft van de zestiende eeuw zijn veel prenten bekend waarop de Hoogmoed of *Superbia* allegorisch is afgebeeld als een vrouw met haar attributen de spiegel en de pauw. Vaak maakte zo'n personificatie onderdeel uit van een prentserie van de zeven hoofdzonden. Een ander kenmerk van *Superbia* lijkt haar overdadige kleding te zijn, die vaak contemporaine kostumelementen bevat, zoals de molensteenkraag of een opstaande kraag met kant. In sommige gevallen contrasteert dit met de sobere kleding van andere personificaties. Vergelijkbare personificaties komen voor in de context van de rederijkers, die verzot waren op deze vorm van beeldspraak. Met name in zinnespelen werd veel gebruik gemaakt van visualiteit om de rol van personages te benadrukken, onder meer door de kostuums die zij droegen.

Zowel letterkundigen als kunsthistorici wijzen terloops op de contemporaine kostuums van *Superbia*, maar ook van andere vrouwelijke gepersonifieerde ondeugden, in zowel de context van de prentkunst als de rederijkerij in de zestiende en vroege zeventiende eeuw.¹ Zij laten echter niet precies zien *hoe* die personificaties precies zijn gekleed en wat dit voor mogelijk effect heeft op de interpretatie van zo'n allegorische figuur. In deze scriptie wordt dit onderwerp nader onderzocht aan de hand van de volgende onderzoeksvraag: *Op welke manieren geeft het aspect 'kleding' betekenis aan gepersonifieerde hoofdzonden in de prentkunst en het rederijkerstoneel van de late zestiende en de vroege zeventiende eeuw?*

Omdat het onderwerp raakt aan veel verschillende aspecten van de cultuurgeschiedenis, bestaat het gevaar om verstrikt te raken in een web van verschillende theorieën en onderzoekstradities. Daarom zet ik in de volgende twee paragrafen uiteen binnen welke relevante theorie over de vroegmoderne tijd dit onderwerp kan worden ingekaderd en laat ik zien hoe mijn materiaalkeuze mij leidt naar twee verschillende disciplines: de prentkunst en het rederijkerstoneel.

1.2 Theoretisch kader

Om over 'personificatie' te kunnen spreken of het zelfs maar te kunnen onderzoeken, is het nodig om dit begrip eerst te definiëren. Personificatie of *prosopopeia* is een retorische figuur met een allegorische werking. Aan iets niet-menselijks – zoals een stad, een volk of een abstracte zaak –

¹ Zowel Ilja Veldman en Geoffrey Shamos als Bart Ramakers signaleren het gebruik van 'eigentijdse' kledingkenmerken in dit soort prenten (Veldman, Shamos) én in gravures van rederijkerskostuums (Ramakers). Veldman plaatst de actualisering in de ontwikkeling van allegorische kunst naar genrekunst, Veldman, I.M. (2006b). Shamos noemt dat *Superbia* in een prentserie van Crispijn van de Passe (I) "[is] shown in contemporary costume, including voluminous skirts, ruffled sleeves, an ornate bodice and a lace collar", Shamos, G. (2015), p. 70. Iets soortgelijks signaleert Ramakers op de gravures van de intredes op het Haarlemse Landjuweel van 1606, Ramakers, B.A.M. (1998), pp. 164-165, voetnoot 94.

worden menselijke eigenschappen toegekend. Hierdoor is het mogelijk om “een gezicht” te geven aan een abstract begrip.² Vaak worden deze zaken verbeeld door een vrouwelijke figuur.³ Zo wordt de gerechtigheid vandaag de dag nog steeds verbeeld en vertegenwoordigd door Vrouwe Justitia. Omdat de toekenning van eigenschappen altijd gebeurt op grond van overeenkomst tussen beeld en betekenis, wordt de personificatie als een vorm van metaforisch taalgebruik beschouwd; Justitia is blind omdat een rechter idealiter moet oordelen zonder aanzien des persoons. Daarnaast wordt de term ‘personificatie’ ook wel gebruikt als synoniem voor ‘allegorie’. Om precies te zijn ontstaat een allegorie in de literatuur echter als een personificatie (of metafoor) langere tijd wordt volgehouden.⁴ In de beeldende kunst zijn personificaties (of andere vormen van beeldspraak) elementen die bewerkstelligen dat een werk als geheel als ‘allegorie’ of ‘allegorisch’ kan worden bestempeld, zoals de allegorische prentseries met daarin personificaties van hoofdzonden of deugden. Het is daarom verhelderend om de personificatie te beschouwen als een *middel* om de allegorie, het totaalplaatje, tot stand te brengen.⁵

De relevantie van het onderzoek naar de personificatie

In de recent verschenen bundel van Walter S. Melion en Bart Ramakers, *Personification: Embodying Meaning and Emotion*, wordt betoogd dat letterkundigen het gebruik van de personificatie te vaak vanuit een uitsluitend tekstueel perspectief hebben benaderd, terwijl deze veelzeggende gestalte zowel visueel als tekstueel kan worden opgeroepen. In een tekstuele context doet de personificatie een beroep op de verbeeldingskracht door voor het geestesoog van de lezer een beeld te schetsen (visualiteit). Melion en Ramakers roepen op om meer aandacht te geven aan de visuele aspecten en de materialiteit van de vroegmoderne personificatie. Dat is precies wat ik in dit onderzoek ga doen: de visualiteit van de prentkunst, de multimedialiteit van rederijkersspelen én (para)teksten samenbrengen om meer te weten te komen over de werking van personificatie.

Met name in de literaire traditie is de personificatie bestempeld als conservatief; de figuur zou oppervlakkig of zelfs gekunsteld aandoen. En dat terwijl een veelzijdig figuur als de *prosopopeia* in meerdere betekenislagen kon functioneren en zeer doeltreffend was om emoties op te wekken en de aandacht vast te houden van het beoogde publiek, zo bewijst de populariteit van de personificatie bij vroegmoderne prentverzamelaars en in de rederijkerstraditie, twee contexten die in dit onderzoek aan bod komen. Sterker nog, achter de personificatie als retorisch figuur gaat de nodige complexiteit

² Melion, W.S. & B.A.M. Ramakers (2016), p. 1.

³ Over het antwoord op de vraag waarom personificaties vaak vrouwelijk zijn, bestaan verschillende opvattingen. Zo wordt dit in rederijkersonderzoek verklaard door het feit dat vrouwen geassocieerd werden met het lage en het lichamelijke, het zondige van de mens, Ramakers, B.A.M. (2016), p. 287. Yvonne Bleyerveld stelt heel iets anders: “In de beeldende kunst worden personificaties vaak verbeeld door vrouwenfiguren, vanwege het feit dat de meeste abstracte begrippen in het Latijn een vrouwelijke uitgang hebben.” Bleyerveld, Y. (2006), p. 142. In de studie van Paxson worden verschillende oorzaken aangewezen voor de vele vrouwelijke personificaties, Paxson, J.J. (1998). ‘Personification’s gender’. In: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 16 (2), pp. 149-179 (met name op pp. 177-179).

⁴ Lemma ‘allegorie’. In: Bork, G.J. van, Struik, H., P.J. Verkruijsse & G.H. Vis (2002). *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*. [Online gepubliceerd. Geraadpleegd via de DBNL op 23-05-2016]

⁵ Melion, W.S. & B.A.M. Ramakers (2016), pp. 3-4.

schuil.

Melion en Ramakers geven een aantal voorbeelden van onderzoekers die de personificatie te gemakkelijk afserveren of analyseren.⁶ Eigenlijk zijn die voorbeelden in twee groepen te verdelen. De leden van de eerste groep beschouwen de personificatie als een vorm van allegorie die gemakkelijk te herkennen is en blijkbaar ook op een duidelijke manier functioneert, omdat zij niet de moeite nemen om de personificatie uitgebreid te analyseren. Maureen Quilligan bijvoorbeeld benoemt de personificatie wel als “trustworthy signal of allegory”, maar alleen het benoemen van die aanwezigheid is blijkbaar al voldoende, ze kijkt niet verder. De tweede groep bestaat uit literatuurcritici of -theoretici die de personificatie lijken te beschouwen als een minderwaardige vorm van metaforiek. Melion en Ramakers citeren Northrop Frye: “[...] much personification allegory qualifies as ‘naive allegory’, that is, ‘a disguised form of discursive writing ‘which belongs chiefly to educational literature on an elementary level: schoolroom moralities, devotional exempla, local pageants, and the like’.”⁷ Ik denk daarentegen dat óók een relatief voorspelbare retorische figuur als de personificatie het waard is om te onderzoeken, omdat deze vorm ondanks bestaande conventies toch op een eigen wijze werd ingevuld door rederijkers en prentkunstenaars, zoals ik in mijn analyse zal laten zien.

Met name een vorm van beeldspraak zoals de personificatie is heel geschikt om meer te weten te komen over de relatie tussen visuele, literaire en orale contexten. Het levendige beeld van een abstract concept kan zowel door het (geschreven en gesproken) woord of beeld worden gecreëerd, om dit beeld vervolgens te concretiseren en uit te diepen. In plaats van puur en alleen te kijken naar de betekenis van de personificatie (*the signified*) is het volgens Melion en Ramakers de moeite waard om dieper in te gaan op de ‘betekenaar’ (*the signifier*) zelf en naar de manier waarop de *prosopopeia* is vormgegeven en tot stand komt.⁸ Hoewel in de eerste plaats de betekenis, de *signified* van personificaties, mij ertoe aanzet om dieper op het figuur van de personificatie in te gaan, laat de aankleding van de *signifier* van personificaties meer zien over de manier waarop die betekenisgeving wordt geconstrueerd: bijvoorbeeld met bekende iconografische motieven, of juist met minder conventionele toevoegingen om de aandacht te trekken van de kijker of de betekenis te verrijken. Ik richt mij dus vooral op de *relatie* tussen *signifier* en *signified*.

Personificaties in de hoofdzondenleer

Het gebruik van personificaties om de belangrijkste zonden (hoofdzonden) te verbeelden en te beschrijven, kent een lange en rijke traditie. In zowel profane als religieuze bronnen vanaf de zevende

⁶ Melion, W.S. & B.A.M. Ramakers (2016), p. 7, voetnoot 18. De volgende publicaties worden genoemd. Eerste groep: Quilligan, M. (1979). *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Ithaca, NY: Cornell University Press. Fletcher, A. (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca, NY: Cornell University Press. Tweede groep: Honig, E. (1966). *Dark Conceit: The Making of Allegory*. New York: Oxford University Press. Northrop Frye. Whitman, J. (1987). *Allegory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

⁷ Ibidem.

⁸ Idem, p. 8.

eeuw komt het begrip hoofdzonde voor. In de loop der tijd resulteert dit in een opsomming van de grootste zonden, die op hun beurt weer leiden tot specifiekere zonden.⁹ Als iemand toegeeft aan wellust kan dat bijvoorbeeld leiden tot de zonde van overspel. Gregorius de Grote canoniseerde de zonden en bracht ze terug tot een aantal van zeven: *Superbia* (Hoogmoed), *Invidia* (Nijd of Afgunst), *Ira* (Woede), *Acedia* (Traagheid of Lauwheid), *Avaritia* (Hebzucht), *Gula* (Gulzigheid) en *Luxuria* (Onkuisheid of Wellust).¹⁰ In de hoge middeleeuwen onderscheidden de hoofdzonden zich inmiddels van overige zonden doordat ze de zondaar zeker in de hel zouden brengen (dodelijke zonden). In diezelfde periode werden de zeven hoofdzonden gespiegeld aan de zeven deugden.¹¹

Aan het einde van de dertiende eeuw steeg de populariteit van de abstracte ondeugd-personificaties in de literatuur en beeldende kunst. Iedere (on)deugd was te herkennen aan specifieke karaktertrekken en attributen, die aan de lezer of kijker duidelijk moesten maken wat de figuur uitbeelde.¹² Dankzij de ontwikkeling en de stijgende populariteit van de houtsnijkunst en later de grafiek werden de moralistische boodschappen die deze personificaties uitdroegen, verspreid onder een almaar groeiend publiek, met name in het Duitse en Nederlandse taalgebied. Eenzelfde ontwikkeling vond plaats in de toneelkunst en de literatuur, waarin gepersonifieerde deugden en ondeugden door de volkstalige boekdrukkunst steeds toegankelijker werden, zoals in de vijftiende-eeuwse allegorieën *Le chevalier délibéré* van Olivier de la Marche en in Sebastian Brants *Narrenschiff*, die in de late vijftiende en vroege zestiende eeuw in druk verschenen. In diezelfde periode wordt de rol van de personificatie steeds dieper verankerd in de zinnespelen van rederijkersgenootschappen, die eerst vooral binnen een strikt religieuze context opereerden, maar later ook in andere contexten. In de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw was de personificatie dus al een vertrouwde vorm van beeldspraak in het denken over moraal in de schriftelijke en visuele cultuur.

Kleding in de vroegmoderne tijd

Het is te veronderstellen dat het publiek van zinnespelen en de kopers van gravures veel bekender waren met de kenmerken en de werking van die personificaties dan de moderne lezer of kijker. Gezien haar populariteit werd de personificatie op een vermoedelijk doeltreffende wijze ingezet om abstracte ethische begrippen op een emblematische wijze uit te leggen en te illustreren. Dit gebeurde door iconografische symbolen zoals vaste attributen die bij een personificatie hoorden, maar mogelijk ook door de letterlijke ‘aankleding’ van de figuur. Door middel van kleding kon iemand immers laten zien wie hij of zij was.

Volgens Ulinka Rublack wordt de betekenis van kleding in de vroegmoderne tijd onder andere zichtbaar in de wisselwerking tussen zelfperceptie en de visuele representatie van het ‘zelf’ (of ‘de

⁹ Blöcker, S. (1993), pp. 3-6.

¹⁰ Idem, p. 7.

¹¹ Idem, p. 8.

¹² Idem, p. 14.

ander'), zoals in de portretkunst ('zelf') maar ook in kostuumprenten ('de ander').¹³ In de termen van Ann-Rosalind Jones en Peter Stallybrass spreken we over "deep wearing": een kledingstuk staat (nog meer dan in onze tijd) symbool voor de eigenschappen van de drager.¹⁴ Het zegt iets wezenlijks over wie die drager *is*. Men bekeek het werkelijke leven op een meer emblematische manier dan wij gewend zijn.

Catherine Richardson stelt dat de kostuumgeschiedenis zich meer en meer is gaan richten op de sociale en culturele betekenissen van kleding, gelinkt aan de ontwikkeling van identiteit of *identities*.¹⁵ In de prentkunst en rederijkersspelen staat echter niet de zelfrepresentatie van een werkelijk persoon centraal, maar de presentatie van een personage. Zonder twijfel zullen heersende opvattingen over kleding mee hebben gespeeld in het interpretatieproces en wellicht nog sterker hebben gewerkt dan in de werkelijkheid; op het toneel is kleding immers veel betekenisvoller dan in het gewone leven. De aankleding van een gepersonifieerde hoofdzonde moest iets laten zien over wie hij of zij *is*, zijn of haar identiteit tonen, al dan niet in allegorische zin). Niet alleen *nomen est omen*, maar ook: *vestimentum est omen*.

Dit onderzoek heeft niet tot doel om uitvoerig in te gaan op de theorie over vroegmoderne kleding, of daar een aanvulling op geven. De ideeën die hiervoor kort geformuleerd zijn liggen echter wel ten grondslag aan de verantwoording en het ontstaan van dit onderzoek: kleding of *fashion* vormt iemands identiteit, verschijning of rol in een toneelstuk – misschien nog wel meer dan in het echte leven.

1.3 Onderzoeksmateriaal uit twee contexten

Verschillende media

In dit onderzoek wordt zowel materiaal uit de prentkunst als de rederijkersliteratuur geanalyseerd, omdat in beide media gebruik wordt gemaakt van de personificatie – en de rol van kleding daarin te analyseren is. De 'typen' of namen van de personificaties die gebruikt worden in het bronnenmateriaal komen voor een groot deel overeen, net zoals de onderliggende aannames over allegorische conventies en de houding ten opzichte van modieuze kleding. Daarnaast zijn de netwerken van rederijkers en kunstenaars nauw met elkaar verbonden.

Maar omdat deze vakgebieden van verschillende media gebruikmaken (en van verschillende visuele en literaire technieken) zal de uiteindelijke interpretatie die opgeroepen wordt ook verschillend zijn. De prentkunst laat een algemenere ontwikkeling zien en is niet zo specifiek te koppelen aan één tijd en plaats, wat wel het geval is bij een uitvoering(en) van een toneelspel, waarbij we die

¹³ Rublack, U. (2010), pp. 76-77.

¹⁴ Jones, A.R. & P. Stallybrass (2000), pp. 5-6.

¹⁵ Richardson, C.T. (2004), p. 6.

gebeurtenis als het ware kunnen reconstrueren. Daarnaast lijkt de toneelkunst meer ruimte te geven voor verschillende interpretaties, omdat er simpelweg veel verschillende informatie is voor de kijker: beeld, geluid, tekst, actie. Aan de andere kant biedt prentkunst weer een heel ander, eendimensionaler perspectief, door direct of indirect te verwijzen naar andere afbeeldingen zoals kostuumboeken of naar de mode die men in werkelijkheid droeg.

Het is niet voldoende om alleen naar prentkunst of alleen naar toneelkunst te kijken, omdat het mij gaat om multimedialiteit: hoe functioneert het gebruik van kleding bij personificaties in verschillende media? De prentkunst staat in deze scriptie wel meer ‘in dienst van’ het rederijkerstoneel, omdat de toneelteksten zich goed lenen voor een reconstructie van de semiotische werking van een personificatie, omdat er meer narratieve context is. Een derde element is de kostuumkunde, een waardevol specialisme dat ons kan helpen om de vroegmoderne visuele allegorie, zoals die is overgeleverd in woord en beeld, beter te begrijpen.

Twee contexten, een gedeeld netwerk

Zowel prentmakers als rederijkers zetten de personificatie veelvuldig in en putten daarvoor uit dezelfde gedeelde conventies. In de optiek van Geoffrey Shamos zijn die twee contexten te beschouwen als uitingen van hetzelfde gedachtegoed waarin morele boodschappen werden uitgedragen via allegorische middelen als de personificatie.¹⁶ Ten tweede zijn deze twee contexten met elkaar te verbinden door de netwerken die voor een deel direct overlaptten of anderszins indirect met elkaar in verband stonden. De inleidingen van ieder hoofdstuk met één of twee historische personen in de hoofdrol dienen om dat aspect inzichtelijk te maken. Een andere overeenkomst zat hem in het publiek: over het algemeen wordt aangenomen dat het publiek van de prenten en rederijkersspelen elkaar voor een deel overlaptten.¹⁷ Het publiek van de toneelspelen kan daarentegen makkelijker uit een gedeeltelijk ongeletterd of minder geschoold publiek bestaan; het bekijken van de spelen was immers gratis.

In deze scriptie zullen vooral activiteiten van prentkunstenaars en rederijkers in de Noordelijke Nederlanden en met name in de stad Haarlem worden belicht. Een van de redenen daarvoor is dat Haarlem na de val van Antwerpen steeds meer het centrum van de prentkunst ging vormen (hoofdstuk 2).¹⁸ In dit verband noemt Yvette Bruinen drie kunstenaars die ook op rederijkersgebied actief waren in Haarlem: Carel van Mander, Hendrick Goltzius en Maarten van Heemskerck.¹⁹ Daarnaast vond hier in 1606 een rederijkerswedstrijd plaats waarvan gravures overgeleverd zijn van de gekostumeerde acteurs van de intrede, de optocht waarin iedere kamer Haarlem binnentrok en zichzelf presenteerde (hoofdstuk 3). Op een bepaald moment waren in Haarlem zelfs drie kamers actief: De Pellicanisten, de

¹⁶ Shamos, G. (2015), p. 3, 13.

¹⁷ Shamos, G. (2015), p. 13 en 16. Ramakers, B.A.M. (2016), p. 288. Veldman, I.M. (2006a), p. 30: het publiek van prenten was elitair en hoogopgeleid, maar wel minder vermogend dan de kopers van schilderijen, aldus Veldman.

¹⁸ Overigens is veel prentmateriaal in bijlage I wel afkomstig uit of in ieder geval gedrukt in Antwerpen.

¹⁹ Bruijnen, Y. (2003), p. 250 en 286. Vgl. Ramakers, B.A.M. (2003b), p. 119. Vgl. Dixhoorn, A. van (2009), p. 22.

Wijngaertrancken en De Witte Angieren. Van De Pellicanisten zijn archieven met toneelstukken overgeleverd die een belangrijke bron vormen in het rederijkersonderzoek – ook in dit onderzoek (hoofdstuk 4). Gezien de hiervoor beschreven overeenkomsten en connecties tussen de context van de rederijkers en de context van de prentkunst, is het mijns inziens zeer effectief om deze twee contexten en hun ‘media’ in één onderzoek met elkaar in verband te brengen, om zo meer inzicht te krijgen in de werking van kleding bij gepersonifieerde ondeugden.

1.4 Vooruitblik

Hoofdstuk 2 bestaat uit een inventarisatie van prenten van *Superbia* (Hoogmoed). Aan de hand van die prenten wordt niet alleen getoond hoe de beeldtaal rondom deze personificatie zich ontwikkelt, maar ook hoe contemporaine kledingelementen al vanaf het begin van de zestiende eeuw deel uitmaken van de wijze waarop *Superbia* werd gerepresenteerd. Aan het einde van de zestiende eeuw lijken bepaalde realistische kledingelementen deel uit te gaan maken van de allegoriek van *Superbia* en die allegoriek te versterken.

In hoofdstuk 3 verbreed ik mijn spectrum naar de vrouwelijke hoofdzonde *Avaritia*, die mijns inziens niet alleen hebzucht maar ook de gierigheid kan voorstellen. Mijn corpus bestaat uit de gravures van en teksten over de intrede van Haarlem in 1606 waaraan verschillende Noord-Nederlandse rederijkerskamers deelnamen. Op die gravures zijn rederijkerskostuums weergegeven: een zeldzame bron die voor dit onderzoek zeer interessant is.

In hoofdstuk 4 wordt het blikveld nogmaals verruimd door te kijken naar uitingen over kleding en de kostumering in zinnespelen van rederijkers. Tot slot wordt een uitstapje gemaakt naar hoe kleding op een dieper niveau kon functioneren in het zinnespel, namelijk als kleding die zelf allegorisch is.

Hoofdstuk 2: De aankleding van *Superbia* in de prentkunst

Dit hoofdstuk geeft een overzicht van de ontwikkeling en het gebruik van de personificatie van de Hoogmoed in de prentkunst. In het eerste deel ga ik kort in op de kwestie hoe *Superbia* te definiëren is en op de algemene iconografische kenmerken aan de hand waarvan zij kan worden geïdentificeerd. Tussendoor wordt een uitstapje naar de wereld van de prentkunst gemaakt om het beeldmateriaal in de juiste context te plaatsen. Vervolgens zoom ik in een tweetal paragrafen in op de afgebeelde kledingaspecten in het corpus van gravures van *Superbia*, om te zien waar en hoe we contemporaine kleding zien in prenten van de Hoogmoed (*signifier*) en wat dit voor mogelijke invloed heeft op de interpretatie van de betekenis (*signified*).

Ik doe dit aan de hand van een corpus met prenten waarop de Hoogmoed is afgebeeld, of prenten die aan dit onderwerp kunnen worden verbonden (bijlage I). Al met al beslaat deze prentverzameling de periode van 1510 tot 1699, met een nadruk op de jaren 1560 tot 1610.²⁰

2.1 Waarom *Superbia* als casus?

Al sinds de Oudheid wordt *Superbia*, de Hoogmoed, beschouwd als de meest verderfelijke zonde. Om die reden heeft deze personificatie vaak een centrale rol in de verbeelding of beschrijving van de zeven hoofdzonden. In de middeleeuwse zondenboomdiagrammen vormt *Superbia* zelfs letterlijk ‘de wortel van alle kwaad’.²¹ De vijfde-eeuwse *Psychomachia* van Prudentius vormde de inspiratiebron voor de twaalfde-eeuwse literatuur waarin de deugden letterlijk strijden met de ondeugden, met *Superbia* als aanvoerster die als eerste het strijdperk betreedt.²² Jezelf hoger achten dan een ander, en zelfs hoger dan God, was een zonde die de mens leidde naar het verschrikkelijkste lot: ver bij God vandaan zijn.

Vanaf het begin van de zestiende eeuw en mogelijk al eerder wordt de personificatie van de Hoogmoed in de prentkunst afgebeeld in modieuze kleding. *Superbia* was als één van de belangrijkste hoofdzonden een belangrijk onderwerp in vroegmoderne moralistische prentseries. Ook in de rederijderscontext worden belangrijke aspecten van haar ‘macht’ verbeeld door personages in zinnespelen, refreinen en andere wedstrijdgenres. Door deze prominentie vormen de vele verschijningen van *Superbia* een interessante casus om te onderzoeken of en hoe het verbeelden van kledingaspecten werd ingezet door prentkunstenaars om de boodschap van een allegorische voorstelling te versterken.

²⁰ In bijlage I is het hele corpus met prenten van *Superbia* opgenomen.

²¹ Blöcker, S. (1993), p. 15.

²² Idem, p. 13.

Ethische terminologie rondom Superbia

De verschillende gebruikte termen om *Superbia* te beschrijven, maken het lastig om één definitie vast te stellen die in de onderzochte tijdsperiode gebruikt werd. Een eerste aspect is zoals genoemd de hoogmoed, de mens die zich denkt te kunnen verheffen boven God, die uiteindelijk de hoogste is en blijft. Hierbij hoort ook dat men zichzelf belangrijker acht dan een ander, wat vaak leidt tot machtswellust (vooral bij mannen), arrogantie en egoïsme, zonden die door hoogmoed worden veroorzaakt.²³ Het woord ‘hovaerdij’ kan in de meeste gevallen worden vertaald met ‘hoogmoed’.²⁴ Ook ‘trots’ heeft betrekking op diezelfde betekenis. Toch is hoogmoed een duidelijker benaming, omdat trots in sommige gevallen ook een deugd kan zijn. De hoogmoed daarentegen is altijd een ondeugd. Een tweede aspect dat toegeschreven wordt aan *Superbia*, is de ijdelheid. In meer figuurlijke zin: aandacht voor de vergankelijke zaken van het leven. In meer letterlijke zin betekent ‘ijdelheid’ ook: overmatige aandacht voor het uiterlijk (vooral toegeschreven aan het vrouwelijke geslacht) en pronkzucht.

Eén van de kwesties die daarmee samenhangt, is het dragen van (te) modieuze of onzedelijke kleding en de verspilling van kostbare materialen. Vanaf de late middeleeuwen wordt dat een welbekend thema in de prentkunst en literatuur. Men beeldt *Superbia* af in rijke kleding en beschrijft haar als weelderig gekleed.²⁵

Het dragen van dure kledingstukken kan natuurlijk niet puur aan *Superbia* worden toegeschreven, maar staat ook in verband met andere hoofdzonden. Excessief kleedgedrag spreekt van verspilling en doet daardoor denken aan *Avaritia* (Hebzucht) maar ook aan *Gula* (gulzigheid, onmatigheid). Daarnaast werd modieuze en in de ogen van sommigen te verleidelijke kleding vaak onzedelijk gevonden – en in verband gebracht met de wellust (*Luxuria*). Tot slot toont het sterk versierde uiterlijk iets van de hoogmoed die in het hart van de kledingliefhebber verborgen is. Mijn punt is dat de ‘zonde’ van het excessief kleden op de prenten in dit hoofdstuk niet puur als een geval van hoogmoed kon worden opgevat. Het kon een teken aan de buitenkant zijn voor verschillende hoofdzonden of aspecten daarvan. Deze vormen van trots of hoogmoed die worden verbonden met kleding, zijn ook te herkennen in de verbeeldingen en beschrijvingen van de personificatie van *Superbia*, zoals we verderop zullen zien.

In dit hoofdstuk betoog ik dat bepaalde kledingelementen functioneren als een attribuut dat staat voor de ijdelheid. In de loop van dit onderzoek zal ik echter laten zien dat kenmerken die normaliter bij *Superbia* hoorden, ook bij andere figuren voorkomen: uiteindelijk verwijzen alle symbolen naar ‘het kwaad’ in de afgebeelde of beschreven ondeugd. Dit werkte ook andersom; vandaar dat we bijvoorbeeld kenmerken van *Avaritia* (potten met geld) tegen kunnen komen bij *Superbia*.

²³ Blöcker, S. (1993), p. 59.

²⁴ Het WNT geeft als vertalingen van ‘hoogmoed’: verwatenheid; eigendunk, eigenwaan, lemma ‘hoovaardij’.

²⁵ Blöcker, S. (1993), pp. 59-61, 67.

Kortom, de personificatie van *Superbia* was een ambivalent en daarmee erg flexibel etiket – mogelijk geldt dat ook voor de andere hoofdzonden, die functioneerden als een ‘mal’ die wel een vaststaande vorm had, maar die naar eigen inzicht kon worden gevuld. De meer literaire ‘typen’ van de hoofdzondenleer die in het vorige hoofdstuk zijn genoemd, bleken lang niet zo vaststaand te zijn in de prentkunst (en later ook in de rederijderskunst). Ik beoog dus niet precies de vinger te kunnen leggen op welke definitie van een hoofdzonde er werd gehanteerd.

2.2 Hendrick Goltzius en *Superbia*

De schilder en graveur Hendrick Goltzius is te beschouwen als voorbeeld van een prentmaker die geïnteresseerd was in kostuums en veel kostuumprenten maakte. Hij vervaardigde verschillende moralistische prenten van *Superbia*. Aan de hand van die prenten is een ontwikkeling te zien in haar aankleding en houding.

Levensloop van Goltzius

De schilder Hendrick Goltzius staat bekend als een belangrijke vertegenwoordiger van de Italiaanse, maniëristische stijl en één van de voortrekkers van de noordelijke Renaissance.²⁶ Hij omringde zich met illustre gezelschap: hij was een leerling van Dirck Coornhert en een vriend van Carel van Mander, met wie hij zelfs een schildersacademie oprichtte in Haarlem.²⁷ Voordat hij zich in 1600 helemaal aan de schilderkunst wijdde, werkte hij het grootste deel van zijn leven, in het laatste kwart van de zestiende eeuw, als prentontwerper en graveur.

Hoewel Goltzius van Duitse afkomst was, werkte hij in zijn begintijd in de zeventiger jaren al veel samen met de Antwerpse drukker Philips Galle. Het Vlaamse Antwerpen vormde op dat moment het middelpunt van de prentproductie in de Lage Landen. Later volgde hij zijn leraar Coornhert naar Haarlem, dat rond 1600 “the focal point of Dutch printmaking” werd, aldus Ilya Veldman.²⁸ Die verschuiving ontstond mede door de inspanningen van Goltzius, wiens technisch virtuoze stijl werd nagevolgd en bewonderd door velen.²⁹

Prenten rondom Goltzius

Qua onderwerpkeuze begaf Goltzius zich in zijn zestiende-eeuwse werk – net als veel andere prentontwerpers – onder meer op het terrein van de Bijbelse en klassieke stof. Veel gravures hadden

²⁶ Shamos, G. (2015), pp. 5-6. Veldman, I.M. (2006), pp. 34-35.

²⁷ Of dit werkelijk een opleiding was, is niet precies bekend. Arjan van Dixhoorn stelt (in navolging van Van Manders biograaf Hessel Miedema) dat de ‘Academie’ vermoedelijk slechts een club kunstenaars was die naar het leven schilderde. Dixhoorn, A. van (2009), p. 117.

²⁸ Veldman, I.M. (2006b), p. 193.

²⁹ Veldman, I.M. (2006a), p. 35: “Thanks to his many pupils and their virtuoso technique, this distinctive style soon formed a school known as ‘Haarlem Mannerism’.”

een moralistische boodschap of ondertoon die op een emblematische manier werd overgebracht. Volgens het vroegmoderne ideaal moesten vermaak en virtuositeit worden gecombineerd met lering of nut.³⁰ Zo ook in de verschillende prentseries van de zeven hoofdzonden die Goltzius vervaardigde of liet vervaardigen, soms gespiegeld aan de zeven deugden.

Een prent van *Superbia* (afb. 1.14) laat die combinatie tussen vakmanschap en ‘de boodschap’ zien. Ze is tussen 1585 en 1589 ontworpen door Goltzius en uitgevoerd door zijn leerling en stiefzoon Jacob Matham. De Hoogmoed, *Superbia*, wordt vergezeld door de voor haar kenmerkende attributen: een handspiegel, een pauw en een waaier van pauwenveren.

In vergelijking met de andere hoofdzonden uit deze serie valt er nog iets anders op: de kleding van *Superbia* is veel extravaganter en chiquer dan die van de andere vileine vrouwen in deze prentserie. De stof is weelderig geplooid om haar middel en qua sieraden komt de ‘edele dame’ niks tekort: twee grote colliers en een ceintuur. Zij draagt een grote Franse kraag, die in de nek hoog opstaat en versierd is met kant en het dragen van een laag uitgesneden lijfje voor jonge vrouwen mogelijk maakten.³¹ De trend waaide vermoedelijk aan het einde van de zestiende eeuw over naar de Nederlanden, maar genoot in de Franse hoven al eerder een grote populariteit.³² Dat Goltzius inderdaad werd nagevolgd blijkt wel uit *De Hooiberg* van Jacques Horenbault uit 1608, waarin we een nagenoeg identieke personificatie aantreffen (afb. 2.1).³³ Een andere mogelijkheid is dat zij zich beiden op een andere, oudere bron baseerden.

Eerder, in 1578, beeldde Goltzius *Superbia* ook al af (afb. 1.11), maar in die weergave legde hij heel andere accenten. Haar kostuum is een tikkeltje ouderwets of in ieder geval meer passend bij een tronende koningin. Verder draagt zij een vlieger (overmantel) waarbij de kraag nog een bescheidener omvang heeft. Een vergelijkbare haardracht is terug te zien in een prent van Hieronymus Wierix (afb. 1.5).

Een aantal jaren later (in 1593) graveerde Matham een afbeelding van *Superbia* die in een nis staat, in navolging van de Italiaanse stijl die zijn meester zo graag hanteerde (afb. 1.16). De zinnelijkheid van *Superbia* komt hier tot een hoogtepunt in haar hoog opgestoken kapsel, haar uitdagende of trotse houding en de kraag die ruimte laat voor een weinig verhullend décolleté. De jurk die zij draagt lijkt meer op een gewaad en sluit aan bij de andere ondeugden uit deze serie. Nieuw is hier de gezichtsuitdrukking: de dame lijkt zichzelf erg zelfingenomen in de spiegel te bekijken.

In deze drie prenten zien we dat *Superbia* in het oeuvre van Hendrick Goltzius (en zijn leerling Jacob Matham) uitsluitend in een contemporain kostuum wordt weergegeven, terwijl dat bij de andere ondeugden in die prentseries niet het geval is. Daarnaast valt op dat de kostuums niet telkens hetzelfde zijn, maar dat er verschillende ‘trends’ en modes in worden betrokken. De *vlieger* (een zware

³⁰ Veldman, I.M. (2006), p. 44.

³¹ Kinder-Besier, J.H. der (1950), pp. 56-57, afb. 28, 29 en 42.

³² Ibidem.

³³ Dat de dame in kwestie door Horenbault in spiegelbeeld is weergegeven, is een andere aanwijzing dat hij zich op Goltzius' werk heeft gebaseerd.

vrouwenmantel) in de prent van 1578 past bij een volwassen heerseres op de troon, terwijl de kokette houding en het diepe décolleté uit latere prenten wordt gekoppeld aan jongere dames.

2.3 De attributen van Superbia

Naar aanleiding van de prenten van Hendrick Goltzius zijn al enkele attributen behandeld die bij het verbeelden van deze hoofdzonde werden gehanteerd. Dit zijn de meest voorkomende attributen van de spiegel en de pauw, die de trots en de ijdelheid van de mens verbeelden, en impliciet verwijzen naar de vergankelijkheid van schoonheid.³⁴ Overige motieven zijn de aandacht voor de vergankelijkheid (*vanitas*), een achtergrond met daarin antieke bouwwerken en negatieve *exempla* zoals de val van Lucifer en de zondeval. Hieronder zal ik die attributen uitgebreider behandelen aan de hand van de collectie prenten en enkele bijschriften, met als doel om de iconografie en beeldspraak bloot te leggen om die verder bij de media van de rederijders te kunnen traceren.

De pauw

De pauw wijkt haast nooit van *Superbia*'s zijde en komt al in middeleeuwse handschriften voor.³⁵ Dat de pauw zich ontwikkelde tot een symbool van hoogmoed, is te wijten aan zijn pronkzucht; het dier toont zijn prachtige verenkleed aan ieder die het maar zien wil. Op eenzelfde manier zou een hoogmoedig persoon de neiging hebben om te pronken met zijn of haar rijkdom, schoonheid of pienterheid en zichzelf hoger te achten dan anderen. In dat licht is de aanwezigheid van de pauw, die de pronkzucht benadrukt, te koppelen aan de contemporaine en luxueuze kleding die de 'hoogmoedige dames' vaak dragen op de prenten.

In het gehele corpus is het 'pauwenmotief' op veel verschillende manieren verwerkt door de prentontwerpers. In de vroege prenten uit de eerste helft van de zestiende eeuw verschijnt vooral het dier zelf ten tonele. De pauw staat soms op de voorgrond en soms op de achtergrond, maar is veelal in zijn geheel weergegeven.³⁶ Op een heel bijzondere prent van de broer van Hendrick, Conrad Goltz(ius) wordt de kop van de pauw zelfs vastgehouden door de personificatie (afb. 1.8).³⁷ Dit contact doet denken aan de pauw als het huisdier van de godin Juno, waar de pauw staat voor jaloezie. Deze *Superbia* toont ons het toppunt van extravagante kleding - en de rokken verbergen een nog spectaculairder schouwspel. De rok van *Superbia* kan opgelicht worden! De lege ruimte onder de rok herbergt een wrede verrassing: de pauwenkop blijkt een slangenkop te zijn en *Superbia*'s vermoedelijk slanke benen die de kijker wellicht verwacht had te kunnen begluren, zijn veranderd in de benen van

³⁴ Blöcker, S. (1993), pp. 61-64, 66-68.

³⁵ Idem, pp. 66-67. Bijvoorbeeld in illustraties van de *Pèlerinage de la Vie Humaine* (rond 1400) en illustraties in handschriften van de *Etymachia* (vijftiende-eeuws).

³⁶ Volgens Blöcker 'verplaatst' de pauw zich als het ware naar de voorgrond, in de loop van de vijftiende en de zestiende eeuw. Ibidem.

³⁷ Volgens de catalogus van het Rijksmuseum is deze prent zelfs gemaakt "naar Hendrick Goltzius".

een skelet. Dit levert een interessant en tegelijkertijd luguber beeldspel op, waarin de slang hoogstwaarschijnlijk verwijst naar de zondeval en de listige slang in de hof van Eden, zo blijkt uit de aanwezigheid van Adam en Eva. De twee slangen kronkelen door het bekken heen, en verleiden niet alleen Adam en Eva tot de initiële zonde, maar zetten dus (vermomd als pauw) ook *Superbia* aan tot de zonde van de hoogmoed. De koppeling tussen een slang en een pauw werd overigens in de middeleeuwse bestiaria al gemaakt: de pauw werd daarin beschouwd als een dier dat half vogel en half slang was.³⁸ Ook wordt de pauw beschreven als een dier met de kop van een serpent, iets wat deze prent letterlijk verbeeldt.³⁹ De pauw, die staat voor de pronkzucht en aandacht voor het eigen uiterlijk, lijkt hier door Conrad Goltz dus vergeleken te worden met dezelfde verraderlijkheid als de slang had.

Diezelfde gravure toont daarnaast een andere mogelijke toepassing van het pauwenmotief: door de plaatsing van de pauwenstaart wordt de schijn gewekt dat *Superbia* zelf een pauw is en haar veren uitspreidt. Soms zien we hierbij het pauwenlijf, maar in toenemende mate wordt de pauw als dier weggelaten en worden pauwenveren als teken van hoogmoed in de voorstelling verwerkt.⁴⁰ In de prent van Crispijn van de Passe (I) houdt *Superbia* pauwenveren in de hand, of ze zijn verwerkt in een weelderige waaier (afb. 1.7).⁴¹ De prentontwerper Hieronymus Wierix toont in de cartouche van zijn prent twee putti die een hoofdtooi van pauwenveren dragen, terwijl ze zichzelf bewonderen in een handspiegel (afb. 1.5).

De spiegel

Die spiegel is het tweede attribuut dat prominent naar voren komt in de prenten van *Superbia*. In de meeste gevallen is er sprake van een handspiegel. De voorgeschiedenis van dit motief is interessant: in middeleeuwse illustraties, maar ook nog in de zeventiende-eeuwse prent van Jacques Callot (afb. 1.23), vliegt een duiveltje achter de dame in kwestie, om haar de zonde 'in te fluisteren'.⁴² Het gaat hier zeker niet om de spiegel van zelfkennis die in de renaissance werd gepropageerd, maar om de spiegel van zelfbehagen.⁴³ Het attribuut is op te vatten als het egoïsme van de hoogmoedige, die

³⁸ McManamon, J.M. (2013). *The Texts and Contexts of Ignatius Loyola's "Autobiography"*. New York: Fordham University Press, p. 34 (dit hoofdstuk gaat in op de Loyola's werk als spiegel van de trots of ijdelheid). [Online geraadpleegd via Google Books op 26-07-2016]

³⁹ Volgens het bestiariium van Bartolomeüs Anglicus uit de dertiende eeuw, *De proprietatibus rerum*, boek 12. Steele, R. (1905). *Mediaeval Lore from Bartholomew Anglicus*. Londen: Alexander Moring. [Online geraadpleegd via <http://bestiary.ca/beasts/beat257.htm> op 26-07-2016]

⁴⁰ - Dat is al zo in de prent van Georg Pencz, waarin *Superbia* wel vleugels heeft van pauwenveren, maar waarop geen pauw te bekennen is.

- Ook Blöcker signaleert een afname van de pauwengestalte: "Oftmals wird die Präsenz des Tieres nur durch die Feder selbst suggeriert [...]" Blöcker, S. (1993), pp. 66-67.

⁴¹ Zestiende-eeuwse waaiers waren gemaakt van pauwenveren of struisvogelveren. In de zeventiende eeuw komt ook de halfcirkelvormige waaier in de mode, die dichtgevouwen kan worden (ook zichtbaar op de prenten). Kinderen-Besier, J.H. der (1950), p. 68.

⁴² Vgl. Luijten, G. (1996), p. 144: een prent met een zot die achter de vrouw door in de spiegel spiekt, en een duivelskop op een stokje vasthoudt. Zie ook Hallam, E. (2004), p. 256: op een illustratie uit *Description of Pride* (1569) kijkt een vrouw in een spiegel, terwijl een duivel achter haar zijn klauw opheft. Aan haar voeten ligt een doodshoofd.

⁴³ Voor meer achtergrond over het gebruik van de spiegelmetaforiek (zelfkennis vs. eigenbehagen) en 'Spiegel' als aanduiding voor een genre: Hallam, E. (2004), pp. 258-260. Vandommele, J.J.M. (2011), pp. 184-191. In een zinnespel van Dirck Coornhert, *Comedie vande Rijckeman*, wordt de spiegel van selfs kennis van het personage *Conciencie* door de

slechts geïnteresseerd is in zichzelf. Zoals koning Herodes en Nebukadnezar, die meermalen voorbij komen als Bijbelse exempla.

Het zou logisch zijn om te veronderstellen dat *Superbia* in de spiegel haar gezicht en haar kostuum aanschouwt, maar dit is zeker niet in alle prenten het geval. In een prent naar Maarten de Vos (afb. 1.12) lijkt ze niet naar zichzelf te kijken, maar naar de toeschouwer. De verleidelijke en zelfbewuste *Superbia* die in de spiegel kijkt, is niet terug te vinden in de weerspiegeling. Daar echter lijkt ze haast verschrikt naar de kijker te staren. Zou de prentmaker of -ontwerper hiermee een reactie op hebben willen roepen? Of willen waarschuwen voor de gevolgen van de ijdelheid?

In een aantal prenten wordt de spiegel verbonden met het pauwenmotief (afb. 1.16, 1.20, 1.24). Dit is interessant, omdat deze twee belangrijke elementen zo samensmelten tot één attribuut, dat impliceert dat het gebruik van deze twee attributen echt gemeengoed was geworden.

In deze paragraaf heb ik laten zien hoe de spiegel niet alleen als attribuut aanwezig was, maar ook (mogelijk) functioneerde in samenspel met de kijker: de weerspiegeling van het gezicht van *Superbia* lijkt soms haast ‘contact te zoeken’ met de kijker en de vraag op te werpen hoe de kijker het eigenlijk zelf doet. Een tweede aspect dat hiermee in verband staat is de bedrieglijkheid van de spiegel, zoals ook te zien is in zeventiende-eeuwse embleemboeken.⁴⁴

Vanitasmotief

De vergankelijkheid van macht, eer en schoonheid van *Superbia* wordt in het corpus op verschillende manieren in beeld gebracht, bijvoorbeeld door de knokige benen van de *Superbia* van Conrad Goltz (afb. 1.13). Een prent van Gillis van Breen toont *Superbia* met een opening in de uitstaande rok van rijk bewerkt textiel, waaronder zich eenzelfde skelet lijkt schuil te houden (afb. 1.15). Aan de buitenkant lijkt de schoonheid van *Superbia* verleidelijk, onder haar rok toont zich echter het uiteindelijke lot van iedere hoogmoedige: de dood. De vergankelijkheid van *Superbia*'s schoonheid wordt nog eens benadrukt door een schedel – het bekendste *vanitas*-symbool – die op de grond tussen haar voeten ligt. Zelfs de pracht en praal van de modieuze dame betekent niets voor de man die haar het hof maakt, als hij door de buitenkant heen kan prikken en ziet wie zij in werkelijkheid is en waar de hoogmoed werkelijk toe leidt.

Een ander *vanitas*-motief is de rokende vuurpot, die staat voor de dood, soms gecombineerd met de lelie, die staat voor het leven (afb. 1.15). In de prent van Van der Heyden naar Brueghel is de dood zeer duidelijk aanwezig: de hel als de mond van een beest waar figuren in worden geleid (afb. 1.4). De aanwezigheid van dit motief en de verschillende verwerkingen maken opnieuw zichtbaar dat begrippen IJdelheid, Hovaardigheid, *Vanitas*, *Superbia* en Trots in de vroegmoderne tijd inderdaad veel met elkaar in verband werden gebracht. De personificatie van *Superbia* werd dus niet altijd op

sinnekens verwisseld met de spiegel *Eygen Behagen*. Editie Meulen, P. van der (1955), pp. 45-49. Vgl. Fleurkens, A.C.G. (1994), p. 329.

⁴⁴ Bijvoorbeeld embleem 20 uit Hoofts *Emblemata amatoria* uit 1611, “Deur valsch”, waarin de spiegel “door en door bedrieglijk” wordt genoemd (*intime fallax*). [Online geraadpleegd via <http://emblems.let.uu.nl/h161120.html> op 02-08-2016]

precies dezelfde manier ingevuld, maar haalt wel telkens dezelfde thema's, symbolen en associaties aan.

Antikiserende achtergrond

Verschillende mogelijke uitwassen van overmatige aandacht voor de eigen macht, het machtsvertoon of het eigen uiterlijk zijn verwerkt in de achtergrond van een aantal prenten. Obelisk en Romeinse tempels en triomfbogen bepalen het landschap waarin *Superbia* zich ophoudt (afb. 1.6, 1.12, 1.20 en 1.22). De toren van Babel komt in meerdere prenten voor: niet alleen de macht of schoonheid, maar ook het eigen kunnen van de mens mag niet worden overschat! De toren is zeer herkenbaar omdat Pieter Brueghel de Oude deze op precies dezelfde wijze heeft geschilderd en in ander zestiende-eeuws prentmateriaal op soortgelijke wijze is afgebeeld.⁴⁵

Dit motief los lijkt te staan van de pronkzucht van *Superbia* die bijvoorbeeld door de extravagante kostuums wordt vertegenwoordigd en is niet direct relevant voor de onderzoeksvraag – hoewel het wel gekoppeld wordt aan de personificatie door het op de achtergrond inzichtelijk te maken. Het laat echter wel een ander aspect zien van deze hoofdzonde, namelijk het zoeken naar roem en eer. Met een hoog en indrukwekkend bouwwerk 'verheft' men zich letterlijk boven de ander, zoals dat het doel was van de toren van de Babyloniërs, de Egyptenaren met hun obelisk en Romeinse keizers die hun macht, roem en eer willen laten bevestigen en rondbazuinen door middel van architectonische wonderen, triomfbogen en tempels.

2.4 Modegrillen bespot

In het artikel 'Frills and furbelows: satires on fashion and pride' toont Ger Luijten hoe laat-zestiende-eeuwse prentmakers fervente modegekken en volgers van de laatste kledingontwikkelingen bespotten. Onmatige aandacht voor het uiterlijk zou leiden tot afwijzing van het innerlijk, met desastreuze gevolgen van dien: verwaarlozing van deugdelijk gedrag, een ijdel leven en uiteindelijk het hellevuur. Deze satires op luxueuze uitdossingen en met name herkenbare en 'over the top' accessoires gaan vaak samen met de verbeelding van *Superbia* als zonde, of zoals Marieke de Winkel stelt in haar studie over kostuum in het werk van Rembrandt: "Because of their cost and fashionableness, moralists and satirists alike pictured them [i.e. luxury accessories] as signs of sinful vanity or at least of wasteful extravagance. In allegories, World, Pride or Luxury personified are typically shown in fashionable clothes sporting luxury accessories."⁴⁶ Modekenmerken zoals bepaalde haardracht, de molensteenkraag en beuling (een opgevlude rol die op de heupen werd gelegd) onder de rok worden

⁴⁵ Pieter Bruegel (I) (ca. 1568). *De toren van Babel*. Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. De zoekopdracht 'toren van Babel' via Arkyves levert meer dan vijftien schilderijen en prenten op met een vergelijkbare toren, uit de late zestiende en de gehele zeventiende eeuw.

⁴⁶ Winkel, M. de (2006), p. 54.

op inventieve wijze verbonden met de trots, zondige natuur of verleidelijkheid van bepaalde hoofdzonden.

In enkele prenten wordt de plooi kraag en in het bijzonder de molensteen kraag een kenmerk van gepersonifieerde zonden zoals Hoogmoed ('hovaerdij') of IJdelheid, niet zelden vergezeld door de duivel of de dood.⁴⁷ In volgende subparagraaf concentreer ik mij op deze modeaccessoire, die in het laatste kwart van de zestiende eeuw opgang maakte. Aan de hand van vier prenten wordt aangetoond dat er een discours bestond waarin de molensteen kraag niet alleen fungeerde als symbool voor de (volgens moralisten) onmatige en zondige aandacht voor het uiterlijk, maar zelfs als attribuut van *Superbia*.⁴⁸

De molensteen kraag als verguisd object

Vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw verschenen er kleine plooi tjes aan de kragen van mannen kleding. In de loop der tijd ontwikkelde die franjes zich tot een volwaardig kleding stuk dat gedragen werd als een losse lubben kraag. Vooral in de vrouwen mode werd de kraag een steeds groter, ronder gevaarte, versierd met fijn kant en binnenwerk: de molensteen kraag. Dit type plooi kraag wordt ook wel de Spaanse kraag genoemd, omdat het in de tweede helft van de zestiende eeuw door de Spaanse overheerser in de Nederlanden werd geïntroduceerd.⁴⁹ Lange lappen batist werden gewassen, gebleekt en gesteven met zetmeel stijf sel (ook een punt van kritiek, want: verspilling van tarwe!). Eenmaal aan een boord bevestigd werden de plooi en in model gebracht met een heet pijperijzer of rondzetijzer. Groot uitgevallen kragen moesten worden verstevigd met een ijzeren frame, de *portefraes*.⁵⁰

Dat niet iedereen even gecharmeerd was van deze trend, blijkt wel uit de onderstaande moralistische spotprent die Luijten noemt als voorbeeld (afb. 2.2), wellicht naar een prent van Maarten de Vos. Hierop is te zien hoe een aantal monsterlijke (en zelfs duivelse) figuren een rijk geklede dame een molensteen kraag aanmeten. Het onderschrift luidt als volgt:

“Alsoo die menschen niet en draghen hun lobben
Sy en moeten gestyft ende opgheset syne
Soo sal den duyvel met hun hobben en tobben
Ende styuen de siele met vier water ende pyne”

De lubben van de kraag moeten worden gesteven met hete ijzers, waarop de prentmaker zinspeelt op

⁴⁷ Afbeeldingen waarop excessieve aandacht voor mode in verband wordt gebracht met de duivel en de dood: Luijten, G. (1996), pp. 144-150, fig. 4-6, 8-10.

⁴⁸ Strikt genomen is een attribuut natuurlijk een symbool, en had ik eerder al vastgesteld dat ook onderdelen van *Superbia*'s kostuum symbool konden staan voor haar hoogmoedigheid. Ik beschouw een attribuut echter als een symbool dat *specifiek* en *vast* bij een bepaalde personificatie hoort; het lijkt erop dat die ontwikkeling of interpretatie bij de molensteen kraag in de genoemde prenten het geval was.

⁴⁹ Kinderen-Besier, H.J. der (1933), pp. 160-161

⁵⁰ Kinderen-Besier, H.J. der (1950), pp. 55-57. Voor de *portefraes* zie p. 64, afb. 49.

het hellevuur. Het dragen van een lubbenkraag lijkt hierdoor te worden bestempeld als iets duivels, en iets wat de drager geen goeds zal brengen na de dood (de Dood staat overigens al te wachten in de deuropening). Hoogstwaarschijnlijk is dit vooral humoristisch bedoeld, zo getuigt het onderschrift bij de ketel met gloeiendhete pijperijzers: “Dees lobbenysers syn al heet int vier / om fraey te maken menich leelyk dier”. Desalniettemin lijkt die associatie van ‘mode’ met de dood en de duivel een serieuze ondertoon te bevatten, die Luijten in meerdere prenten signaleert. Dezelfde wrange *vanitas*-gedachte is verbeeld in een andere prent die Gerrit Luijten behandelt (afb. 2.3).⁵¹

In haar artikel ‘Speaking to Reveal’ behandelt Elizabeth Hallam prenten die een vergelijkbare gedachte uitdragen over de negatieve gevolgen van het dragen van een molensteenkraag als teken van hoogmoedigheid. In de zestiende en de zeventiende eeuw doen verhalen de ronde over trotse en modebewuste koopmansvrouwen die monsters baren: baby’s die geboren zijn met een plooi kraag van vlees en opgestoken haar. Moralisten spelen handig op deze praatjes in – als ze die niet al de wereld in hebben gebracht – door afbeeldingen van deze afschrikwekkende creaturen te verspreiden om hun lezers te ‘waarschuwen’ voor de bestraffing van deze verderfelijke en zondige dracht.⁵² Het volwassen voorbeeld dat Hallam toont (afb. 2.4), lijkt eveneens een letterlijk aangeboren modebewustzijn te hebben: het heeft twee vrouwenhoofden, opgestoken haar met een lange vlecht én beide hoofden dragen een opstaande plooi kraag! Met hun drie ogen kunnen de hoofden van het gedrochtelijke wezen des te beter in de spiegel in de ene hand turen, terwijl de andere hand een bosje hooi vasthoudt: symbool voor de ijdelheid om het stoffelijke en aardse na te jagen, dat uiteindelijk zal vergaan.

Een verband tussen het dragen van een modieuze kraag en de dwaasheid wordt gelegd in een prent van Theodor de Bry (afb. 2.5), waarin een aapje met molensteenkraag een spiegel vasthoudt. Rondom de spiegel staat de tekst: “lass mich meine kros [= kraag] tragen, darnach thu nit fragen, ist doch nur affenspiel”. Is het beeld in de spiegel een afspiegeling van de kijker die wellicht zelf een kraag droeg? Wellicht refereert de prentmaker hier aan het schild van Perseus, waarmee Medusa werd gedood door haar eigen blik: een confronterende aanblik voor de aanbieder van de mode, die zich wellicht (op sociaal gebied) onoverwinnelijk waande. Het doet denken aan de blik van *Superbia* in de eerder genoemde prent naar Maarten de Vos: gericht op de kijker.

Superbia en de molensteenkraag

In diezelfde prent uit het corpus van *Superbia* komen we de molensteenkraag tegen als een soortgelijk ‘icoon’ (van het vervallen in zonde) als in de vorige paragraaf (afb. 1.12). Aan de voeten van *Superbia* zit *Invidia*, de Afgunst, die altijd typisch wordt weergegeven met slangen als haar en knagend op een hart. Zelfs hier heeft zij, hoewel zij nog klein is, al het oude en afgeleefde gezicht dat kenmerkend is voor deze hoofdzonde. De trotse *Superbia* is gekleed in een prachtig kostuum van glanzende stof, en draagt een grote molensteenkraag. Op het eerste gezicht kan dat zonder betekenis zijn en is het

⁵¹ Luijten, G. (1996), p. 147.

⁵² Zie ook Luijten, G. (1996), p. 151, afb. 12.

simpelweg onderdeel van het kostuum dat zij draagt, maar hier is het wellicht wel betekenisvol; op de grond liggen namelijk nog twee molensteenkragen. In het licht van andere attributen zoals de pauw en de potten met geld, juwelen, of pauwenveren, kunnen die kragen misschien ook als ‘attribuut’ worden opgevat in plaats van slechts een onderdeel van een contemporain kostuum. Een extra aanwijzing dat de molensteenkragen verbonden kunnen worden met het hiervoor geschetste discours waar onder anderen Ger Luyten op wijst, zijn de pijperijzers, rechtsonder in de hoek.⁵³ Die werden gebruikt om de plooiën van de kraag in model te brengen.

Een tweede, gelijknamige prent, die Luyten niet noemt, is vervaardigd door Crispijn van de Passe (I) uit 1601 (afb. 1.22). Ook hier liggen de plooiënkragen en rondzetijzers verspreid rond de troon van de Hoogmoed, als teken van haar ijdelheid. Het lijkt erop dat deze prent gebaseerd is op het eerdere ontwerp van Maarten de Vos (afb. 1.12). Ook deze prent maakt namelijk onderdeel uit van een serie over de kringloop van het menselijk handelen. In deze kringloop zitten veel mensen ‘gevangen’ en blijft de wereld onvermijdelijk ronddraaien, tot het laatste oordeel: van oorlog naar armoede, van armoede naar nederigheid, van nederigheid naar vrede, van vrede naar rijkdom, van rijkdom naar hoogmoed, van hoogmoed naar afgunst, en van afgunst weer naar het begin: oorlog.⁵⁴ En inderdaad kunnen we de molensteenkraag ook in deze context inpassen: de rijkdom die mensen de mogelijkheid geeft om zich goed en fatsoenlijk te kleden, leidt uiteindelijk naar de hoogmoed – steeds grotere kragen.

Interpretatieproblemen

Om deze redenering verder in te kaderen, moeten er twee kwesties kort worden aangestipt. De kunsthistorici Ilja Veldman en Geoffrey Shamos signaleren beiden het gebruik van ‘eigentijdse’ kledingkenmerken in de prentkunst. Veldman lijkt die actualisering – ook zichtbaar in prenten die iets anders dan de hoofdzonden verbeelden – te plaatsen in de bredere ontwikkeling van allegorische kunst naar ‘genre’, waarin figuren met contemporain kostuum steeds vaker voorkomen.⁵⁵ Met name in het artikel ‘From Allegory to Genre’ wordt overtuigend aangetoond dat allegorische prenten steeds meer genrekenmerken gaan vertonen, i.e. realistischer worden. Het is dus de vraag of de contemporaine kleding die *Superbia* draagt, niet simpelweg onderdeel uitmaakt van de ontwikkeling richting de ‘genre’-kunst.

Daarnaast lijkt Veldman te veronderstellen dat de realistischere prenten automatisch een minder allegorische werking kregen, of dat de allegorische boodschap in hoge mate ondergeschikt werd aan de technische en artistieke virtuositeit van de prentmakers.⁵⁶ Christiane Lauterbach behandelt precies deze kwestie voor een prentserie over de vier seizoenen van Goltzius: hoe kan het dat hij personificaties en realistische figuren zo met elkaar vermengt, terwijl hij zo goed op de hoogte was?

⁵³ Luyten, G. (1996), p. 151.

⁵⁴ Deze volgorde wordt in de prentserie van Crispijn van de Passe (I) gehanteerd.

⁵⁵ Veldman, I.M. (2006b), p. 193.

⁵⁶ Veldman, I.M. (2006b), p. 193, 198.

Zij stelt dat dit doelbewust was: “Realistic details may create the impression of realism, but this is by no mean the only characteristic of the series. The cycle by Goltzius is therefore not an example of a break away from the allegorical in favor of a realistic mode. Rather alegorical and realistic modes are blended with one another.”⁵⁷ De allegorische figuren behouden hun betekenis, maar die is alleen meer verhuld – doch voor de oplettende kijker zeker aanwezig.

Het is dus mogelijk dat er in het geval van *Superbia* en andere ondeugden meer aan de hand is dan alleen de ontwikkeling van het realisme in de prentkunst. In dat geval moet Veldmans reconstructie van de allegorische prentkunst worden genuanceerd. Allereerst zien we in de lange geschiedenis van deze personificatie al dat ze afgebeeld wordt in contemporaine dracht in prentseries waar andere ondeugden daar nog minder sporen van vertonen. Daarnaast signaleert Luijten dat er rond het einde van de zestiende eeuw satirische prenten zijn vervaardigd waarin het dragen van onder meer de molensteenkraag wordt bespot.⁵⁸ Mijns inziens zijn deze verwijzingen naar contemporaine mode ook op te vatten als symbolen met een gelijksoortige betekenis als in de spotprenten (natuurlijk minder scherp en duidelijk geformuleerd).

Een tweede kwestie is de definitie van ‘contemporaine’ kledingkenmerken. Zoals tegenwoordig de mode ieder seizoen verandert, veranderde de mode in de vroegmoderne tijd ook steeds sneller. De molensteenkraag die opkwam als noviteit in het laatste kwart van de zestiende eeuw, was rond de helft van de zeventiende eeuw verworden tot een dracht voor conservatieve dames of heren op middelbare leeftijd, terwijl de jongeren alweer met de nieuwe modegrillen meegingen.⁵⁹ Marieke de Winkel stelt dat nieuwe modeobjecten wel vaker werden verguisd om hun noviteit, maar als ze eenmaal opgenomen waren in de dracht van de meerderheid was dat wel over.⁶⁰

De idealen van de makers (of opdrachtgevers) van moraliserende prenten leken echter te verdampen in de hectiek van trends en ‘het op stand kleden’ van de hogere milieus in de Nederlanden. In de praktijk volgden velen die idealen niet na, maar koos men voor een meer pragmatische aanpak, zo laat De Winkel zien. Constantijn Huygens bijvoorbeeld uitte in zijn “anti-fashion tirade” ‘t *Costelijck Mall* (1622) scherpe kritiek op modeontwikkelingen, maar gedroeg zich in het echte leven als een ware *fashion man*.⁶¹ De kritiek op molensteenkragen zoals in de behandelde prenten zal vooral rond 1600 nog wel actueel zijn geweest, maar men moet in gedachten houden dat de praktijk vaak heel anders was dan de wereld die in de allegorische prenten wordt voorgesteld. Overigens merkt De Winkel op dat de molensteenkraag in de jaren ’50 van de zeventiende eeuw al lang en breed geaccepteerd was als teken van een respectabele dame of heer op leeftijd, terwijl de jeugd zich meer op de zwierige Franse mode richtte. De molensteenkraag onderging zo een “development from

⁵⁷ Lauterbach, C. (2004-2005), p. 321. Lauterbach bespreekt een artikel van Veldman uit 1992 over de prentcyclus van de vier seizoenen van Goltzius, waar het latere artikel uit 2006 een bewerking van is.

⁵⁸ Zie Luijten, G. (1998), pp. 144-147.

⁵⁹ Kinderen-Besier, J. der (1950), p. 147: “De stijve plooi kraag is nog niet helemaal uit de mode maar wordt nu aan oude dames of aan conservatieve vrouwen van middelbare leeftijd overgelaten [...]”

⁶⁰ Winkel, M. de (2006), pp. 90-91. Vgl. Luijten, G. (1996), p. 152, noot 40.

⁶¹ Winkel, M. de (2006), p. 89.

frivolity to respectability”.⁶²

2.5 Conclusie

Op verschillende prenten van *Superbia* en in een vergelijking met andere ondeugden uit deze prentseries, is te zien dat bij deze specifieke personificatie kledingelementen worden ingezet om overdaad te veroordelen en de kijker een spiegel voor te houden. Uit een analyse van de attributen van *Superbia* werd duidelijker welke invullingen men met de vormgeving van een kostuum van een personificatie (*signifier*) kon geven aan de betekenis van een ‘etiket’ als *Superbia* (*signified*). De kenmerken van die verschijningsvorm horen bij haar identiteit – weelderig gekleed zijn. Het prentmateriaal maakt juist door die directe werking van het beeld onmiddellijk duidelijk om wie het gaat: dat is met de juiste voorkennis aan de hand van de attributen vast te stellen. De prenten laten weinig open plekken over en maken een relatief eenduidige interpretatie mogelijk. Subtiele verschillen in het gebruik en de verwerking van die attributen prikkelen de kijker echter om verder na te denken over dit thema.

Hoewel het realisme aan het einde van de zestiende eeuw een hoge vlucht nam, zien we hoe de personificatie van *Superbia* in de hele zestiende eeuw al contemporaine kledingelementen vertoont, die steeds meer verworden tot een onderdeel van haar karakter. Een nuancering van Veldmans theorie is dus dat we mogelijk niet te maken hebben met een ontwikkeling naar realisme *ten koste van de allegoriek*, maar met de introductie van een realistisch element *ter versterking* van de allegoriek.

Aan de hand van verschillende prenten en bijschriften heb ik aangetoond dat het dragen van moleensteenkragen (of andere mode-elementen) vanuit een ethisch perspectief werd veroordeeld als ‘hoogmoedig’. Het was, net als de pauw die zijn veren laat zien, volgens deze prenten niet goed om te pronken met uiterlijke rijkdom of schoonheid. Door de populariteit en de soms groteske afmetingen van de kragen in de vrouwenmode kon deze accessoire zich ontwikkelen tot zo’n bespot object.

⁶² Winkel, M. de (2006), p. 81.

3. De aankleding van gepersonifieerde ondeugden bij de intredes van de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606

Van 22 tot 31 oktober 1606 vond in Haarlem een groot rederijkersfestival plaats, georganiseerd door de Haarlemse rederijkerskamer De Pellicanisten, ook wel bekend onder hun zinspreuk ‘Trou moet blijcken’. Het wedstrijdonderdeel van de intrede in 1606 is interessant voor dit onderzoek, omdat hiervan tekstuele en visuele bronnen zijn overgeleverd in een gedrukte uitgave. Door middel van deze casus beoog ik een brug te slaan tussen de afgebeelde kostuums in de prentkunst (hoofdstuk 2) en de beschreven kostuums in rederijkerstoneelstukken (hoofdstuk 4); tussen hoofdzakelijk visuele overbrenging en tekstuele of orale overdracht van morele lessen.

Tijdens de intrede van een rederijkerskamer op een Landjuweel was de kijker voornamelijk afhankelijk van visuele elementen om de personificaties en vervolgens de gehele intrede te interpreteren. In dit wedstrijdelement was het voorkomen en de aankleding van een personage dus zeer van belang. Daarnaast werden er mogelijk relatief korte gedichten voorgedragen zoals de verklaring van de intrede en een ballade op de intrede. Allereerst schets ik de context waarin deze Landjuwelen zich afspeelden, aan de hand van twee bekende historische personen.

3.1 Inleiding

Op zondag 22 oktober deden de acht deelnemende kamers hun intrede in de stad Haarlem, waarbij iedere kamer de kans kreeg om zich te introduceren in een aparte stoet. Deze optochten met prachtig gekostumeerde personificaties trokken door een speciaal voor de gelegenheid opgerichte triomfboog (afb. 2.6) en werden begeleid door verschillende kamerleden en het blazoen (het wapenschild) van de betreffende kamer.⁶³ Tijdens de hieropvolgende dagen probeerden de kamers elkaar de loef af te steken en hun publiek in humor en ernst te vermaken met poëzie, kunst, toneel. En dat alles ter opluistering van de loterij voor een nieuw Oudemannenhuis.

In dat jaar was de kunstenaar Hendrick Goltzius al lange tijd gevestigd in Haarlem, waar hij zich toelegde op de schilderkunst en grote bekendheid genoot als prentontwerper en graveur. Ook hij vervulde een openbare rol tijdens deze spectaculaire gebeurtenis; hij trad namelijk op als jurylid.⁶⁴ Alle wedstrijdonderdelen van het Landjuweel werden door een jury beoordeeld, om na afloop de uitgeloopte prijzen te kunnen toekennen – in Haarlem ging het om kostbare bekertjes of lepels.

Van alle juryleden was Goltzius waarschijnlijk het meest kundig op het gebied van de

⁶³ Voor een gedetailleerde beschrijving van deze wonderlijk goed gedocumenteerde gebeurtenis, zie Ramakers, B.A.M. (1998), aan wie ik schatplichtig ben wat betreft de analyse van de prenten.

⁶⁴ Ramakers, B.A.M. (2003b), p. 119. Hüsken, W.N.M., Ramakers, B.A.M. & F.A.M. Schaars (1998). Deel 8, Boek R, fol. 76v. [Online geraadpleegd via de DBNL op 06-06-2016]

uitvoering van de kostuums en de uitwerking van allegorieën. Een decennium eerder had hij namelijk acht dagen lang gezwogd op de bekroonde uitdossingen waarmee ‘Trou’ (De Pellicanisten) pronkte tijdens haar intrede in Leiden in 1596.⁶⁵ Mogelijk was de grootmeester van de gravure zelf ook lid van een rederijderskamer.⁶⁶ Duidelijk is in ieder geval dat hij veel contacten had binnen rederijderskringen en ontwerp en andere werkzaamheden voor die contacten uitvoerde.⁶⁷

Als Goltzius in deze periode al behoorde tot de top van het culturele leven in Haarlem, dan gold dat in deze jaren zeker voor zijn jongere vriend Carel van Mander. Van Mander was de oprichter van de Vlaamse kamer De Witte Angieren in Haarlem en zeer actief als schilder en als rederijker. In de Leidse wedstrijd van 1596 waren de door hem geschilderde blazoenen goed voor een eerste prijs voor De Witte Angieren en een tweede prijs voor ‘Trou’. Na zijn dood werd hij geëerd door zijn kamerbroeders van De Witte Angieren als een van de grootste rederijders die hun kamer ooit had gekend.

Hoewel de verhalen van Goltzius en Van Mander uitzonderingen vormen en mogelijk vooral het gevolg waren van hun bekendheid en status, vormen deze sporen van samenwerking tussen vooraanstaande kunstenaars en rederijderskamers desalniettemin bewijs dat er in het zeventiende-eeuwse Haarlem belangrijke dwarsverbanden bestonden tussen deze twee gebieden. Er kan zelfs worden gesproken over een gedeelde kunstenaar-rederijderscontext in Haarlem.⁶⁸ Binnen die context moet de wedstrijd en de gehanteerde beeldtaal dus vooral worden beschouwd – al zijn de kamers uit andere steden afkomstig.

3.2 Theorie

Voorafgaand aan de introductie van het primaire materiaal is het nodig om de multimediale werkwijze van de rederijders kort toe te lichten. Deze manier van werken verbindt hen als vanzelfsprekend aan zowel de pictoriale traditie als de literaire traditie. Hierna wordt kort de gebruikelijke inhoud van een rederijderswedstrijd geschetst.

⁶⁵ Hiervan zijn geen afbeeldingen overgeleverd, wel beschrijvingen van de kostuums en de ‘ballades op de intrede’ in de tekstuitgave van de Leidse wedstrijd, *Den lust-hof van Retorica* [de uitgave van de Leidse drukker Fransoys van Ravelengien uit 1596 heb ik geraadpleegd via de DBNL op 13-07-2016]. In 1610 maken deze kostuums nog steeds deel uit van de inventaris van Trou: “een gehele personering van cleding soo de Camer haer Intreij tot Leijden gedaen heeft Int Jaer 1596 en 26 meijus”. Vet, B.J.C.M. de (2013), Inventaris Trou, archivalia, cd-rom *Trou moet blycken*.

⁶⁶ Ramakers, B.A.M. (2003b), p. 119.

⁶⁷ Goltzius ontwierp verschillende blazoenen, waarvan hij de gravures veelal uit liet voeren door Matham, of ze zelf schilderde. In Arjan van Dixhoorns *Prosopografieën Haarlemse Rederijders 1480-1650* wordt bij verschillende personen genoemd dat ze als leerling, als vriend of indirect deel uitmaakten van het netwerk van Goltzius, waaronder de procureur en advocaat Tobias Schwartsenburch (H467), die een actief rederijker was en oorspronkelijk ook deel uit zou maken van de ‘jury van 1606’. Daarnaast komen schilder Salomon de Bray (H37) en Govert van der Eemdb (H161) voorbij. [Online geraadpleegd via <http://www.lustigegeesten.nl/prosopografie/prosopografie.php> op 17-06-2016]

⁶⁸ Mijn focus op kunstenaar-rederijders wil overigens niet zeggen dat ik veronderstel dat de kamers vooral bestonden uit schilders, zie Dixhoorn, A. van (2003), pp. 73-75 voor meer informatie over de ‘bonte’ samenstelling van de Haarlemse rederijderskamers in deze periode. Karel Porteman waarschuwt in diezelfde bundel om de twee gebieden (beeldende kunst en toneel) niet al te gemakkelijk aan elkaar te verbinden (p. 286). In het geval van Haarlem zijn de samenwerkingen echter overduidelijk en al langer bekend.

De multimediale werkwijze van de rederijkers

Toen de Haarlemse wedstrijd in 1606 plaatsvond, had de rederijkerij al eeuwenlang ervaring in het bevorderen van de samenwerking tussen kunstenaars, ambachtslieden, musici en literatoren (de laatsten vaak niet-beroeps). Zoals Bart Ramakers stelt in de inleiding van de multidisciplinaire onderzoeksbundel *Conformisten en rebellen* waren de uitvoeringen van de rederijkers “uitermate visueel en auditief” en maakten zij gebruik van verschillende media om een vaak in essentie moralistische, ernstige boodschap aan het publiek over te brengen.⁶⁹ Een klassieke rederijkerswedstrijd gaf veel ruimte om alle facetten (woord, beeld, geluid) van die multimedialiteit te benutten door middel van: kostuums, muziek, tekstborden en attributen, decoratie, actie, mimiek en natuurlijk het gesproken woord. De ‘actie’ in een vroegmodern toneelspel of soms een *tableau vivant* kan gezinszins op een moderne manier worden opgevat. Door hun visualiteit in het daadwerkelijke *tonen* van handelingen waren veel spelen echter lang niet zo statisch als letterkundigen in het verleden hebben beweerd.⁷⁰ De weliswaar relatief lange monologen ontsponnen zich rondom thema’s die door beeldspraak, retoriek en ook werkelijk visuele metaforiek werden uitgelegd (zoals de personificaties): woord en beeld versterkten elkaar. Daarnaast maakte de samenwerking tussen woord en beeld, en daarbovenop het scheppen van een allegorie, het vervolgens mogelijk om die beelden als het ware te verankeren in de geesten van de kijkers – onderdeel van de retorica als *memoria*.

Woord en beeld in een rederijkerswedstrijd

De wisselwerking tussen (gesproken) woord en beeld bij de rederijkers is vooral te zien in twee onderdelen van een rederijkerswedstrijd: de intrede en het zinnespel. In beide genres werd veelvuldig gebruik gemaakt van de allegorie als belangrijkste middel om een boodschap over te brengen, naast bijvoorbeeld woordspel, dubbelzinnigheid of argumentatie. Een allegorie kon zowel door woorden als door beelden uitgelegd, beschreven en uitgebeeld worden. In de overige gebruikelijke wedstrijdonderdelen zoals de blazoenspresentatie en het esbattement (klucht) speelden allegorieën en in het bijzonder personificaties ook vaak een rol, maar werd de interpretatie daarvan vooral door het woord of door het beeld bepaald, respectievelijk bij het refrein en het blazoens.

Binnen de context van de Landjuwelen is de intrede te beschouwen als een apart wedstrijdonderdeel. Van oudsher was het echter een afzonderlijke optocht door de stad om een feestelijke gebeurtenis op te luisteren. Een ‘plechtige intrede’ was een processie of ommegang ter ere van een bepaalde heilige of een relikwie die belangrijk was voor een stad.⁷¹ Tijdens een ‘blijde intrede’ of ‘blijde inkomst’ vierde men de komst van een vorst of heerser naar een stad, soms ter ere van een kroning of bruiloft. Rederijkers en kunstenaars werden ingehuurd door de Kerk of door het

⁶⁹ Ramakers, B.A.M. (2003a), p. 19.

⁷⁰ Zie Ramakers, B.A.M. (2001), pp. 243-245.

⁷¹ Vandommele, J.J.M. (2011), p. 64.

stadsbestuur om een bijdrage te leveren aan een van deze twee soorten intredes. Die stoet werd opgeluisterd door verschillende wagens van met daarop ‘togen’ of *tableaux vivants*: een stomme vertoning waarin vaak personificaties optraden.⁷² Voor dit onderzoek is van belang dat het soort optochten met *tableaux vivants* op wagens of alleen lopende acteurs zich ontwikkelde tot een onderdeel van de traditionele rederijkerswedstrijd.

Een wedstrijd werd door een kamer georganiseerd in haar thuisstad. Op de eerste of tweede wedstrijddag arriveerden de deelnemende kamers uit de omringende steden en dorpen en vond meestal ook de intrede plaats, waarin iedere kamer zich in een aparte optocht presenteerde. Maar dat was echter niet de enige functie: in de optocht moest door middel van allegorieën antwoord worden gegeven op een vraag die van tevoren bekend was gemaakt. Het gaf de kamers de mogelijkheid om te laten zien wat ze in huis hadden aan rijkdom, bravoure, inventiviteit en vernuft. Het is voor te stellen dat de creaties van kostuums en attributen (naast de gedachte erachter en de doordachte verbeelding daarvan) erg indrukwekkend waren, ze moesten immers de aandacht trekken.

3.3 De intrede van de Haarlemse rederijkerswedstrijd in 1606

Is het mogelijk om echt iets te reconstrueren van de opvoering van een intrede? Dat ga ik in de hieropvolgende analyse proberen. Ook onderzoek ik in hoeverre de personificaties op de prenten in werkelijkheid zo gekleed waren, en of de gravures zijn beïnvloed door kostuumprenten en andere prenten.

Beschrijving van het materiaal

De rederijkerswedstrijd in Haarlem van 1606 is uitzonderlijk goed gedocumenteerd. De Amsterdamse drukker Zacharias Heyns – destijds factor van de deelnemende Amsterdamse kamer Het Wit Lavendel – leverde met zijn *Const-thoonende luweel* niet alleen een gedetailleerd verslag af (afb. 2.7), maar liet daar ook uitklapbare gravures van de intredes toevoegen waarop de kostuums te zien zijn.⁷³ Deze gravures vormen een van de weinige series afbeeldingen waarvan we weten dat het om toneelkostuums gaat. In de uitgave zijn verder de teksten van alle wedstrijdonderdelen per rederijkerskamer opgenomen, gravures van alle gepresenteerde blazoenen en de wedstrijduitslagen.

In een artikel uit 1998 heeft Bart Ramakers de beeldtaal die bestudeerd die tijdens de wedstrijd naar voren kwam in verschillende wedstrijdonderdelen. Hij kijkt hierin met name naar verschillen in de verwerking tussen autochtone kamers immigrantenkamers, en tussen stadskamers en dorpen. Met betrekking tot de intredes valt op dat er veel puur allegorische invullingen zijn ten

⁷² Lemma ‘toog’. In: Bork, G.J. van, Struik, H., P.J. Verkruisje & G.H. Vis (2002). *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*. [Online gepubliceerd. Geraadpleegd op 29-06-2016 via de DBNL]

⁷³ De factor was de belangrijkste auteur van een rederijkerskamer, vaak al met een gevestigde reputatie. De wedstrijd bijdragen waren veelal van zijn hand.

opzichte van historische voorbeelden: de personificaties staan dus centraal.⁷⁴ Veel intredes zijn opgezet en moeten vermoedelijk geïnterpreteerd worden als “gevisualiseerde redeneringen”, wat wil zeggen dat er een argument en een redenering achter de vertoning zit.⁷⁵ De dorpskamers zouden de vraag uit de *chaerte* (de officiële uitnodiging om deel te nemen) meer letterlijk hebben genomen, in plaats van deze in een meer abstracte, allegorische vorm op te lossen – zoals veel stadskamers hebben gedaan.⁷⁶ Al met al concludeert Ramakers op basis van zijn analyse van de gravures dat de meeste immigrantenkamers en andere stadskamers de intredes duidelijk verdelen in een goed en kwaad gedeelte met personificaties. Bij de immigrantenkamers zien we “een gevarieerder (Leiden, Haarlem) ingewikkelder (Haarlem) en theatraler (Amsterdam) beeldtaal”.⁷⁷ De Brabantse kamer van Amsterdam, Het Wit Lavendel, zou de meest theatrale uitvoering hebben getoond. Naast de opzet en de posturen van de karakters onderscheiden zij zich in hun kostuums, namelijk van drie vrouwelijke ondeugden – waar ik in de volgende paragraaf meer aandacht aan zal schenken.

Een document dat ook in de gedrukte uitgave is opgenomen is de *chaerte*, de officiële uitnodiging voor de wedstrijd die naar alle kamers was gestuurd door De Pellicanisten, ‘Trou moet blijcken’. Als men de *chaerte* leest is het goed voor te stellen hoe de indeling van de dag er heeft uitgezien en hoe de kamers bijeen verzameld werden. De *chaerte* vermeldt niet alleen waar en wanneer de wedstrijd plaatsvindt en uit welke onderwerpen en onderdelen deze bestaat, maar beschrijft ook op poëtische wijze hoe Vrouw Rhetorica zelf de Haarlemse kamer heeft bevolen om haar ‘minnaars’ te verzamelen voor een feestelijke doch leerzame bijeenkomst: “De welbespraecte Maecht, die ‘tnut met vreught can leeren / Schoon constich langh ghecleedt door den bequamen tijd, / Beweecht, als oock door lust haer Minnaers vrij in eeren / Verheucht by een te sien [...]”.⁷⁸ De wedstrijd zal zijn tot haar eer, tot eer van de stad en tot het nut van de armen, want het gaat immers om een loterij. Uit de teksten en de gravures is helaas niet op te maken hoe zij gekleed ging, behalve dan dat de Tijd haar heeft gekleed. Ook in het wedstrijdonderdeel van de intrede wordt door De Pellicanisten de vrouwelijke personificatie van Rhetorica weer opgeroepen. Na de vertoning van hun intrede vraagt zij iedere kamer om een toelichting, “eyschende des Intredes verclaringhe”.⁷⁹ Meestal wordt hierin niet erg ingegaan op de onderwerpsstof, maar is het meer een lofzang van de betreffende kamer in het algemeen, omlijst met antieke en Bijbelse topoi.

Alle dertien intredes van de verschillende kamers worden op aparte gravures in beeld gebracht. Officieel waren er twaalf deelnemers want de jongste Haarlemse kamer, De Witte Angieren,

⁷⁴ Ramakers, B.A.M. (1998), p. 145.

⁷⁵ Idem, p. 146.

⁷⁶ Idem, pp. 156 en 165.

⁷⁷ Idem, p. 166. Samenvattend kan gesteld worden dat Ramakers rekening houdt met de volgende aspecten: kostuums, lichaamstaal, allegorische of meer historische invulling, plaatsing in christelijke traditie en kennis van de klassieken.

⁷⁸ *Const-thoonende juweel*, pp. 13-14.

⁷⁹ *Const-thoonende juweel*, bijvoorbeeld op p. 25.

Soortgelijke optredens van Rhetorica in wedstrijden komen vaker voor, omdat zij als beschermvrouwe van de ‘Rhetorickers’ een belangrijke rol speelt in het beoordelen van een opgevoerd werk – in dat opzicht is de uitleg van een intrede natuurlijk van groot belang. We zien hetzelfde gebeuren in de spelen van Leiden in 1596, die voor een deel als inspiratie hebben gediend voor deze wedstrijd: in *Den Lust-hof van Retorica* (aldus de gedrukte uitgave) speelt deze personificatie de hoofdrol, *op.cit.*

deed mee ‘voor spek en bonen’. Vooraan in elke stoet lopen de blazoendragers met het blazoen, de tamboer, vaandelier en overige kamerleden. Daarop volgen de personages die samen een antwoord op de vraag van de *chaerte* verbeelden. De vraag die moest worden beantwoord, luidde: “Wat deucht oyt wracht, een Mensch barmhertich, liefdich, goet, / En wat verschricklijck quaet, een gierich Mensch onvroet”.⁸⁰ De belangrijkste kamerleden sluiten de rij: de factor en de prins (afb. 2.8a-b).⁸¹

Gierigheid, Eijgen Eer en Onbeweechlick Hert in de intrede van de Brabantse kamer uit Amsterdam

Naar aanleiding van deze vraag is het niet verwonderlijk dat de meeste kamers het thema van de barmhartigheid versus de gierigheid aansnijden. De Brabantse kamer uit Amsterdam doet dat aan de hand van een vrij concreet voorbeeld: de Bijbelse parabel van de barmhartige Samaritaan uit Lukas 10 (afb. 2.9a-b).⁸² Onderweg van Jericho naar Jeruzalem wordt een man beroofd en voor dood achtergelaten door de rovers aan de kant van de weg. Volgens de vertolking van de intrede is die daad de “moordenaers” ingegeven door de vrouwelijke personificatie Giericheijt (afb. 2.10), die voor hen uit loopt en hen letterlijk in toom houdt. Hierop volgen de mannelijke personificaties Verwoetheyt en Onbarmherticheijt, die ongetwijfeld ook een rol hebben gespeeld in het veroorzaken van deze misdaad. Volgens de parabel komt er eerst een priester langs (in de intrede geleid door de verleidelijke juffrouw Eijgen Eer), die de gewonde man links laat liggen. Vervolgens gebeurt hetzelfde met een leviet, een joodse geestelijke (in de intrede geleid door de jeugdige dame Onbeweechlick hert). Aan het einde van de optocht wordt getoond hoe men wél barmhartigheid moet betonen: de gewonde man wordt in de parabel door een Samaritaan op zijn paard gehesen en naar een naburige herberg vervoerd om verder te herstellen. Het is wel te raden door wie hij tot deze barmhartige daad is aangezet, namelijk de meer fatsoenlijk en ‘eerlijk’ geklede vrouwen Barmhertigheijt en Liefde, die het inhoudelijke gedeelte van de stoet sluiten.⁸³

Zoals Ramakers al opmerkt is de intrede van deze Amsterdamse kamer niet te overtreffen in luxe en rijkheid van de kostuums, zo lijkt het in ieder geval op de afbeeldingen. Daarnaast maakt deze kamer het meeste gebruik van contemporaine kledingelementen, in vergelijking met de andere intredes van 1606. Passend bij het antwoord op de gestelde vraag voert Gierigheid de stoet aan, haar gevulde geldbuidel duidelijk tonend aan het publiek, het belangrijkste attribuut waaraan zij te herkennen is.

⁸⁰ *Const-thoonende juweel*, p. 14.

⁸¹ - Op sommige gravures lopen de belangrijkste kamerleden juist vooraan in een stoet.

- Op de gravure van de Amsterdamse kamer *t Wit Lavendel* is wellicht Vondel afgebeeld, die toen prins was van die kamer. Yvonne Bleyerveld stelt dat de volgorde van personen waarheidsgetrouw is weergegeven, omdat we op een schilderij van de intrede van de Dordtse kamer De Fonteynisten namelijk dezelfde volgorde terugzien. Bleyerveld, Y. (2006), p. 133.

⁸² Drie andere kamers kozen ervoor om diezelfde parabel te verwerken in hun intrede, namelijk de kamers uit Schiedam, Ketel en Katwijk.

⁸³ De hier beschreven interpretatie is ook op te maken uit de begeleidende teksten die vermoedelijk zijn voorgedragen: “De Moordenaers hebt ghy gesien, (alst is geseyt) / zeer grousaem inden stric van Giericheyt gebonden, / Een Priester volgende van Eygen-eer geleyt. / Daer naer ooc een Leviet, die beyde den gewonden, / Voor by zijnde gegaen”. En door de onbarmhartigheid lieten zij hem liggen waar hij lag, “en onbewegelyc aenhoorend' het geclach” maakten zij geen aanstalten om hem te helpen. Dit zal hen door God toegerekend worden. Dit is de begeleidende tekst onder afbeelding 2.9a en 2.9b.

Gierigheid is het grootste obstakel voor de welgestelde burger om naastenliefde te tonen op een financiële manier. Het lijfje van haar kostuum mondt uit in een grote opzichtige Franse kraag, wat misschien vreemd lijkt: waarom draagt Gierigheid geen eenvoudige kleding? Haar (of zijn) kleding is in andere intredes waar zij voorkomt eerder versted met lappen dan versierd met iets wat lijkt op handen die graaien naar muntgeld. Inderdaad strookt die pracht en praal niet met de verwachting: een gierigaard zou zelf eerder in versleten kleding rondlopen.⁸⁴ Wellicht dient de kraag slechts als herkenningsteken van een zeer ondeugdelijke personificatie.

De geschulpte onderkant van het lijfje wordt door Ramakers geanalyseerd als een typisch element van een theaterkostuum, dus die kunnen niet worden opgevat als contemporaine kledingelementen.⁸⁵ In de verbeelding van *Superbia* zijn die schulpen ook terug te vinden in het welgestelde kostuum van Goltzius' Hoogmoed uit 1578. Als Ramakers' veronderstelling klopt, verwijst Goltzius hier dus wellicht door middel van een prent naar de rederijkerstraditie, in plaats van andersom.

Tot slot is het interessant dat Gierigheid met een gerimpeld gezicht wordt weergegeven, passend bij de oude gierigaard – en dat terwijl de Franse kraag in de pictoriale traditie van de prenten- en schilderkunst vooral voor ongetrouwde meisjes wordt gedragen, of vrouwen aan het hof, zo toont Rozemarijn Hoekstra aan de hand van een schilderij *Vrolijk gezelschap in het park* van Esaias van de Velde uit 1614, waarop eenzelfde silhouet te zien is.⁸⁶ Dit pleit vóór de Franse kraag in deze context als kenmerk van een bepaald 'type', namelijk een hoofdzonde, dan dat het specifiek verbonden is aan één hoofdzonde zoals *Superbia*.

Dat laatste is namelijk ook het geval bij twee andere en beduidend jeugdiger chique geklede dames die meelopen in de stoet, namelijk Eijgen eer en Onbeweechlick hert (afb. 2.11 en 2.12). Onbeweechlick hert draagt het soort luxueuze kraag als Matham in zijn prent van *Superbia* verwerkte (afb. 1.16). Ook hier zien we weer de Franse kraag, bij Eijgen Eer, die we veelvuldig tegenkomen in de populaire kostuumboeken van Abraham de Bruyn (eerste druk 1577) en Cesare Vecellio (tweede druk 1598).⁸⁷ Anders dan Gierigheid vertonen zij geen suggestie van 'beweging', maar schrijden zij voort aan de arm van de twee geestelijken die de gewonde man aan zijn lot overlieten. Hun statische pose, met de rechterarm opgeheven en hun hoofd niet naar voren gericht maar naar achteren, wijst

⁸⁴ Vgl. Ramakers, B.A.M. (1998), p. 163: "Het gewaad van Vreckheyt toont met twee grove genaaide steken [...]." (Vlaamse kamer van Haarlem) en p. 165: "Een overeenkomst in kostumering met het personage Quade Conscientie uit de intrede van de Vlamingen uit Leiden vormen de verstelappen op de jurk van Giericheijt."

⁸⁵ Ramakers, B.A.M. (1998), p.164 en voetnoot 94.

⁸⁶ Hoekstra, R. (1999), pp. 1 en 4.

⁸⁷ - Bruyn, A. de (1581). *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus [...]*. Antwerpen: Abraham de Bruyn: gravure nr. 28 (Frankrijk), nr. 31 (Italië) en nr. 33 (de figuur rechtsonderin (Italië)). [Online geraadpleegd via de gedigitaliseerde collectie van het Rijksmuseum]

- Vecellio, C. (1598) *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo*. Venetië: Bernardo Sessa. Editie (1977). *Vecellio's Renaissance Costume Book. All 500 Woodcut Illustrations from the Famous Sixteenth-Century Compendium of World Costume by Cesare Vecellio*. New York: Dover Publications: nr. 96 (Venetië), 107 (Venetië), 142 (Frankrijk), 180 (Florence), 225 (Frankrijk).

- De aanduiding 'Franse kraag' betekent dus niet dat die alleen in Frankrijk werd gedragen, zoals uit de kostuumboeken blijkt behoorde dit item ook in de Italiaanse stadstaten tot de populaire dracht.

erop dat deze figuren mogelijk zijn overgenomen uit kostuumboeken.⁸⁸ Welgestelde Italiaanse dames worden daarin namelijk afgebeeld terwijl zij een waaier of spiegel in de rechterhand houden, net als Eijgen Eer. Eijgen Eer en Onbeweechlick hert houden hun arm in precies dezelfde houding – dat lijkt me ook geen toeval. Als laatste is het bij deze twee personificaties heel duidelijk dat zij een rok dragen met een beuling (een opgevulde rol die op de heupen werd gelegd), waardoor de rok wordt verwijfd en de heupen geaccentueerd – dat hebben we al eerder gezien bij *Superbia*.⁸⁹

W.M.H. Hummelen stipt in zijn onderzoek naar de afbeelding van sinnekens in rederijersstukken een vergelijkbare conclusie aan over de personificaties in deze optocht, waarbij hij de kleding direct verbindt aan de kleding van courtesanes.⁹⁰ Ik denk niet dat die kleding in werkelijkheid alleen door courtesanes werd gedragen, maar wellicht werd enigszins ‘exotische’ en weinig verhullende kleding daar wel mee geassocieerd door de rederijers, prentmakers en hun lezers.

Gierigheid en haar uitwassen in de intrede van de kamer van Aedwaertswoude

In de intrede van Haselieren uit Aedwaertswoude (tegenwoordig Hazerswoude) zien we een andere personificatie van Gierigheid met contemporaine kledingelementen: ook hier zien we een opstaande kraag (afb. 2.13). Het is intrigerend dat uit de ‘boezem’ van de Gierigheid een boomtak groeit, waarvan een rijkaard, een gierigaard, de oudtestamentische heerser Achab, Achan uit het bijbelboek Jozua en Judas de verrader uiteindelijk wrange vruchten plukken.⁹¹ De rijkaard, Ricdom, is uitbundig gekleed met zijn pofbroek en behangen met juwelen. Hij lijkt onder de indruk van de verleidelijke gierigheid. De tweede persoon ‘in de boom’ is de inhalige en snode gierigaard, herkenbaar aan de haak die hij vasthoudt. Koning Achab verlangt naar een wijngaard die hem niet toebehoort en pleegt zelfs een moord om die te krijgen, volgens het bijbelboek 1 Koningen hoofdstuk 21. Waarschijnlijk gaat het hier om Achan, die in Jozua 7 wordt genoemd als degene die Gods toorn over zich afroept omdat hij uit de aan God gewijde oorlogsbuit zilver, goud en een dure mantel stal. Judas ten slotte is ook gierig omdat hij Jezus verraadt voor dertig zilverlingen, de geldbuidel waarmee hij van oudsher vaak wordt afgebeeld.

Het concept van de zondenboom is overigens al heel oud – in de middeleeuwen gebruikte men bomen om theologische begrippen zoals de zonden op een schematische wijze weer te geven. Daarnaast komt de boomtak of wortel in de intrede van 1606 vaker voorbij als een attribuut van de gierigheid of de hebzucht: ook geldzucht (naast de hoogmoed) stond immers bekend als ‘de wortel van

⁸⁸ Dit wordt ook gemeld door Ramakers, B.A.M. (1998), pp. 164-165 en voetnoot 94.

⁸⁹ Ramakers, B.A.M. (1998), p. 163, noot 87.

⁹⁰ Hummelen, W.M.H. (1992), p. 130: “Ook Eijgen Eer wijkt af van de norm als we haar vergelijken met de degelijke matrones Barmherticheijt en Liefde in dezelfde stoet. Maar ze wijkt af in een vertrouwde richting: haar kleding verraadt luxe en lichtzinnigheid. Ze is een echte courtesane, ‘opsichtich gecleet’, à la mode, met de in het begin van de 17de eeuw door jonge vrouwen gedragen Franse kraag. [...] Een vergelijkbare ongunstige typering van een vrouwelijk personage is echter ook bij andere figuren te vinden, zelfs in dezelfde stoet, maar zonder dat er in die gevallen van een sinneken kan worden gesproken.”

⁹¹ N.B.: in de gravure staat “Acham” in plaats van ‘Achan’. Ik ben ervan uitgegaan dat het hier om Achan gaat, omdat zijn verhaal aansluit bij het thema van de intrede.

alle kwaad'.⁹² De boomtak moet in de optocht heel opvallend en verduidelijkend hebben gewerkt, misschien ook wel een beetje ongemakkelijk voor de acteurs om zo te lopen. In de intredes werden meer objecten van groot formaat meegesjouwd, wat zorgde voor opvallende schouwspelen.

Met haar gestiek lijkt Giericheit de kijker te zeggen: "Kijk, dit gebeurt er met degenen die mij volgen!" Door middel van deze beeldspraak wordt duidelijk hoe de Giericheit leidt tot andere zonden en hoe zij aardse mensen beïnvloedt. Als we kijken naar de kleding valt op dat we vanaf Rijkdom steeds bij personages met eenvoudiger kleding uitkomen, tot de vodden waarin Judas zich heeft gekleed. Dit is een andere aanwijzing dat de kraag van Giericheit geen teken is voor de rijkdom waar zij toe leidt, maar een teken van haar zondige karakter.

Een andere afbeelding van een intrede

Naast de personificatie van Gierigheid is *Superbia* zeker niet uit beeld verdwenen tijdens de intrede van 1606. In de optocht van rederijkerskamer De Corenbloem uit Den Haag maakt *Superbia* als Hovaerdicheijt wederom haar opwachting als modieus geklede dame (afb. 2.14). Tien jaar later is een vergelijkbare personificatie terug te zien op een schilderij van de intrede van de Dordrechtse kamer De Fonteynisten in Vlaardingen, waar in 1616 een wedstrijd werd georganiseerd (afb. 2.15). De kunsthistorica Yvonne Bleyerveld identificeert deze figuur als "het quade", aan de hand van het zinnespel met dezelfde personificaties, dat De Fonteynisten op datzelfde festival opvoerden.⁹³ Onder haar rok glibbert immers een slang vandaan, "een traditioneel symbool van het kwaad" en voor ons al een bekend beeld.⁹⁴ In het verleden is deze figuur echter geïdentificeerd als de IJdelheid of de Hovaardij. Daarnaast merkt Bleyerveld op dat deze personificatie sterk verwant is aan *Superbia* en Vrouw Wereld (zie hoofdstuk 4), onder andere door de spiegel die zij vasthoudt. Zij plaatst haar in een vergelijkbaar corpus van prenten als ik in hoofdstuk 2 heb gedaan, door de personificatie op het schilderij te verbinden met een *Superbia*-prent van Zacharias Dolendo naar Jacob de Gheyn (afb. 1.20).⁹⁵ Terecht geeft Bleyerveld aan dat de verwarring over de precieze aanduiding van deze figuur, die nu opgelost is door het bijbehorende zinnespel te lezen, begrijpelijk is: haar attributen én zeker ook haar manier van kleden verraden dat zij een ondeugd is – maar laten vrij veel ruimte om te bepalen om welke personificatie het nu precies gaat. De precieze interpretatie was dus vaak afhankelijk van de tekstuele context of de context zoals die op het toneel met toelichting werd geschetst, zo blijkt wel uit dit voorbeeld.

De specificiteit van de contemporaine kledingelementen die we in de gravures in de uitgave van Zacharias Heyns duidelijk terugzien, pleit vóór de kraag als attribuut in de prentkunst. We zien namelijk dat waar eerst de molensteenkraag als attribuut van *Superbia* werd gebruikt, ook in verband

⁹² 1 Timoteüs 6:10. Naast *Superbia* werd dus ook *Avaritia* aangemerkt als de wortel van alle kwaad.

⁹³ Bij de gravures van 1606 is die koppeling helaas niet te maken, met uitzondering één zinnespel, dat voor dit onderzoek niet relevant is.

⁹⁴ Bleyerveld, Y. (2006), p. 131.

⁹⁵ Ibidem.

met de pijperijzers en de beeldspraak daaromtrent, uiteindelijk de Franse kraag in zowel de beeldtaal van de rederijkers als ook in schilderijen en prenten meer blijft hangen als onderdeel van de vaste outfit van om het even welke vrouwelijke ondeugd. Contemporaine kledingelementen komen niet alleen bij *Superbia* voor, maar verrassend genoeg ook bij de personificatie van Gierigheid, in de theatrale intrede van de Brabantse kamer uit Amsterdam en in de intrede van een kleinere dorpskamer uit Hazerswoude.

3.4 Rederijkerskostuums in de praktijk en in prenten: twee verschillende zaken?

In de vorige paragraaf heb ik de personages in contemporaine kostuums in de intrede van 1606 geanalyseerd aan de hand van de overgeleverde prenten, documenten en de eerdere analyse van Bart Ramakers. Behalve dat de personificaties in de verschillende optochten te herkennen zijn aan hun attributen en te interpreteren door beschrijvingen en rollen in zinnespelen, geven hun diverse kostuums aanwijzingen over hun ‘aard’ (deugdelijk of ondeugdelijk). In deze paragraaf worden de afgebeelde kostuums verbonden met kostuums in andere bronnen en stel ik de vraag of de intredegravures wel waarheidsgetrouw zijn.

Kostuumboeken als inspiratiebron

De kostuums van de vrouwelijke personificaties Giericheit, Hovaerdicheijt, Eijgen eer en Onbeweechlick hert vertonen contemporaine kledingaspecten die vergelijkbaar zijn met de observaties uit het vorige hoofdstuk: een modieuze kraag, een rok met beuling en opgestoken haar. De maker van de hier behandelde gravures maakte gebruik van dezelfde beeldtaal voor het afbeelden van gepersonifieerde hoofdzonden als in de allegorische prenten uit het vorige hoofdstuk zichtbaar was. Een andere bron waarmee de gravures zijn te verbinden, zijn de kostuumboeken die vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw een steeds grotere populariteit genoten. Een kostuumboek geeft de kleding weer van zowel mannen als vrouwen uit verschillende (wereld)volkeren uit verschillende tijden (met een nadruk op de diversiteit in de ‘Europese’ gebieden) en beschrijft de kostuums en soms ook de gebruiken van het betreffende volk.

Ramakers vermeldt terloops de overeenkomst van Eijgen Eer met een figuur uit het kostuumboek *De gli Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo* van Cesare Vecellio. Ger Luijten laat zien dat de prentmaker Gillis van Breen voor zijn allegorische prent van *Superbia* (afb. 1.19) ook gebruik heeft gemaakt van een kostuumboek.⁹⁶ Inderdaad staan de figuren in een vrij stijve pose, die we ook in de kostuumboeken terugzien. De mode-elementen die in de kostuumboeken zeer belangrijk waren, zijn terug te zien in de gravures van de intrede.

⁹⁶ Het geven van een voorbeeld van drachten zodat prentmakers hier hun voordeel mee konden doen, was overigens één van de mogelijke functies van het kostuumboek.

Tot slot is de rol van Zacharias Heyns en zijn blijkbaar interesse voor kostuums wellicht betekenisvol. Hij publiceerde de ‘Haarlemse’ uitgave met gravures immers vijf jaar na het verschijnen van zijn *Thoneel* in 1601 (waarvan de meeste houtsnedes overigens al meer dan dertig jaar oud waren, overgenomen uit het Antwerpse kostuumboekje van Jacobus Sluperius uit 1572).⁹⁷ Net voor zijn vertrek naar Zwolle had hij zelf de bijdragen voor de Amsterdamse kamer geschreven, die ook in de uitgave zijn afgedrukt.⁹⁸ Deze ‘dubbele verklaringen’ werpen een nieuw licht op zijn motieven [...] Mogelijk verklaren ze waarom Heyns als een van de eerste drukkers besloot om toch dure gravures te laten vervaardigen waardoor lezers het rederijkersfestival achteraf konden meebeleven.

Betrouwbaarheid van de afbeeldingen

Een vraag die we ons vervolgens dienen te stellen, is deze: als de prentmaker inderdaad kostuumboeken als voorbeeld nam, in hoeverre zijn de gravures dan te beschouwen als waarheidsgetrouwe afspiegelingen van de werkelijkheid? Bart Ramakers en Yvonne Bleyerveld, die de gravures onderzochten, nemen beiden aan dat de gravures redelijk waarheidsgetrouw zijn.⁹⁹ Eén van de aanwijzingen daarvoor is een Goudse stadsrekening waarin wordt vermeld dat ze *nae 't leven* afgebeeld zijn door een tekenaar.¹⁰⁰ Die vroegmoderne term is echter in de kunstgeschiedenis zeer problematisch gebleken, omdat het lang niet altijd gelijkstaat aan de moderne notie van ‘realistisch afbeelden’. Van afbeeldingen in het kostuumboeken bijvoorbeeld wordt door de auteur of de uitgever geclaimd dat deze ‘naer het leven’ zijn afgebeeld, terwijl identieke figuren al veel eerder voorkwamen in andere kostuumboeken. Het gaat hier dus vaak om stereotypen, die voor iedereen zo herkenbaar mogelijk moesten zijn en soms meer dan veertig jaar hetzelfde blijven.¹⁰¹ Ik acht het waarschijnlijk dat de graveur van 1606 ook enkele vaste ‘typen’ heeft opgenomen, maar dan uit de pictoriale traditie van de allegorische prentkunst.

Het schilderij van de Dordtse Fonteynisten tijdens de Vlaardingse wedstrijd van 1616 maakt het mijns inziens wél aannemelijk dat de gravures een waarheidsgetrouwe weergave geven van de *samenstelling* en de *opbouw* van een optocht tijdens de intrede – dus losstaand van de precieze weergave van de verschillende acteurs. Er zijn immers veel overeenkomsten tussen deze twee bronnen te vinden.¹⁰² Bleyerveld behandelt in haar artikel de vraag die ik mezelf ook heb gesteld, namelijk of de (stille) personages die vaak vrouwelijke personificaties waren, ook werkelijk door vrouwen werden gespeeld of door mannen. Hiervoor bestaan verschillende aanwijzingen.¹⁰³ De rederijkerskamers

⁹⁷ - Meeus, H. (bez.) (1989). *Dracht-thoneel. Zacharias Heyns. Facsimile*. Amsterdam: Buijten & Schipperheijn, p. xvi.
- Volgens de kostuumhistorica Marie-Jes Ghering-van Ierlant probeerde men pas in de achttiende eeuw om kostuumboeken telkens aan te passen aan de nieuwste trends en mode. Ghering-van Ierlant, M.A. (1988), p. 21.

⁹⁸ Ramakers, B.A.M. (1998), p. 130.

⁹⁹ Idem, p. 143. Bleyerveld, Y. (2006), pp. 133-134, 138-140.

¹⁰⁰ Ramakers, B.A.M. (1998), p. 143.

¹⁰¹ Ghering-van Ierlant toont het voorbeeld van *Flandrensis*, een vrouw in duidelijk herkenbare Antwerpse of Brabantse dracht met een grote kap, die voor het eerst opduikt in 1558 en vrijwel ongewijzigd in 1601 door Heyns wordt opgenomen in zijn kostuumboek. Ghering-van Ierlant (1988), pp. 16-21.

¹⁰² Bleyerveld, Y. (2006), p. 133.

¹⁰³ Bleyerveld, Y. (2006), p. 141.

waren vooral een aangelegenheid voor mannen. Hoewel er enkele vrouwelijke schrijvers bekend zijn, treden de eerste vrouwelijke acteurs pas veel verder in de zeventiende eeuw op – en niet in deze context. In de Zuidelijke Nederlanden werkte men soms met ‘stomme’ personages zoals dit soort typische ondeugdelijke of deugdelijke personificaties, maar in de meeste andere gevallen werd een vrouwenrol door een mannelijke acteur vertolkt. Over de Noordelijke Nederlanden is hierover geen informatie bekend.

Dit vraagstuk blijft dus onbeantwoord. Het zou echter in het geheel niet verbazingwekkend zijn als de vrouwelijke personificaties eigenlijk door mannen werden gespeeld en de gravures voor de aantrekkelijkheid van de uitgave zijn aangepast tot ‘overtuigender vrouwen’ met behulp van kostuumboeken en ander prentmateriaal.

3.5 Conclusie

De vraag naar wat werkelijk contemporaine kleding was en de betrouwbaarheid van de gravures van intredes is moeilijk te beantwoorden (gravures over 1606 gebaseerd op werkelijk contemporaine kostuums, of op een stereotype dat al veel langer in omloop was in pictoriale traditie). Als voorbeeld het schilderij van Esaias van de Velde tonen uit 1614, waarop Franse kraag en ‘hoofse outfit’ nog steeds een teken zijn van ondeugdelijkheid of zelf onzedelijkheid. Dit stereotype lijkt ook gegolden te hebben voor de kostuums in rederijkerstoneelspelen (behalve dus als die weergave geenszins realistisch was).¹⁰⁴ In ieder geval gaat het hier om unieke documenten die de kruisbestuiving tussen de grafische kunst en de rederijpraktijken inzichtelijk maken.

Van de twaalf intredes zijn in drie optochten soortgelijke contemporaine kledingelementen te ontdekken als die in het vorige hoofdstuk zijn geanalyseerd: modieuze kragen, rok met kegel- of klokvorm en een laag uitgesneden hals.¹⁰⁵ Een opvallende toevoeging is nog dat de molensteenkraag in deze kringen mogelijk inmiddels geaccepteerd is als een fatsoenlijk en zedelijk kledingstuk. De rederijders zelf en de vrouwen die in de optocht van Amsterdam meelopen dragen zo’n kraag en de gepersonifieerde hoofdzonden een zogenaamde Franse kraag of Medicikraag.¹⁰⁶

Het doel van dit hoofdstuk was om het antwoord op de onderzoeksvraag uit te breiden. De conclusie is dat men met modieuze kledingkenmerken in een aantal verschillende optochten tijdens de intrede in Haarlem, verwees naar een bepaald ‘type’ vrouwelijke ondeugd. Wellicht ontwikkelden de kraag (als attribuut) en misschien ook andere contemporaine kledingkenmerken zich in de loop der tijd tot een kenmerk van ‘het kwaad’ in algemenere zin, niet alleen voorbehouden voor de personificatie

¹⁰⁴ Hoekstra, R. (1999), p. 4, afb. 1.

¹⁰⁵ Exclusief De Witte Angieren uit Haarlem, die buiten mededinging deelnamen.

¹⁰⁶ - De Franse kraag, een kanten kraag die zeer hoog opstond, wordt ook wel de Medicikraag genoemd, naar Catharina de Medici, die aan het Franse hof de mode beïnvloedde. Conrads, M. (1989), p. 43.

- Wie die vrouwen precies zijn en waarom zij zijn afgebeeld in de optocht, is mij een raadsel.

van *Superbia*.

4. De rol van kleding in het zinnespel

4.1 Inleiding

In niemands werk is het verband met de prentkunst en de daar geldende conventies voor het gebruik van allegorieën meer te verklaren dan in de toneelstukken van Coornhert – daar hij zelf als *inventor* en prentmaker maar al te goed op de hoogte was van de heersende normen.¹⁰⁷ Tussen hem en Maarten van Heemskerck ontstond een vruchtbare samenwerking in het bedenken en graveren van prenten, enkele jaren nadat Coornhert in Haarlem kwam wonen in 1541.¹⁰⁸ Hij was de leermeester van Goltzius en zelf was hij geschoold door Lucas d'Heere, verdienstelijk dichter en schrijver. Ik haal hem hier aan als eerste voorbeeld, omdat hij zich als een ware duizendpoot op vele terreinen begaf, daarmee haast beantwoordend aan het renaissance-ideaal van de *homo universalis*. Hij is een voorbeeld van een intellectueel die actief was in de twee cultuuruitingen die in dit onderzoek centraal staan en laat zien hoe dit werk elkaar kon versterken. Qua stijl, onderwerpkeuze en opbouw van zijn zinnespelen sluit hij zich duidelijk aan bij de rederijkerstraditie.¹⁰⁹

Hoewel er niet veel bekend is over opvoeringen van Coornherts spelen, is uit de teksten af te leiden dat hij erin slaagde om zijn gedachtegoed over theologische en filosofische begrippen en theorieën (zoals de predestinatie en de werking van genade) op een begrijpelijke wijze te verwerken door middel van de allegorie, die hij op inventieve en veelzijdige manieren inzette. Met de spelen *Vanden thien maeghden* en *Der maeghdekens schole* slaagde Coornhert erin om de hoofdzondenleer zó te hanteren dat die theorie zijn eigen boodschap versterkte en tegelijkertijd de strijd tussen goed en kwaad op een concrete wijze inzichtelijk maakte. Beide spelen zetten uiteen hoe een christelijke jongedame een zedig en deugdzaam leven kan leiden – en hoe niet. In het eerstgenoemde spelen vijf dwaze maagden die de ondeugden vertegenwoordigen – natuurlijk aangevoerd door *Superbia* – en vijf maagden die deugden vertegenwoordigen.¹¹⁰ In het spel *Der maeghdekens schole* wordt de hoofdpersoon door zeven zonden verleid om toe te geven aan haar wereldse neigingen.¹¹¹ In het stuk *Der Maeghdekens Schole*, een ‘coming-of-age’ over twee jonge vrouwen, brengt Coornhert mode in verband met de jeugd, dat gaat over het volwassen worden van twee jonge vrouwen. De ondeugd *Opinio perversa* (“die gemeene of verkeerde opinie”, vs. 31) raadt het deugdelijke hoofdpersonage Iohanna aan om haar mooie gezichtje beter uit te laten komen door rond te paraderen in rijke kleding: “[...] dat ghy u fraykens ende sierlijcken cleedt soo dat ghy u schoon aensicht met

¹⁰⁷ Fleurkens, A.C.G. (1989), p. 86, zie ook noot 19 en 20.

¹⁰⁸ Veldman, I.M. (1989), p. 116.

¹⁰⁹ Fleurkens, A.C.G. (1989), p. 86.

¹¹⁰ Naar de gelijkenis van de wijze en dwaze maagden uit Matteüs 25:1-13.

¹¹¹ Het gaat hier overigens niet om de traditionele zeven hoofdzonden, maar om: *Philautia* (Eygen liefde), *Superbia* (Hovaerdije), *Ongelovich* (Incredulitas), *Curiositas*, de nieuwsgierigheid, en *Inconstantia* (Onstadigheyt). *Hypocrisis*, de hypocrisie, speelt een bijrol. Meulen, P. van der (1955), p. 498.

schoon klederen eert ende sinnelijcxkens op pronkt, so krijgghdy eere by den gemenen luyden ende jonste by allen Jonghelingen".¹¹² Het pronken met het uiterlijk hier niet alleen in verband gebracht met het krijgen van eer en aanzien in het algemeen, maar eveneens met een verhoogde kans op een liefdesrelatie met een andere 'jongeling', of wellicht een oudere of vermogende heer. Op meerdere tekstplaatsen wordt Iohanna door de ondeugden die haar teisteren uitgemaakt voor een "Clarisse", omdat zij armoedige kleding draagt (clarissen stonden immers bekend om hun gelofte van armoede en eenvoudige kleding). Uiteindelijk blijkt dat ook de keuze voor het zinnelijke leven niet leidt tot blijvende vreugde maar tot een leeg, vluchtig leven: de tegenspeelster van Iohanna die kiest voor het kortstondige geluk wordt namelijk verlaten door haar kersverse echtgenoot.

In dit hoofdstuk analyseer ik verschillende zinnespelen uit de collectie van rederijkerskamer 'Trou moet blijcken' en de hierboven genoemde spelen van Coornhert, om kostuumbeschrijvingen en dialogen te analyseren die direct of indirect betrekking hebben aspecten van deze personificatie.¹¹³ De eerste twee paragrafen dienen om de conclusie uit het vorige hoofdstuk te versterken en te verbreden door twee andere gepersonifieerde ondeugden te onderzoeken en die te vergelijken met eerdere getrokken conclusies. De paragraaf over Vrouw Wereld vormt een aanvulling op een recent artikel van Bart Ramakers. Daarin analyseert hij haar aanwezigheid op het toneel en in de prentkunst, waaronder de rol die het kostuum(-ontwerp) daarin speelt.¹¹⁴ Het laatste subonderwerp van dit hoofdstuk heeft geen betrekking op de kostuums van ondeugden, maar op de kleding van de protagonist – die hem of haar weliswaar wordt aangereikt door de ondeugdelijke of deugdelijke personificaties. De verwisseling van allegorische kleding door het hoofdpersonage is te beschouwen als de ultieme vorm van *enargeia*: de verandering speelt zich namelijk niet alleen woordelijk maar ook letterlijk voor de ogen van de kijker af. In het licht van dit onderzoek is het interessant om hier kort in te gaan op dit gebruik van de kledingallegorie, om een diepere betekenisgeving door kleding bloot te leggen.

4.2 Theorie zinnespel en visualiteit

Het zinnespel

Het zinnespel (ook wel: moraliteit) diende al sinds de vijftiende eeuw om kijkers te laten zien hoe men met deugden en ondeugden om moest gaan. In deze spelen stond de strijd tussen goed en kwaad centraal, net als in de allegorische prenten waarin de personificaties van hoofdzonden voorkomen, die in hoofdstuk 2 aan bod zijn gekomen.¹¹⁵ Een typisch zinnespel heeft een hoofdrolspeler wiens moraal en religieuze gedrag centraal staat. Vaak symboliseert deze protagonist de gehele mensheid

¹¹² Editie Meulen, P. van der (1955), pp. 318-401. Hier: vs. 445-448.

¹¹³ Zie Ramakers, B.A.M. (2003b), pp. 111-115 voor een beschrijving van dit archief en de verschillende boeken waar het uit bestaat. De transcripties van de boeken zijn verzameld in de editie van Hüskens, W.N.M., Ramakers, B.A.M. & F.A.M. Schaars (eds.) (1992-1998) [online raadpleegbaar via de DBNL].

¹¹⁴ Ramakers, B.A.M. (2016), pp. 284-285.

¹¹⁵ Idem, p. 287.

(bijvoorbeeld “die Mensche”) of een bepaalde groep mensen (bijvoorbeeld “Menich Mensche” of “Rijcke man”). De twee kibbelende sinnekens proberen de mens te verleiden tot zonde. Door hun optreden functioneren zij als een komisch duo in het meestal toch vrij ernstige stuk. Deugden en ondeugden vormen de grootste en belangrijkste groep van personages: goddelijke krachten en aardse verleidingen. Daartoe behoren ook de bekoorlijke vrouwelijke personages (ondeugden) waar de hoofdpersoon in sommige spelen door de sinnekens heen wordt geleid.

In de loop van het stuk wordt de protagonist geconfronteerd met één of meerdere ethische dilemma’s. Hij of zij moet kiezen tussen goed en kwaad, waarin hij vaak in eerste instantie voor het kwaad of de zonde kiest. Dit geeft de volgende cyclus in een zinnespel: onschuldig – toegeven aan verleiding – schuldig – berouw en bekering of geen berouw – redding of verdoemenis. De innerlijke en uiterlijke strijd wordt gevisualiseerd door personificaties van de ondeugden en deugden in het leven van de protagonist, die de strijd zowel veroorzaken als leveren. Dat is anders dan in de meeste allegorische prentseries over deugden of ondeugden waarin elk figuur op zichzelf is weergegeven. De personificatie wordt dan als het ware geïsoleerd uit de strijd tussen goed en kwaad, hemel en hel – al bevindt de figuur zich voor de vroegmoderne kijker in essentie nog steeds in die context.¹¹⁶

Performatieve analyse

In recent onderzoek naar rederijkersliteratuur worden zinnespelen niet slechts beschouwd als overgeleverde tekst, maar wordt ook de performativiteit van een tekst in de analyse meegenomen.¹¹⁷ De onderzoeker kijkt niet alleen naar de tekst, maar visualiseert en reconstrueert hoe de opvoering daadwerkelijk plaatsgevonden kan hebben of was bedoeld om plaats te vinden. De acteurs in de rederijkerscontext bespeelden hun publiek allereerst visueel: door hun kostuum, hun plaats in de ruimte, hun houding en hun attributen.¹¹⁸ In de analyses van dit hoofdstuk kijk ik daarom ook naar kostuumbeschrijvingen in de teksten en uitspraken van personages over kleding. De eerste indruk van een personage was belangrijk om het publiek te triggeren om de personificatie in één van de volgende categorieën van personages te plaatsen: hoofpersoon of -personen, deugden, ondeugden (en sinnekens). Vermoedelijk was een groot deel van het rederijkerspubliek al bekend met het interpreteren van allegorieën vanuit de prentkunst en andere media.

4.3 Vrouw Wereld en *Superbia*

Vrouw Wereld

¹¹⁶ Idem, pp. 289-291.

¹¹⁷ Ramakers, B.A.M. (2001), pp. 129-130. Vgl. Ramakers, B.A.M. (2004).

¹¹⁸ Ramakers, B.A.M. (2016), p. 292. De aandacht voor visuele en andere aspecten van zinnespelen naast het tekstuele aspect sluit aan bij Ramakers’ algehele benadering van zinnespelen. Zijn doel is om de spelen te reconstrueren als gebeurtenissen die de overgeleverde ‘platte’ tekst ontstijgen.

Vrouw Wereld gold als een personificatie van alle zeven hoofdzonden, of de zonde en het kwaad van de wereld, door de mens voortgebracht.¹¹⁹ Voor een analyse van hoe Vrouw Wereld in zinnespelen functioneerde, is het artikel van Ramakers, ‘Lady World in Rhetorician’s Drama’ onmisbaar omdat hij laat zien dat de toneelkostuums op afbeeldingen van Vrouw Wereld in grote mate overeenkomen met de kenmerken van *Superbia* die ik eerder heb blootgelegd in hoofdstuk 2 en 3. Ten tweede beschrijft Ramakers voor Vrouw Wereld een relatie tussen het uiterlijk (kleding) en het innerlijk (zondigheid) zoals gebruikt in de rederijderscontext, die ook op lijkt te gaan voor *Superbia*. Die notie kan wellicht deels verklaren waarom ondeugden in modieuze en vaak contemporaine kleding worden afgebeeld, om verder te gaan dan alleen de vaststelling dat dit zo is.

Vrouw Wereld past perfect binnen de paradigmata van deugden en ondeugden die uit het rederijkerstoneel spreken en die in de vorige paragraaf zijn beschreven. Zij belichaamt de wereld als plek waar de zonde van Satan heerst. In de prentkunst trad Vrouw Wereld inderdaad op als een verpersoonlijking van alle hoofdzonden, soms met zeven bijbehorende attributen of verwijzingen.¹²⁰ Ramakers laat zien dat zij in verschillende zinnespelen wordt verbonden aan andere gepersonifieerde ondeugden door die te presenteren als bondgenoten of dienaren van de Wereld.¹²¹

Overeenkomsten tussen Vrouw Wereld en Superbia in prenten en zinnespelen

Ook in de prentkunst zien we die verwantschap terug. In de prent van Jacques Horenbault (die de vrouwenfiguur naar Goltzius maakte) is te zien dat die vrouw in haar ene hand in plaats van een spiegel nu een pluk hooi vasthoudt: de ijdelheid en vergankelijkheid van het leven (afb. 2.1). Net als bij de personificatie van ‘het quade’ op de geschilderde intrede in 1616, is het lastig om hier precies te identificeren om welke personificatie het nu precies gaat: zij bezit elementen die aan verschillende figuren kunnen worden toegeschreven. Ramakers identificeert de vrouw inderdaad als IJdelheid, te zien aan de spiegel en de pluk hooi, maar verbindt haar ook met Vrouw Wereld, zoals zij in de catalogus van het Rijksmuseum is aangeduid.¹²² Als we echter terugkijken naar de prenten uit hoofdstuk 1 (en bijlage I) lijkt het mij waarschijnlijk dat de verbeeldingen van IJdelheid en Vrouw Wereld uit de pictoriale traditie van *Superbia* zijn geëvolueerd, omdat die traditie en de definitie van deze hoofdzonde al veel langer bestond – en de spiegel en de pauwenveren hierin zijn ‘blijven hangen’.

In een prent uit Johannes de Bry’s *Emblemata Saecularia [...]* (afb. 2.16) worden *Superbia* en Vrouw Wereld in één figuur verstrengeld tot een personificatie die de roem verpersoonlijkt: “Roem is

¹¹⁹ Blöcker, S. (1993), p. 16.

¹²⁰ Ibidem. Vrouw Wereld verschijnt in de vijftiende eeuw ten tonele. Soms bestaat zij uit verschillende delen, waarbij elk deel staat voor een bepaalde zonde, zoals het pauwenverendiadeem voor de trots, de wijde halsuitsnede voor de wellust, beker voor de drankzucht, geldbuidel voor de gierigheid, et cetera.

¹²¹ Ramakers, B.A.M. (2016), pp. 285-286. Ramakers’ corpus bestaat uit vijftien zinnespelen waarin Vrouw Wereld voorkomt (1546 tot 1636). NB: datum van schrijven stond lang niet altijd gelijk aan de opvoeringsdatum.

¹²² Idem, p. 291.

de meest ijdele zaak van de wereld”.¹²³ Pauw, spiegel en de twee potten links en rechts die het leven en de dood symboliseren horen van oudsher bij *Superbia*. Het wereldkruis verwijst echter naar Vrouw Wereld, en de inscriptie naar Roem.

Ook rederijkerskostuums van *Superbia* en Vrouw Wereld komen volgens verschillende prenten veel overeen. De eerste prent is van Willem Isaacz Swanenburch naar David Vinckboons en wordt als openingsafbeelding gebruikt door Ramakers in zijn artikel.¹²⁴ Hierop zien we een bekend silhouet verschijnen, dat erg lijkt op de Hovaerdigheid uit de intrede van de Dordtse Fonteynisten in 1616 en op de figuren die we in de intredegravures van Haarlem zagen (hoofdstuk 3). Het blijkt echter Wereld te zijn met een wereldkruis op haar hoofd.

Samen werpen deze observaties de vraag op of men de beeldtaal wel altijd gebruikte om een eenduidig onderscheid te maken tussen bijvoorbeeld *Superbia* en Vrouw Wereld. Qua betekenis liggen beide personificaties natuurlijk ook dicht bij elkaar: aspecten van *Superbia* werden zeker ook verbonden met de *vanitas*-gedachte en het ‘werelds’ zijn ten opzichte van de hemelse waarden, i.e. de deugden. In deze ‘discoursen over het kwaad’ liet men de lezer, kijker of toeschouwer bepaalde kledingstukken of accessoires associëren met het hoogmoedige of zondige gedrag van de gepersonifieerde hoofdzonde – en ging het mijns inziens niet zozeer om het herkennen van de specifieke zonde (zoals in de prentseries met alle zeven hoofdzonden) maar eerder om de associatie te maken met een personificatie die ‘het kwaad’ verbeeldt. Het gaat dus meer om een bepaald type verschijning met contemporaine kledingkenmerken, in plaats van een specifieke personificatie.

4.4 Visuele motieven bij vrouwelijke personificaties van ondeugden

Uit de vorige paragraaf bleek dat men niet altijd vasthield aan de precieze omschrijvingen van ondeugden volgens de hoofdzondenleer en vanzelfsprekend veranderde de pictoriale traditie gaandeweg. Ook in de praktijk van het rederijkerstoneel overlaptten Hoogmoed, IJdelheid en de wereldse neigingen van Vrouw Wereld met elkaar, zo zien we in verschillende zinnespelen. Met betrekking tot de kleding komen in de dialogen van zinnespelen een aantal motieven terug, die ik hieronder behandel. Het praten over kleding aan het hof, recente mode-ontwikkelingen en het dragen van lichtelijk ‘pikante’ kleding versterkt de thematiek over de schijn en de verleiding die hoort bij het karakter van gepersonifieerde vrouwelijke ondeugden.

Ondeugden aan het Franse hof

¹²³ - Het Latijnse onderschrift: *Gloria totius res est vanissima mundi*.

- In de eerste druk van de bundel was deze afbeelding de tweede prent, gevolgd door het aapje met molensteenkraag dat eerder is gesignaleerd.

¹²⁴ Ramakers, B.A.M. (2016), p. 285. Zie ook Hummelen, W.M.H. (1992), p. 132. Hummelen noemt nog twee andere afbeeldingen, ook gebaseerd op Vinckboons, die ook sterk aan dit ‘type’ doen denken, maar dit zijn reproducties van zeer slechte kwaliteit en kon ik niet raadplegen.

Dat de eigenschappen van vrouwelijke ondeugden met elkaar in verband worden gebracht, blijkt in het spel *De Noodinge der Wijsheid* van Abraham de Koning (1616). Het gevolg van het personage Wereldt bestaat uit de kamenaars Hoovaerdije en IJdelheid.¹²⁵ Deze drie figuren zijn nauw aan elkaar verwant, zo vertelt het koor ons:

“Sij [Wereldt] praelt, sij pronkt en’ braeft ’t schijnt d’Hemel wil sij trotsen;
De ijdelheijdt sij mint, de hoogvaerdij zij acht Al verr’ hooch boven deuchdt [...]”¹²⁶

Wereldt is ijdel, zo blijkt wel uit haar pronkzucht – en de hoogmoed acht zij veel belangrijker dan deugdelijkheid.

Het is niet verrassend dat de vorstelijke personificatie van Wereldt in dit spel resideert aan een hof waar vele wereldse geneugten centraal staan, waaronder de kunst van het kleden. Aan de Europese hoven probeerden de hovelingen elkaar af te troeven met steeds mooiere en duurdere japonnen of pakken.¹²⁷ Hier volgden de laatste modetrends elkaar in rap tempo op en koos men voor een extravagante en overdadige kledingstijl – tezamen met buitensporige zwelgpartijen, drinkgelagen, gokavonden en afspraakjes met dames van lichte zeden. Tenminste, dat is wat er gebeurde aan de hoven die in de zinnespelen worden beschreven.

De twee sinneken in het stuk kondigen aan dat de schone prinses Wereldt is ontwaakt. Zij zal naar haar “Dool-hof” worden geleid, een heerlijke “warande” die is geplant door haar dienaar Bedroch. Veel personages in het stuk zijn naar haar op weg om de feestelijke activiteiten aan het hof mee te kunnen beleven. Dit doolhof is inderdaad een plek van dwaling, waar de mens af wordt gebracht van het juiste pad waar de deugden hem naartoe willen leiden. Het sinneken Dwase leer roept:

“Komt voort, Vernuft [het andere sinneken], de Wereldt is geresen, /
Na ’t hof van dolinge wordt zij geleijdt. /
De netten zijn gebreijdt en’ rondtom gehangen, /
Niet om herten, maer om zielen te vangen. /
Maer wee die haer valsch bedroch gelooft!”¹²⁸

Het met verraderlijke netten en vallen omgeven Doolhof contrasteert met het hof van Wijsheid, die de

¹²⁵ - In het *Repertorium van het rederijersdrama 1500 - ca. 1620* van W.M.H. Hummelen (1968), is dit stuk opgenomen met sigle 1 V 4.

- Gebruikte editie: Eemeren, G. van (ed.) (1988).

- Voor een analyse van het gehele stuk zie Ramakers, B.A.M. (2016), pp. 305-306. Hij noemt ook ‘Grootsheid’ als derde personage dat behoort tot het gevolg, maar deze heeft geen dialoogtekst in het stuk. Wellicht ging het hier om een stom personage.

¹²⁶ vs. 17-19. Vgl.: “De leugenaars zijn soet en’ vriendelijk van tael: Maer ’t herte swelt van pracht, van grootsheid, pronk en prael.” (door Voorsichticheit, vs. 105-106).

¹²⁷ Conrads, M. & G. Zwartjes (1989), p. 43 en 47.

¹²⁸ vs. 141-145.

mensen uitnodigt om eeuwig in haar hof te verblijven. Zij heeft niet tot doel om zielen te ‘vangen’, maar om ze te bevrijden. Het argument van de sinnekens en andere personages om te kiezen voor het “Dool-hof” van de wereld is dat ze wél weten van welke wellusten ze op aarde kunnen genieten, maar niet wat hen in de hemel te wachten staat: “Maer int hemels bancquet, / Wat weetmen wat daer te schranssen is?”¹²⁹ Ze gaan “zingen en springen in ’s wereldts warande”, en “brassen” en “schranssen”.¹³⁰

Bedroch en Dwaling zijn gekleed in hun “pronc-gecier en’ tripp’len op de straet” om op tijd bij Wereldt te zijn. De twee kameniers van deze prinses gaan in hun lofzang op Wereldt (ten opzichte van Wijsheid) in op alle geneugten die zij in dit ‘Dool-hof’ voor hun koningin verzorgen, waaronder het aankleden en versieren van haar schone verschijning: de aandacht voor het uiterlijk. “En uw’ sachte zijde rocken / Wilt bevlocken [= bevleken(?)] / Met de roosjes, soo als ’t hoort.” (vs. 703-705). Wereldt zelf roept de mensen op om hun blonde haar te versieren in de meimaand, want het leven is zo kort, daar moet men van genieten (vs. 190). Hierna volgt er een vrolijke dansscène, waarbij de acteurs in het spel vermoedelijk bijpassende frivole en modieuze kleding droegen.

Een andere scène met dans en muziek wordt beschreven in het zinnespel dat antwoord geeft op de vraag *Hoemen Christus ter werrelt meest Liefde Bewijsen mach*.¹³¹ Eijgen baet en Eijgen wellust zijn de sinnekens die de “rijcklijck” geklede Aertschen Mensch bespelen door zijn voorliefde voor de aardse zaken aan te spreken. Zo leiden zij hem naar Aertschen schat, opnieuw een machtige vrouw, woonachtig in Swerrelts dominatie (heerschappij of overheersing), waar zij gaan drinken en dansen. De dialoog in dit toneelstuk maakt iets inzichtelijk wat op de meeste prenten niet goed te zien of te ervaren is voor de moderne lezer: de invloed van de Franse taal en de Franse hof-manieren op de cultuur van de elite in de Nederlanden – en de soms negatieve connotatie met de courtoisie.¹³² Aertschen schat wordt aangesproken met “Madamme” door haar dienstmaagd Abondantie en zelf spreekt zij Den aertschen mensch liefdevol aan met “mon filz”.¹³³ Eijgen baet en Eijgen wellust proberen de draak te steken met deze zangerige taal en maken een drankliedje van hun geproost, op een tuimelende manier zoals alleen sinnekens dat kunnen:

Eijgen baet:	“A a vous ...
Eijgen wellust:	A moij ...
E.b.:	Gaer Onsch
E.w.:	A nousch

¹²⁹ vs. 463-464.

¹³⁰ vs. 450-451, 464-465.

¹³¹ Sigle in Hummelen, W.M.H. (1968): 10C6. Hüsken, W.N.M., Ramakers, B.A.M. & F.A.M. Schaars (1998). Deel 3, Boek C, pp. 260-361.

¹³² Die negatieve connotatie ziet men bijvoorbeeld terug in een embleem uit Roemer Visscher’s *Sinnepoppen* (1614), waarin een jongedame met Franse mode naar zichzelf in de spiegel kijkt. “C’est par là qu’elle parle françois.” Zij spreekt Frans dóór de Franse mode die zij navolgt en de manier van doen die daarbij hoort. Voor de negatieve evaluatie hiervan zie Briels, J.G.C.A. (1985). ‘Brabantse blaaskaak en Hollandse botmuil. Cultuurontwikkelingen in Holland in het begin van de Gouden Eeuw’. In: *De Zeventiende Eeuw 1* (1), p. 31.

¹³³ Bijvoorbeeld vs. 1227 en 1395.

E.b.: C'est doux
 E.w.: Je croij
 E.b.: A vous
 E.w.: A moij¹³⁴

Vergezeld van wat zwierige bewegingen moet dat er op de planken heel overtuigend hebben uitgezien als dronkenmanspraat. Deze passage is veelzeggend, *juist* omdat er inhoudelijk niet veel wordt gezegd. Op dit specifieke moment waren de kijkers meer afhankelijk van wat ze zagen, hoe men zich op het podium gedroeg en, ook belangrijk, hoe men gekleed ging. Dat de gepersonifieerde ondeugden worden geplaatst in een parodie op de wereldse en voor velen herkenbare context van het hof, past bij het uiterlijk vertoon dat aan veel gepersonifieerde ondeugden werd toegeschreven.

Exterius picta: het uiterlijk toont het innerlijk

Een onderdeel van de vroegmoderne dracht dat bij verschillende personificaties al is voorgekomen, wil ik in deze paragraaf verder uitlichten, namelijk de rok met fardegelijijn of de beulingrok. De beuling, een wrong waarop het bovenste gedeelte van de rok rust, werd vooral in Frankrijk (en aan de Franse hoven) gebruikt.¹³⁵ Uit de behandelde gravures in dit onderzoek bleek dat ook dat dit kledingelement vaak voorkomt bij gepersonifieerde hoofdzonden – er bestaat zelfs een spotprent over de beuling in dezelfde serie als afb. 2.2. De fardegelijijn of *vertugadin* was een constructie met een hoepel of meerdere baleinen met daaroverheen onderrokken en de bovenste rok, om de rok wijder uit te laten staan. Deze stijl zien we voornamelijk terug in de Spaanse (kegelvorm) en Engelse mode (klokvorm).¹³⁶

De beulingrok en de fardegelijijn leenden zich in de allegorische prentkunst bij uitstek om het bedrieglijke karakter van de belangrijkste zonden te verbeelden. De prent *De dans om de wereld* (ca. 1600) (afb. 2.17) die Ramakers aanhaalt, toont ons niet de bekende spiegel omgeven met pauwenveren, maar een pauwenveer die onder de sleep van haar mantel vandaan piept. In het Nederlandstalige bijschrijft staat dat de hoogmoedige uiteindelijk zal vallen, wellicht wil men daar met de pauwenveer nog even aan herinneren. De rok of de mantel van gepersonifieerde vrouwelijke ondeugden lijkt vaker zo'n verhullende werking te hebben: op het schilderij van de Dordtse Fonteynisten (hk. 3) komt er iets anders onder de wijd uitstaande rok vandaan: de tot zonde verleidende slang uit Genesis. Net zoals in één van de gravures van Conrad Goltz naar Hendrick Goltzius, die in hoofdstuk twee zijn behandeld (afb. 1.8), waarin de kop van de pauw verandert in een kronkelend slangelijf als men de rok oplicht. Ook in zinnespelen worden gepersonifieerde vrouwelijke

¹³⁴ vs. 2095-2102. Dat de sinnekens inderdaad een liedje zingen is af te leiden uit het voorgaande vers 2090: "Wel hoe sidt ghij dus Laet ons den wijn eens smaecten en een deuntken craecken / om tgeselschap te verheugen."

¹³⁵ Conrads, M. & G. Zwartjes (1989), pp. 43-44, afb. 4a.

¹³⁶ Ibidem, afb. 4b en 4c.

ondeugden overigens met ‘de slang’ verbonden.¹³⁷ In deze voorbeelden dient het contemporaine mode-element van de wijd uitstaande rok dus als ‘teken’ van de bedrieglijkheid van deze ondeugden. Zij proberen de schijn op te houden, maar prentmakers laten wel doorschemeren dat er iets niet in de haak is door het uiteinde van een pauwenveer of de kop van een slang toe te voegen.

Men zou kunnen stellen dat er door de trend van steeds grotere hoepels en rokken ook een steeds grotere ‘leegte’ ontstaat onder de rok, in letterlijke en figuurlijke zin. Het uiterlijk vol schoonheid is verraderlijk en verbergt het verderfelijke en zondige innerlijk, zo suggereren ook de eerder behandelde prenten van Conrad Goltz. Onder ‘het uiterlijk’ versta ik in dit geval het kostuum en de attributen waaraan een personificatie te herkennen is. Tegelijkertijd wijst de modieuze kleding zelf ook naar de vergankelijkheid van schoonheid en weelde. Uiteindelijk vertegenwoordigen en verbeelden de uiterlijkheden van een personificatie het innerlijk, de ware aard van een personificatie.

Deze denkwijze wordt ook zichtbaar in een dialoog tussen de ons inmiddels bekende sinnekens Eijgen baet en Eijgen wellust uit *Hoemen Christus ter werrelt [...]*. Het “neeffgen” en het “nichtgen” bespreken de laatste mode als volgt:

Eigen wellust: “Wel soud Ick dan niet passeren voor een eerlijcke meijt / want alsulcken feijt
[nl. het omgaan met mannen in een verdachte situatie, of in een bordeel]
// sietmen daegelijckx veel gebeuren /
bij sommige dochters int Lant die met groote Seingeuren /
haeren willekeuren [= verkiezen op te houden(?)]¹³⁸ // In schijn van eer en deucht
Eijgen baet: Ke daer weetmen so niet van wadt ghij praten meucht /
want dees Jeucht // heeft daer toe / al te fraijen // vont [= streek, list]¹³⁹
E.w.: Wel wadt toch
E.b.: Maer zij doen een fardegadijn [= fardegalijn] / omt lijff terstont /
dan staen de cleeren ront // om haer loossheijt [= onbetrouwbaarheid/slechtheid]¹⁴⁰
te stercken.”¹⁴¹

Sommige onzedelijke juffrouwen die zich met mannen bezighouden staan volgens Eijgen wellust toch bekend als eerlijke en oprechte vrouwen, die de schijn ophouden “van eer en deucht”. Volgens het neefken Eijgen baet hebben deze jongeren een fraaie streek bedacht om hun ware aard te verbergen:

¹³⁷ - Ramakers, B.A.M. (2016), p. 295, voetnoot 32: in het zinnespel *De vadere des huusghezins* spreekt men over de “slange dracht” van Vrouw Wereld.

- In het Dool-hof van het zinnespel *De Noodinge der Wijsheid* wordt ook de associatie met de slang bij een gepersonifieerde ondeugd opgeroepen: “alsoo die hun ooijt stelden, / Geliefkoost door dees’ Vrouw [i.e. Vrouw Dwaling] om haer slibb’rige eer.” vs. 120-121 (geuit door Voorsichticheidt).

¹³⁸ Zie WNT, lemma ‘willekeuren’.

¹³⁹ Zie MNW, lemma ‘vont’ (I), 7: in het bijzonder *list, kunstgreep, streek, slimme streek [...]*.

¹⁴⁰ Zie WNT, lemmata ‘loosheid’ en ‘loos’ (II). ‘Loossheijt’ zou ook kunnen verwijzen of de connotatie op kunnen wekken met ‘loos’ als ‘ledig’ of ‘leeg’. Een andere verwante betekenis van ‘loos’ is ‘schijn’: op een bedrieglijke wijze iets anders voorstellen dan het in werkelijkheid is.

¹⁴¹ vs. 536-550.

een fardegelijjn waardoor de rok bol uit gaat staan, “de cleeren ront” laat staan. Hun list werkt volgens hem niet, omdat het door de kleding die “dees Jeucht” draagt juist zeer zichtbaar is wat hun kwade bedoelingen zijn. Hij vervolgt zijn betoog: “Ja al hebben sij een paerken / binnen men cans niet mercken / en gaen ter merckt ter kercken // Lustich ghepalleert [= overdadig versierd]”.¹⁴² Hierin wordt duidelijk kritiek geuit op het kleedgedrag van de jeugd, die zich overal maar in luxe uitdossingen vertoont. En inderdaad is het herkenbaar genoeg, de jeugd die vaak toegeeft aan nieuwe modegrillen.

In dit voorbeeld zagen we dat het dragen van modieuze kledingstukken (waaronder de fardegelijjn) werd verondersteld een *middel* te zijn om eer te verkrijgen van anderen en de kans op een relatie te versterken – waarbij ook vaak wordt gealludeerd op buitenechtelijke relaties. Daarnaast heeft het te maken met de schijn ophouden. Ramakers citeert in zijn artikel het zinnespel *De christelijke ridder* van Rijssaert van Spiere, waarin het sinnekens Wereld getypeerd wordt als “Van achter bekackt, voren bepeerelt” en als iemand die een “dootlijcke schichte” achter haar rug houdt, terwijl zij van voren een schoonheid lijkt.¹⁴³ Dit zou aantonen dat Vrouw Wereld werd geassocieerd met valse schijn of het ophouden van de schijn (hypocriet). Hierin zien we eenzelfde benadering van de schoonheid van dure kleding: die zou afleiden van de werkelijke aard van iemand, in dit geval van de personificatie Wereld. De associatie met de dood doet denken aan de knokige benen van het skelet, die in twee prenten onder de rok van *Superbia* zijn verscholen (afb. 1.8 en 1.15, zie ook p. 17).

Het uiterlijk (kleding) en het innerlijk worden dus zowel in de prentkunst als in de rederijerscultuur met elkaar in verband gebracht. De schoonheid van personificaties is bedrieglijk – en als spiegel voor de modebewuste kijker of lezer wordt gesteld dat ook echte mensen door hun weelderige kleding slechts de schijn op proberen te houden dat zij een deugdelijk leven leiden. Waaraan men eigenlijk de prioriteit zou moeten geven (nl. het innerlijk) wordt onder de prent van Conrad Goltz als volgt verwoord:

“Wie jtzundt [= thans(?)] ist die Welt so blindt,
Und sich nur an das eusser helt,
Denckt nit wie es binnen sej gestelt.
Mach erstlich das jnwendig rein,
Am eussern wirdt kein mangel [= gebrek/onvolkomenheid] sein.”

En een laatste waarschuwing: “Was in der Welt verborgen bleibt vnd vbersehn / Wirdt dem gestrengen vrtheil Gottes nicht entgehn”.

Deze nadruk op de relatie tussen het uiterlijk (kleding) en het innerlijk (zondigheid) verklaart waarom ondeugden in modieuze en vaak contemporaine kleding worden afgebeeld en beschreven: wie

¹⁴² vs. 552-553.

¹⁴³ Ramakers, B.A.M. (2016), p. 295.

zich te protserig of uitbundig (dus hoogmoedig) kleepte, zou te veel aandacht aan uiterlijke en ijdele zaken besteden en te weinig aan de gesteldheid van de ziel, het innerlijk, waar men met Gods hulp deugden kan ontwikkelen. De ondeugden worden dus zo afgebeeld, omdat zonde is: aandacht aan de verkeerde, wereldse zaken besteden, zoals de banketten, bals en kleding-uiterlijk vertoon aan het hof, oftewel:

“T’snoode lijf ciertmen zeer //
D’edel ziel laetmen naect //
Meer zoectmen ijdel eer /
Dan duecht die zalich maect”.¹⁴⁴

Lichtvaardige geklede personages

Wie niet alleen de ziel maar ook delen van het lichaam ‘naakt’ laten, zijn de prostituees die in verschillende spelen de protagonist proberen te verleiden tot zonde. Vaak zijn zij gepersonifieerde ondeugden van bijvoorbeeld *Luxuria* (Wellust) of varianten van *Superbia*. Hun kleding is een teken van de verlokking waarmee gepersonifieerde ondeugden ‘zieltjes winnen’.

Een voorbeeld van hoe een prostituee werd afgebeeld in de late zestiende eeuw, is te vinden op de prent *De hooiwagen* van Horenbault (afb. 2.18). Het gaat om een scène achter de eerder besproken figuur van de IJdelheid. Ietwat op de achtergrond van de prent wordt een man zonder onderkleding het bordeel uit gejaagd door twee vrouwen met een bezem en een vuurtang. In de deuropening staat de prostituee die hij bezocht heeft. Zij is duidelijk als zodanig te herkennen aan haar kapsel met ‘hoortjes’, ontstaan in Venetië. Overige kenmerken zijn de diep uitgesneden hals van haar jurk, rijk bewerkte mouwen en ook hier weer de Franse kraag. Vergelijkbare weergaves van haar zijn te vinden in de kostuumboeken van Pietro Bertelli en Abraham de Bruyn (afb. 2.19 en 2.20). Ook in een verzameling gravures van Crispijn van de Passe genaamd *Hortus Voluptatem* zijn prostituees op een soortgelijke wijze afgebeeld (afb. 2.21).¹⁴⁵

Het is opvallend dat IJdelheid op de voorgrond eenzelfde Franse kraag draagt en een sieraad met parels en een kruis als de prostituee, terwijl de vrouwen die bordeelbezoeker wegjagen molensteenkragen en meer bedekkende vliegers (overmantels) dragen. Hoewel eerder is vastgesteld dat de verwante personificaties Vrouw Wereld en *Superbia* in zinnespelen veelal als heersers (koninginnen of prinsessen) worden beschreven, brengt deze prent treffend aan het licht dat hun kostumering ook verbonden kan worden aan de ‘typische’ Italiaanse courtisanes zoals die in de prentkunst verbeeld werden. Zoals ook W.M.H. Hummelen stelde, zijn vrouwelijke ondeugden te herkennen aan hun typische dracht (zie p. 31). En inderdaad nemen de sinnekens in rederijkersspelen

¹⁴⁴ Onderschrift bij afbeelding 1.19.

¹⁴⁵ Overigens werden die prenten later weer in een heel andere context gebruikt, namelijk in het liedboek *Nieuwen ieucht spiegel* uit 1617. Daarin zijn ze weer voor een heel andere interpretatie vatbaar dan alleen aan de hand van de Latijnse onderschriften, zo lijkt het.

vaak de gestalte aan van stereotypes als prostituees of bastaarden. In *Hoemen Christus ter werrelt [...]* vertoeft het sinneken Eijgen wellust aan het begin van het spel in een bordeel. Door haar “neeffken” Eijgen baat worden daar schampere opmerkingen over gemaakt. Eijgen wellust pareert de kritiek van haar tegenspeler door te onthullen dat hij een “hoerekinck wiegerken”, een bastaard is.¹⁴⁶ Ongetwijfeld zal hun kleding daar ook mee hebben gecorrespondeerd: volgens de kostuumbeschrijving zijn zij beiden “wilt” en “lichvaerdich gecleet”.¹⁴⁷

In de prenten en mogelijk op een soortgelijke manier in de zinnespelen spreekt uit de aankleding van deze personages de verleiding en de slinkse manieren van de gepersonifieerde vrouwelijke ondeugd. De hofscènes lichten een tipje van sluier op over hoe kleding mogelijk een rol speelde bij het verbeelden van zondige activiteiten in zinnespelen. De rok met fardegelijng stond als contemporain kledingstuk symbool voor de schone schijn die de gepersonifieerde ondeugden proberen op te houden.

4.5 De strijd in beeld gebracht: kledingverwisseling

Theorie over kledingallegorie

Veel onderdelen van een rederijkerstoneel hebben een allegorische werking, niet alleen de personificaties die dienstdoen als personages in het spel. Het spel moet de mentale staat van het hoofdpersoon en de ontwikkeling weergeven van verduistering tot ommekeer, ook op een visuele manier.¹⁴⁸ Ze maken ook relaties tussen personificaties duidelijk, en dus de invloed van de ondeugden op de hoofdpersoon, bijvoorbeeld door kleding of attributen. De openingen en verdiepingen in de decorpanelen van het toneel dragen allegorische namen en zijn verbonden aan bepaalde personages. Hetzelfde geldt voor (delen van) hun kostuum en ook vaak: een troon of stoel, waarvan de naam de staat of het gemoed uitdrukt van degene die erop zit. De verandering kan ook weergegeven worden door naamsverandering en soms helpen tableaux vivants om de hoofdpersoon naar een bepaalde (meestal de ‘goede’) kant over te halen.¹⁴⁹

De Griekse stijlfiguur *enargeia* wordt op de sterkste manier bewerkstelligd in een verkleedpartij met allegorische kledingstukken. Stijn Bussels beschrijft *enargeia* als “het krachtige effect van de helderheid die teweeg gebracht wordt door visualisering van wat besproken wordt”.¹⁵⁰ Over het algemeen gaat het daarbij in de retoriek om woorden die een beeld oproepen. In de spelen van rederijkers en het middeleeuwse en vroegmoderne toneel wordt het publiek de ommekeer van de hoofdpersoon daarentegen ‘letterlijk’, dat is, in werkelijkheid, voor ogen gebracht door de

¹⁴⁶ vs. 8-9.

¹⁴⁷ vs. 498-510.

¹⁴⁸ Ramakers, B.A.M. (2016), p. 301, 307: ““The changing of clothes and seats is the standard way to exemplify the moral or intellectual transformation that the mankind undergoes.”

¹⁴⁹ Idem, p. 313.

¹⁵⁰ Bussels, S. (2008), p. 4. Zie ook: Ramakers, B.A.M. (2016), p. 332.

kledingallegorie en het ‘verkleeden’ van personages. Hierbij spelen bijna altijd personificaties een rol, die op zichzelf natuurlijk ook weer allegorisch werken. Een voorbeeld om dit duidelijk te maken: de personificatie van ‘de mensheid’ krijgt een allegorische jas die staat voor ‘de zonde’, als hij die aandoet is hij dus een mens die in zonde leeft. Als hij de mantel omslaat van ‘gerechtigheid in Christus’ is hij een mens die in de gerechtigheid van Christus leeft.

De zonden (met prachtige kleren) willen op hun beurt weer prachtige kleren aan de protagonist slijten, om die net als hen te maken! Over de vraag of het in deze scènes gaat om daadwerkelijke verwisseling van kleding door de acteurs, of dat het alleen mondeling wordt beschreven op het toneel, bestaat niet in alle gevallen consensus. In meerdere toneelteksten staan aanwijzingen voor de spelers om kledingstukken aan of uit te trekken en mijn vermoeden is dan ook dat dit meestal ook echt zo werd opgevoerd. Het veroorzaakte immers een waar spektakel. Daarnaast vormde het verwisselen van allegorische kleding een krachtig middel om de kijker daadwerkelijk voor ogen te stellen wat er voor innerlijke verandering plaatsvond – en met welke ondeugden of deugden het betreffende personage zich op dat moment inlaat.

Kostuumbeschrijving en daadwerkelijke kledingverwisseling bij personages

De personificaties in zinnespelen zijn bij hun opkomst al te herkennen aan hun kostuum. Heel zwart-wit gesteld zijn op basis van de personagebeschrijvingen in de overgeleverde teksten, de acteurs al in te delen in de categorieën ‘goed’, ‘slecht’ of ‘neutraal’. De ‘neutrale’ personages kunnen nog wisselen tijdens het stuk: besluit de hoofdpersoon in de slotscène om toch de kwade deugden te volgen, of bekeert hij zich? Dat laatste is meestal het geval, maar niet in alle toneelspelen.¹⁵¹

Voorbeelden van kostuumbeschrijvingen in de spelen van ‘Trou’ en Coornhert: ondeugden zijn vaak “costelijck”, “rijckelijck” of zelfs “lichtveerdich gecleet”. Soms is de beschrijving explicieter: “als een hoere gecleet”, bijvoorbeeld bij de personages Luxurie en Overdaet in het spel *Den wellustigen Mensch*.¹⁵² De deugdelijke personages worden daarentegen getekend door de eenvoud van hun kostuum: “slecht” [= armoedig], “stach” (bij gezaghebbende personages), “als een arm man, simpel of Antijckx gecleet” (alleen in een zijden gewaad).¹⁵³

In een enkel geval echter hebben we meer informatie over de kostuums dan in deze vrij summiere beschrijvingen. In Coornherts *Vanden thien maeghden* treedt een vertellende Auctor-figuur op die zich wijdt aan een uitgebreide beschrijving van de vijf dwaze maagden, de ondeugdelijke personages in het spel (vs. 645-679). Zij zijn gekleed als koninginnen met: “gecruelden hayr, gulden huyven [=kappen], zijden hoeden met vlieghende plumagien, lunferschen [sluiers(?)],” waarvan we in

¹⁵¹ Zoals in de verbeeldingen van de parabel van de rijke man en Lazarus. De rijke man wordt daarin door duiveltjes meegenomen naar het dodenrijk.

¹⁵² Sigle Hummelen: 10A6.

¹⁵³ Deze voorbeelden zijn afkomstig uit verschillende zinnespelen in de editie van de collectie ‘Trou moet blijcken’. Hüsken, W.N.M., Ramakers, B.A.M. & F.A.M. Schaars (eds.) (1992-1998).

de prentkunst ook voorbeelden hebben gezien.¹⁵⁴ Daarnaast dragen zij hoerige, weinig verhullende kleding die de verteller uitgebreid beschrijft:

“ghestickte ende doorluchtighe halsdoeken daermen den rijsende boesem door mochte zien; ‘tschenen meer hoeren om mannen aen te locken, dan eerbare Maeghden, *behalve* alleen dat elck eenen een langhen statighen tabbaert aen hadde, daer onder een deel vuyle ende gesletterde vodden bedeckt waren”¹⁵⁵

Het is mijn vermoeden dat de Auctor-figuur niet voor niks een uitgebreide beschrijving geeft van het uiterlijk en het gedrag van de deugden: op het toneel moet ook iets zichtbaar zijn geweest van de “gesletterde vodden”, met daaroverheen “een langhen statighen tabbaert”.¹⁵⁶ De spiegeltes op de mantel van *Philautia* (Eygen liefde) bijvoorbeeld zijn niet langer de spiegels van zelfbehagen, maar onder haar nieuwe naam *Prudentia* (Wijsheydt) krijgen zij ook een nieuwe functie als spiegels van zelfkennis, zo wordt gesteld door Anneke Fleurkens.¹⁵⁷ Het is een van de weinige voorbeelden van kledingverwisseling bij gepersonifieerde ondeugden zelf in plaats van bij de protagonist.

Hier is opnieuw sprake van het principe van het verbergen. Alleen proberen de ondeugden hier hun ondeugdelijkheid niet te verbergen met mooie kleding, maar juist hun kostuums zelf te verbergen. De mantels functioneren als een allegorisch teken van hun nieuwe voorgewende identiteit als deugden – ze ondergaan namelijk ook een naamsverandering. Ze doen zich voor als iemand anders, maar onder hun mantels zijn ze nog steeds dezelfde ondeugden als aan het begin van het stuk – en het publiek weet dat maar al te goed. De kostuums die wellicht onder hun mantel vandaan komen, verraden hen immers.

Eenvoud als het kostbaarste juweel

Kledingverwisseling bij het hoofdpersonage kan zowel ten goede als ten slechte plaatsvinden. Als het ten slechte plaatsvindt, wordt er soms twee keer van kleding gewisseld, als de hoofdpersoon later tot inkeer komt. Bart Ramakers noemt twee voorbeelden van spelen waarin een personage ‘zonder zonde’ gekleed gaat in een witte tuniek.¹⁵⁸ Nadat hij gezondigd heeft, is die tuniek bevlekt. Aan het einde van het stuk wordt de tuniek weer gereinigd en is het personage weer vrij van zonden. In het *Spel van de Rijcke man* van Coornhert wordt niet het hoofdpersonage zelf van nieuwe kleding voorzien, maar Consciencie, het geweten van de rijke man krijgt nieuwe kleding en nieuwe attributen.¹⁵⁹

In het zinnespel *Afval vant Gotsalige Weesen*, geschreven door Lauris Jansz, vinden we een

¹⁵⁴ Editie Meulen, P. van der (1955), pp. 498-536. Hier: vs. 657-658. Een voorbeeld van een “gouden huyve” zien we wellicht in de prent van de Horenbault bij de personificatie IJdelheid.

¹⁵⁵ Vs. 658-662, mijn cursivering, E.B.

¹⁵⁶ Vgl. Fleurkens, A.C.G. (1994), p. 48.

¹⁵⁷ Fleurkens, A.C.G. (1994), pp. 329-331.

¹⁵⁸ Ramakers, B.A.M. (2016), p. 317, 320-321.

¹⁵⁹ Vgl. de analyse in Bussels, S. (2008).

typisch voorbeeld van een kledingverwisseling.¹⁶⁰ Volgens de lijst met personages is de protagonist De Mensch “slecht” gekleed, dat is eenvoudig.¹⁶¹ Zijn kledingstukken dragen namen van deugden. De twee sinnekens Lust om weeten en Begeerte tot hoocheijt moeten hem van die deugden beroven, zo krijgen zij te horen van hun opziener Lucifer. In het gehele stuk wordt beeldspraak gebruikt die te maken heeft met juwelen. De kledingstukken en accessoires van De Mensch worden door Die Goetheijt Ghoofts juwelen genoemd.¹⁶² Hij wordt geleid tot Verkeerde weelde, “hups ende fris”, die blinkt als een robijn, zo mooi is ze. Zij bestempelt zijn uitdossing als oude vodden.¹⁶³ Deze prachtige geklede prinses beveelt De Mensch zijn gewaden uit te doen en ze te vervangen door “een ander stoff”. Hij krijgt nieuwe kleding met andere namen aangemeten: het kleed van de “wetenscap”, “den bant van tweedracht”, het juweel “hoochmoet”, de hoed “Alle Tegenart goodts” en tot slot schoenen die hem leiden op de weg van de twist in plaats van de weg van de vrede.¹⁶⁴

Deze ‘zondeval’ duurt totdat Die Goetheijt Ghoofts weer terugkomt en De Mensch vraagt: “Waer sijn toch al u cieragen / segt arme helt, daer godt int beginne u mee hadden verciert [...] al dander Deuchden // Die godt u hadt toe gestiert // waer sijonse gebleeven / mijn dunct ghij sijtse al quijt”.¹⁶⁵ Goetheijt Ghoofts weet De Mensch over te halen het paleis en de sinnekens te verlaten, die vrezen voor de straf van de duivel. Maar hierna draagt De Mensch nog steeds zijn ‘tweede’ kostuum. In de bekeringscène mag hij zijn oude kleren opnieuw aantrekken: voor de kijkers het signaal dat De Mensch voortaan weer onder Gods bescherming is, en dat zijn leven geregeerd wordt door de deugden – en niet door Verkeerde Weelde.

De beeldspraak over sieraden en juwelen in dit stuk leert de kijkers dat de eenvoudige kleding uiteindelijk het meest ‘sierlijk’ is – een groot contrast met de overdadige kostuums die de ondeugdelijke personages op het toneel dragen. De scènes waarin De Mensch zijn kleding verwisselt, moeten tot de verbeelding hebben gesproken. Voor de ogen van het publiek speelt zich een verandering af die in ieder mens plaats kan vinden. De allegorische kledingstukken maken dat op een visuele manier inzichtelijk en vormen zo een materiële belofte tot verlossing.

4.6 Conclusie

Algemeen kan gesteld worden dat sprake is van een patroon van het dragen van eigentijdse kleding, zoals in de vorige hoofdstukken al is gebleken uit voornamelijk het prentmateriaal. Dit fenomeen doet zich dus niet alleen bij *Superbia* voor, maar bij meerdere van de gepersonifieerde deugden.

¹⁶⁰ Sigle in Hummelen, W.M.H. (1968): 1OF8. Hüskens, W.N.M., Ramakers, B.A.M. & F.A.M. Schaars (1996), Deel 6, Boek F, pp. 434-501.

¹⁶¹ vs. 2-4.

¹⁶² vs. 49.

¹⁶³ vs. 456, 550-554.

¹⁶⁴ vs. 614-662.

¹⁶⁵ vs. 713-715.

Uit verschillende spelen van het corpus van ‘Trou moet blijken’ en twee spelen van Coornhert bleek dat gepersonifieerde ondeugden worden afgeschilderd als verleidelijk en huichelachtig, verbonden met de stereotypering van de ‘vroegmoderne jeugd’, koninklijke hoven, vrouwelijke heersers en courtisanes. In die karakterisering worden ook verschillende soorten beeldspraak aan de hand van kledingstukken betrokken, of thema’s die met kleding te maken hebben.

Door middel van kledingallegorie en het verkleden tijdens een toneelstuk wordt de manier waarop kleding betekenis kan geven verdiept. Net als bij de personificatie worden de kledingstukken hier *signifiers* van abstracte begrippen. Het toont hoe allegoriek óók in de aankleding van een personage in een zinnespel een nieuwe, veranderde of dubbele betekenis kan geven aan een personificatie.

Hoofdstuk 5: Conclusie

De aanleiding van dit onderzoek was dat Hoogmoed in de prentkunst meermaals afgebeeld is in contemporaine kleding in plaats van in een antiek gewaad, zoals bij andere hoofdzonden het geval is. In het licht van het groeiende realisme in de prentkunst rond 1600 kan gesteld worden dat *Superbia* al veel langer eigentijdse kleding droeg. Tenminste gedurende de gehele zestiende eeuw werd zij al zo afgebeeld: haar luxueuze kleding is dus betekenisvol en niet slechts onderdeel van de opkomende genrekunst.

Eén onderdeel van haar garderobe, namelijk de molensteenkraag, verdient hier extra aandacht, omdat die zich aan het einde van de zestiende eeuw lijkt te ontwikkelen van een onderdeel dat simpelweg bij een modieuze ‘outfit’ hoort tot een attribuut van Hoogmoed, vergelijkbaar met de spiegel en de pauw. Volgens de moralistische idealen die uit deze allegorische prentkunst spreken, was dit modeobject een zeer verderfelijk kenmerk van de hoogmoedige mens. In verschillende prenten hebben we gezien dat die modebewustheid van *Superbia* mede tot doel heeft om de kijker een spiegel voor te houden, want die draagt deze kleding wellicht in de werkelijkheid.

In de gravures van de intredes tijdens de Haarlemse rederijkerswedstrijd van 1606 zien we dezelfde contemporaine kledingkenmerken (Franse kraag, rok met beuling als bij hoogmoed), maar nu bij andere gepersonifieerde ondeugden zoals de Gierigheid, bij wie het dragen van luxueuze kleding op het eerste gezicht onlogisch lijkt. Het lijkt erop dat bepaalde contemporaine kleding verbonden is aan vrouwelijke personificaties ondeugd of hoofdzonde in het algemeen (in deze specifieke situatie), het verwordt als het ware tot ‘een kenmerk van het kwaad’. Er is sprake van een ‘bevoren stereotype’ om deze kwaadaardige karakters weer te geven en te beschrijven.

De gravures van rederijkerskostuums vormen een brug tussen het prentmateriaal in hoofdstuk 2 en de zinnespelen van rederijkers in hoofdstuk 4. Over de kwestie van de betrouwbaarheid van de afbeeldingen is naar mijn mening geen duidelijke conclusie te trekken, omdat er aanwijzingen zijn dat bepaalde figuren zijn gegraveerd naar voorbeeld van kostuumafbeeldingen, maar ook aanwijzingen dat de kostuums er in werkelijkheid zo uitzagen.

Hoewel elk medium de maker bepaalde vrijheden biedt en zekere beperkingen oplegt, putten zowel prentmakers als toneelschrijvers uit dezelfde bron voor de verwerking van hun onderwerpstof. Dit werd onder andere aangezwengeld door toonaangevende culturele gangmakers als Hendrick Goltzius, Carel van Mander en Dirck Coornhert, die zich succesvol op beide gebieden begaven.

In hoofdstuk 4 heb ik laten zien hoe de gesignaleerde opvattingen over kleding (in het licht van de hoofdzondenleer) zijn te herkennen in toneelteksten. Bepaalde contemporaine kleding geeft niet alleen betekenis aan Hoogmoed in het bijzonder maar ook aan andere personificaties van ondeugden. In de dialoogtekst zijn bepaalde beeldmotieven te herkennen die we al eerder hebben gezien, hier uitgediept door woordspel over of verwijzingen naar bijvoorbeeld de rok met fardegalijn

en het dragen van schitterende juwelen. Vaak bieden deze uitingen ook weer een spiegel voor de kijker, bijvoorbeeld omdat de personages reflecteren op het kleedgedrag van ‘de jeugd van tegenwoordig’.

Uit de analyse van diverse toneelteksten blijkt hoe de kledingverwisseling in een zinnespel de betekenis van kleding verdiept. Bepaalde kledingstukken worden hier expliciet op een allegorische manier gebruikt, zoals de mantels van de dwaze maagden of de kledingstukken waarmee “de Mensche” zich “verciert”.

De algemene conclusie van dit onderzoek is dat onderzoekers wel terloops verwijzen naar de rol van contemporaine kleding bij allerlei personificaties van vrouwelijke ondeugden, maar ik heb laten zien *hoe* die kleding de betekenis van een ondeugd kan versterken. Het gaat dus om veel meer dan een kledingstuk. Volgens de heersende moraal in de vroegmoderne kunstenaar-rederijderscontext moet de mens zich dus zeker niet richten op het versieren van het uiterlijk, maar op de gesteldheid van het innerlijk. Wellicht is dat wat de blik van *Superbia* in de prent naar Maarten de Vos ons wil suggereren.



Literatuurlijst

Primaire literatuur

- Heyns, Z. (1607). *Const-thoonende juweel. Bij de loflijke stad Haerlem, ten versoecke van Trou moet blijcken, in 't licht gebracht*. Zwolle: Zacharias Heyns. [Laatst geraadpleegd op 16 augustus 2016 via de DBNL]
- Eemeren, G. van (ed.) (1988). *Het tweede Dochters-Speeltjen*. Abraham de Koning (1616). (handschriftencahier 2). Leuven/Amsterdam: UFSIA-Centrum Renaissancedrama, Acco, pp. 3-6; 83-128. [Laatst geraadpleegd op 30 juli 2016 via de DBNL]
- Hüsken, W.N.M., Ramakers, B.A.M. & F.A.M. Schaars (eds.) (1992-1998). *Trou moet blijcken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijderskamer 'de Pellicanisten'*. Assen: Uitgeverij Quarto. [Laatst geraadpleegd op 30 juli 2016 via de DBNL]
- Meulen, P. van der (ed.) (1955). *Het roerspel en de comedies van Coornhert*. D.V. Coornhert. Leiden: E.J. Brill. [Laatst geraadpleegd op 18 juli 2016 via de DBNL]
- Vet, B.J.C.M. de (2013). *Trou moet blycken 1503-2013. Hoe een rederijderskamer overleefde*. Archivalia. Cd-rom.

Secundaire literatuur

- Bleyerveld, Y. (2006). 'De geschilderde intrede van de Dordtse Fonteynisten'. In: Ramakers, B.A.M. (red.). *Op de Hollandse Parnas. De Vlaardingse rederijderswedstrijd van 1606*. Zwolle: Waanders.
- Blöcker, S. (1993). *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450 bis 1560*. Münster: LIT Verlag.
- Bruijnen, Y. (2003). 'De relatie tussen rederijders en schilders te Leuven in de zestiende eeuw'. In: Ramakers, B.A.M. (red.). *Conformisten en rebellen. Rederijderscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 247-260.
- Bussels, S. (2008). 'Hoe overtuigt Coornherts Comedie vande Rijckeman? Energiea en het opvoeren van personificaties'. In: *Spiegel der letteren* 50 (1), pp. 1-40.
- Conrads, Marian en Gerda Zwartjes (1989). *Tirions kostuumgids. Westerse kledingstijlen van de vroege middeleeuwen tot nu*. Baarn: Tirion.
- Conrads, Marian (1990). *Handboek kostuumaccessoires*. Baarn: Tirion.
- Dixhoorn, A. van (2003). 'Burgers, branie en bollebozen. De sociaal-institutionele ontwikkeling van de rederijderskamers in de Noordelijke Nederlanden (1470-1650)'. In: Ramakers, B.A.M.

- (red.). *Conformisten en rebellen. Rederijerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 65-85.
- Dixhoorn, A. van (red.) (2009). *Lustige geesten: Rederijers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fleurkens, A.C.G. (1989). 'Leren met lust. Coornherts toneelspelen'. In: H. Bonger et al. (red.). *Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht*. Zutphen: Walburg Pers, pp. 80-97, 175-177.
- Fleurkens, A.C.G. (1994). *Stichtelijke lust. De toneelspelen van D.V. Coornhert (1522-1590) als middelen tot het geven van morele instructie*. Hilversum: Verloren.
- Ghering-van Ierlant, M.A. (1988). *Mode in prent (1550-1914)*. Den Haag: Nederlands Kostuummuseum.
- Hallam, E. (2004). 'Speaking to Reveal: The Body and Acts of "Exposure" in Early Modern Popular Discourse'. In: Richardson, C.T. (red.). *Clothing Culture, 1350-1650*. Aldershot/Hampshire: Ashgate, pp. 239-262.
- Hummelen, W.M.H. (1968). *Repertorium van het rederijersdrama 1500 - ca. 1620*. Assen: Van Gorcum & Comp. [Laatst geraadpleegd via de DBNL op 17-08-2016]
- Hummelen, W.M.H. (1992). 'Sinnekens in prenten en op schilderijen'. In: *Oud Holland 106* (3), pp. 117-142.
- Jones, A.R. & P. Stallybrass (2000). *Renaissance clothing and the materials of memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lauterbach, C. (2004-2005). 'Masked Allegory: The Cycle of the Four Seasons by Hendrick Goltzius, 1594-95'. In: *Simiolus 4*, pp. 310-321.
- Luijten, G. (1996). 'Frills and furbelows: Satires on Fashion and Pride around 1600'. In: *Simiolus 24* (2-3), pp. 140-160.
- Kinderen-Besier, J.H. der (1933). *Mode-metamorphosen. De kledij onzer voorouders in de zestiende eeuw*. Amsterdam: Querido.
- Kinderen-Besier, J.H. der (1950). *Spelevaart der mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*. Amsterdam: Querido.
- Melion, W.S. & B.A.M. Ramakers (2016). 'Personification: An Introduction'. In: Melion, W.S. & B.A.M. Ramakers (red.). *Personification. Embodying Meaning and Emotion*. Leiden: Brill, pp. 1-40.
- Ramakers, B.A.M. (1998). 'De "Const" getoond. De beeldtaal van de Haarlemse rederijerswedstrijd van 1606'. In: Falkenburg, R. et al. (red., ed.). *Hof-, staats- en stadsceremonies. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49*, pp. 128-183. [Laatst geraadpleegd via de DBNL op 13-08-2016]
- Ramakers, B.A.M. (2001). 'Allegorisch toneel. Overlevering en benadering'. In: Ramakers, B.A.M. & H. van Dijk. *Spel en spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, pp. 228-245.

- Ramakers, B.A.M. (2003a). 'Conformisten en rebellen. Ter inleiding'. In: Ramakers, B.A.M. (red.). *Conformisten en rebellen. Rederijerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 11-22.
- Ramakers, B.A.M. (2003b). 'Voor stad en stadgenoten. Rederijers, kamers en toneel in Haarlem in de tweede helft van de zestiende eeuw'. In: Ramakers, B.A.M. (red.). *Conformisten en rebellen. Rederijerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 109-126.
- Ramakers, B.A.M. (2004). 'Lezen als een toeschouwer. Over performatieve receptie van middelnederlandse teksten'. In: *Queeste 11*, pp. 127-139.
- Ramakers, B.A.M. (2016). 'Dirty from Behind, Pearly in Front: Lady World in Rhetorician's Drama'. In: Melion, W.S. & B.A.M. Ramakers (red.) (2016). *Personification. Embodying Meaning and Emotion*. Leiden: Brill, pp. 284-336.
- Richardson, C.T. (2004). 'Introduction'. In: Richardson, C.T. (red.). *Clothing Culture, 1350-1650*. Aldershot/Hampshire: Ashgate, pp. 1-28.
- Rublack, Ulinka (2010). *Dressing up: cultural identity in Renaissance Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Shamos, G. (2015). *Bodies of Knowledge: The Presentation of Personified Figures in Engraved Allegorical Series Produced in the Netherlands, 1548-1600*. Dissertatie University of Pennsylvania. [Laatst geraadpleegd via <http://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3706019/> op 15-08-2016]
- Vandommele, J.J.M. (2011). *Als in een spiegel. Vrede, kennis en gemeenschap op het Antwerpse Landjuweel van 1561*. Hilversum: Verloren.
- Veldman, I.M. (1989). 'Coornhert en de prentkunst'. In: H. Bonger et al. (red.). *Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht*. Zutphen: Walburg Pers, pp. 115-143, 178-179.
- Veldman, I.M. (2006a). 'From Indulgence to Collector's Item: Functions of Printmaking in the Netherlands'. In: Veldman, I.M. *Images for the eye and the soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*. Leiden: Primavera Pers, pp. 9-44.
- Veldman, I.M. (2006b). 'From Allegory to Genre'. In: Veldman, I.M. *Images for the eye and the soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*. Leiden: Primavera Pers, pp. 193-222.
- Winkel, M. de (2006). *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Herkomst van de afbeeldingen

De meeste afbeeldingen zijn afkomstig uit de gedigitaliseerde collectie van het Rijksmuseum of waren online toegankelijk via Europeana, het Geheugen van Nederland of Arkyves.

De uitzonderingen staan hieronder vermeld:

Afbeelding 1.11

Gekopieerd uit Bartsch, A. von, Strauss, W.L. & J.T. Spike (1978) *The Illustrated Bartsch. Netherlandish artists: Hendrik Goltzius, Engravings*, p. 85 (serie 32): 'Pride'.

Afbeelding 1.21

Gedigitaliseerde collectie van het British Museum in Londen, museumnummer 1873,0712.67, online geraadpleegd op 04-08-2016 via:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1560406&partId=1&searchText=hortus+voluptatum&page=1

Afbeelding 2.4

Gekopieerd uit Hallam, E. (2004), p. 259. Afkomstig uit een bundel met broadside ballads, *The Roxburghe Ballads*, 3.64, 3.65. British Library, Londen.

Afbeeldingen 2.6 t/m 2.14

Heyns, Z. (1607). *Const-thoonende juweel, Bij de loflijke stad Haerlem, ten versoecke van Trou moet blijcken, in't licht gebracht*. Zacharias Heyns: Zwolle. Scans van de DBNL, gedownload op 13-04-2016.

Afbeelding 2.15

Gekopieerd uit Bleyerveld, Y. (2006), p. 130.

Afbeelding 2.16

Scan van een exemplaar uit de Koninklijke Bibliotheek Den Haag doorschoten met blanco pagina's, signatuur KW 71 J 62, fol. 110.

Afbeelding 2.19

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, online geraadpleegd via <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3437004> op 14-05-2016.

Bijlage 1: De verbeelding van *Superbia* in de prentkunst (1510-1699)



Afbeelding 1.1

Hans Burgkmair (1510). *Die Hofart* (Serietitel: *Die sieben Laster*). Houtsnede. Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wenen.



Afbeelding 1.2

Georg Pencz (ca. 1539-1541). *Superbia*. Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.3

Heinrich Aldegrever (1552). *Hoogmoed*. Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.4

Pieter van der Heyden naar Pieter Brueghel (I) (1558). *Superbia (Hoogmoed)* (Detail). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.5

Hieronymus Wierix (ca. 1563-1611). *Superbia* (Serietitel: *Zeven hoofdzonden*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.6

Cornelis Cort (1564). *Triomfwagen met Hoogmoed (Superbia)* (Serietitel: *Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.8

Conrad Goltz naar Hendrick Goltzius (ca. 1575-1600). *Superbia: de mens na de zonde* (*Cognitio peccatorum utilis, poenam tamen tollere nequit*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.





Afbeelding 1.9

Anoniem (ontwerper: Frans Floris (I)) (1575). *Superbia* (Serietitel: *Ondeugden*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.10

Johannes Wierix (1579). *Superbia* (*Hoogmoed*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.11

Hendrick Goltzius (1578). *Superbia* (Serietitel: *Deugden en ondeugden*). Gravure. Brussel
 [In *The Illustrated Bartsch* wordt niet gemeld waar in Brussel de prent zich bevindt]



Afbeelding 1.12

Anonim (ontwerper: Maarten de Vos) (16^{de}/17^{de} eeuw). *Hoogmoed brengt afgunst voort*
 (Serietitel: *Circulus Vicissitudinis rerum Humanorum*). Gravure. Boijmans van Beuningen
 Rotterdam.



Afbeelding 1.13

Conrad Goltz (ca. 1580-1600). *Superbia (Exterius picta, sumque interius maledicta [...]).* Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.14

Jacob Matham (ontwerper: Hendrick Goltzius) (1585-1589). *Superbia (Hoogmoed).* Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.15

Gillis van Breen (ca. 1585-1615). *Ijdelheid*. Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.16

Jacob Matham naar Hendrick Goltzius (1593). *Superbia (trots)*. Gravure. Teylers Museum.



Afbeelding 1.17

Jacob/Jacques de Backer (tweede helft 16^{de} eeuw). *Superbia* (onderdeel van een serie over de hoofdzonden). Olieverfschilderij. Archivi Alinari, Florence.



Afbeelding 1.18

Pieter Jalhea Furnius (tussen 1550-1625). *Hoogmoed* (Serietitel: *Zeven doodzonden*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.19

Gillis van Breen (1595-ca. 1610). *Elegante dame met pauw* (Serietitel: *Allegorieën over de zorg van de mens voor het lichaam en het negeren van de ziel*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.20

Zacharias Dolendo naar Jacob de Gheyn (II) (1596-1597). *Trots (Superbia)* (Serietitel: *De lotgevallen van het leven*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.21

Crispijn van de Passe (I) (1599). *Zittende vrouw die in een spiegel kijkt*. Gravure. Uit: *Hortus Voluptatum*, Keulen [Anoniem], 1^e druk. British Museum Londen.



Afbeelding 1.22

Crispijn van de Passe (I) (1601). *Hoogmoed brengt afgunst voort.* (Serietitel: *Kringloop van het menselijk handelen*). Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.23

Jacques Callot (ca. 1618-1625). *Superbia* (Serietitel: *Zeven hoofdzonden*). Ets. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 1.24

Jan Luyken (1699). *Hovaardigheid met de duivel als dienstmaagd*. Ets. Rijksmuseum Amsterdam.

Bijlage II: Overige afbeeldingen per hoofdstuk



Afbeelding 2.1, hoofdstuk 2 en 4

Jacques Horenbault (1608). *De Hooiwagen* (detail). Ets/gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 2.2, hoofdstuk 2 en 4

Anoniem (naar Maerten de Vos(?)) (s.a.). *Allegorie op het stijven van kragen*. Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 2.3, hoofdstuk 2

Anoniem (s.a.). *Spotprent op de stijve plooiakraag*. Gravure. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 2.4, hoofdstuk 2

Anoniem. *Prides fall Or a warning for all English women. By the example of a strange monster born of late in Germany by a Merchants proud wife in Geneva*. British Library London.



Afbeelding 2.5, hoofdstuk 2

Anoniem (1596). *Aap met spiegel*. Boekillustratie in *Emblemata Saecularia*. Drukker: Theodor de Bry. Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 2.6, hoofdstuk 3

Anoniem (1607). *De triomfboog waardoor de kamers binnentraden* (detail). In: *Consthoonende juweel* [...]. Amsterdam: Zacharias Heyns.

CONST-THOONENDE
I V W E E L,
 By de lofflijke Stadt Haerlem/ ten ver-
 soecke van Trou moet blijcken, int licht gebracht.
Waer inne duydelicks berclaert ende
 verthoont woꝛdt alles wat den Mensche mach
 wecken om den Armen te troosten/
 ende zijnen Maesten by te staen.
 In't waech Speel van Sinne/ soo seet Intredey/
 Leefwedy ende Liedkens ghestelt sy Leven
 wick nae de Volgende Wooygevene Caeu
 te sey 't Speel-koreken.



TOT ZWOL,
 By ZACHARIAS HEYNS,
 Drucker des Landschaps van Over-ijssel, 1607.
Met privilegie.

Afbeelding 2.7, hoofdstuk 3
 Titelpagina van *Const-thoonende Iuweel*, gedrukt door Zacharias Heyns in 1607, te Amsterdam.



Afbeelding 2.8 a en b, hoofdstuk 3

Deelnemers aan de intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, 't Wit Lavendel, die geen allegorische rol vertolken, maar de rol van rederijker.

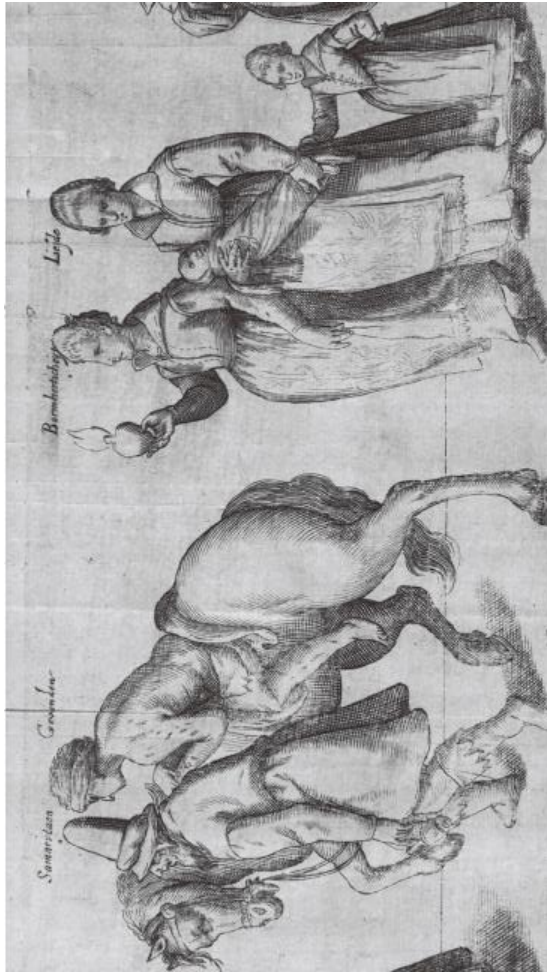
a: Detail van de intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam: de blazoendragers.

b: Detail van de intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam: prins en factor.



Afbeelding 2.9a, hoofdstuk 3

De gehele intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam (excl. kamerleden voor- en achteraan in de optocht).



Afbeelding 2.9b, hoofdstuk 3



Afbeelding 2.10, hoofdstuk 3

Detail uit de intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam: *Giericheijt*.



Afbeelding 2.11, hoofdstuk 3

Detail uit de intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, het eerste paar: *Eijgen eer* en *Priester*.



Afbeelding 2.12, hoofdstuk 3

Detail uit de intrede van de Brabantse kamer van Amsterdam, het tweede paar:
Onbeweechlick hert en Levijs.



Afbeelding 2.13, hoofdstuk 3

Detail uit de intrede van De Haselieren van Aedwaertswoude: *Giercheit, Ricdom en Gierigaert.*



Afbeelding 2.14, hoofdstuk 3

Detail van de intrede van *De Corenbloem* uit Den Haag: *Hovaericheijt*.



Afbeelding 2.15, hoofdstuk 3

Anoniem (s.a.). *De intrede van de Dordtse rederijkerskamer De Fonteynisten tijdens de rederijkerswedstrijd in Vlaardingen in 1616*. Paneel. Dordrechts Museum, Dordrecht.



Afbeelding 2.16, hoofdstuk 4

Johann Theodor de Bry naar Crispijn van de Passe (I) (1596). *Gloria totus res est vanissima mundi*. Gravure. Prent nr. 2 uit *Emblemata saecularia* [...], Keulen: Joh. Th. de Bry (1^o druk). Koninklijke Bibliotheek Den Haag.



Afbeelding 2.17, hoofdstuk 4

Anoniem (ca. 1600). *De dans om de wereld* (detail). Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 2.18, hoofdstuk 4

Jacques Horenbault (1608). *De Hooiwagen* (detail 2). Ets/gravure. Amsterdam Rijksmuseum.



Afbeelding 2.19, hoofdstuk 4

Pietro Bertelli (1592). *Cortigiana Venetiana*. In: *Diuersarum nationum habitum*. Ex. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, signatuur 2001 765, prent nr.7.



Afbeelding 2.20, hoofdstuk 4

Abraham de Bruyn (1581). *Prostibula uel (ut mollius dicam) amica Veneta* (detail). Gravure. In: *Omnium pene Europae, Asiae, Africae, Americae gentium habitus*. Rijksmuseum, Amsterdam.



*Blanditibus iuueni meretricis sua retia tendit Hic capitur demens ictusque Cupidinis arcu
 Praecipue si quis desideosus erit Omnibus amissis se perisse dolet.
 Crispin de pas Inu et excudat*

Afbeelding 2.21, hoofdstuk 4

Crispijn van de Passe (I) (1590). *Jonge man gestrikt door een prostituee*. Gravure. In: *Hortus Voluptatum*. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

