

# Ridders op het Amsterdamse toneel. De *Palmerijn*-stukken van Bredero

Hubert Meeus

---

## *Samenvatting*

Bredero heeft de stof voor drie van zijn ernstige toneelstukken *Rodd'rick ende Alphonsus* (1611), *Griane* (1612) en *Stommen ridder* (1618) ontleend aan de Nederlandse vertaling van de Spaanse ridderroman in proza *Palmerijn van Olijve*, verschenen bij Jan Jansz in Arnhem in 1602. Algemeen wordt aangenomen dat Bredero in 1611 tot de kamer De Eglentier toetrad, maar het lijkt weinig waarschijnlijk dat iemand die pas lid is, een voldragen stuk als *Rodd'rick ende Alphonsus* heeft geschreven. Bredero zal ongetwijfeld al vroeger lid geweest zijn. De stukken van Bredero zijn uitgegeven door Cornelis Lodewijkszoon vander Plasse, die waarschijnlijk wel belangstelling had voor dergelijke stof, aangezien hij ook een aantal delen van de Nederlandse vertaling van de *Amadis*-roman heeft uitgegeven. Met zijn *Palmerijn*-spelen introduceerde Bredero volledig nieuwe stof op het Nederlandse toneel, maar het valt op dat hijzelf noch de uitgever Vander Plasse daar ergens in de edities de nadruk op legt. Nieuw is ook dat Bredero passages uit een roman gebruikt, waar de meeste contemporaine auteurs opteren voor de bewerking van een novelle. Voor het Amsterdamse publiek waren ridders vrij exotische wezens met normen die vreemd waren aan de stad. Bredero gebruikt zelfs het woord 'ridder' zeer weinig behalve dan bij de duels, de meest typische scènes voor de ridderwereld. Dit leidt tot het besluit dat Bredero de ridderstof vooral met een ethisch-didactische bedoeling gebruikt als vehikel om contemporaine waarden uit te dragen.

## *Abstract*

Bredero borrowed the material for three of his serious plays *Rodd'rick ende Alphonsus* (1611), *Griane* (1612) and *Stommen ridder* (1618) from the Dutch translation of the Spanish chivalric romance in prose *Palmerijn van Olijve*, published by Jan Jansz in Arnhem in 1602. It is generally accepted that Bredero joined the chamber of rhetoric De Eglentier in 1611, but it seems unlikely that a recent member wrote such a full-blown piece as *Rodd'rick ende Alphonsus*. Bredero will undoubtedly have been a member before that date. Bredero's plays were published by Cornelis Lodewijkszoon vander Plasse, who was probably interested in such material since he also published a number of volumes of the Dutch translation of the *Amadis* novel. Bredero introduced completely new material to the

Dutch stage with his Palmerijn plays, but it is striking that neither he nor the publisher emphasize this anywhere in the editions. What is also new is that Bredero uses passages from a novel, whereas most contemporary authors opt for the adaptation of a novella. To the Amsterdam public, knights were quite exotic creatures with standards foreign to the city. Bredero even uses the word 'ridder' (knight) very little, except for the duels, the most typical scenes of chivalry. This leads to the conclusion that Bredero uses the knightly material mainly with an ethical-didactic intention as a vehicle to propagate contemporary values.

---

In 1973 verschenen twee delen in de reeks van de herdenkingsuitgave van *De Werken van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, allebei tekstedities van een ernstig toneelstuk: *Griane* uitgegeven door Fokke Veenstra en *Stommen ridder* door Cornelis Kruyskamp. Voor beide stukken had Bredero zich laten inspireren door de Nederlandse vertaling van de Spaanse ridderroman in proza *Palmerijn van Olijve*. Met hun kenmerkende grondigheid voegden beide editoren de hoofdstukken waaruit Bredero zijn stof had geput toe uit de *Palmerijn*-editie verschenen bij Jan Jansz in Arnhem in 1613, zodat de lezer het toneelstuk met de brontekst kan vergelijken.

Beide editoren lieten de transcriptie van de *Palmerijn*-roman voorafgaan door een nota waarin ze kort het statuut van de prozaroman schetsen. Ze deden dat duidelijk onafhankelijk van elkaar, want hun respectievelijke visie bevat een interessante tegenstelling. Fokke Veenstra schrijft:

Het is een algemeen bekend feit dat Bredero de plot van de *Griane* ontleende aan de *Palmerijn*-roman. Deze werd vooral in hogere sociale niveaus zeer gewaardeerd en veel gelezen. Hij vertolkte op uitnemende wijze de idealen die leefden in de toenmalige aristocratische kringen: hoge opvattingen van plichten en rechten verbonden met gelijkwaardige gedachten over de liefde (Bredero, 1973a, p. 270).

Cornelis Kruyskamp is een enigszins andere mening toegedaan:

Hoewel de *Palmerijn*-romans in oorsprong geen echte volksboeken waren, mag men wel zeggen dat zij in Bredero's tijd tot het niveau daarvan waren afgedaald. De presentatie van de tekst draagt daarvan ook alle kenmerken: slecht gedrukt op goedkoop papier, in twee kolommen, en met veel verkortingen, die voor de uitgaven van hogere klasse toen reeds lang uit de mode waren (Bredero, 1973b, p. 190).

Hoewel de teksten ongeveer tegelijkertijd moeten ontstaan zijn, hebben de editeurs duidelijk een andere mening over het statuut dat de *Palmerijn*-roman in Bredero's tijd genoot.

Maar hoe stonden Bredero en zijn tijdgenoten tegenover de ridderroman in proza *Palmerijn van Olijve* en tegenover de toneelbewerkingen ervan? *Griane* en *Stommen ridder* zijn overigens niet de enige stukken waarvoor Bredero zich baseerde op die *Palmerijn*-roman. In 1611 had de jonge Amsterdamse dichter zijn eerste ernstige toneelstuk *Rodd'rick ende Alphonsus* 'gedicht en voleyndt' (Bredero, 1968, p. 202). 'Voleyndt' verwijst mogelijk ook naar het feit dat het stuk in 1611 is opgevoerd (Bredero, 1968, p. 9). Want blijkbaar meteen nadat het klaar was, kende Bredero het genoeg dat de Amsterdamse rederijderskamer De Eglentier zijn debuut op de planken bracht. Zeer waarschijnlijk gebeurde dat op de bovenverdieping van de Vleeshal, de voormalige Margrietenkapel.

#### 1611: HET JAAR VAN DE TOETREDING?

Stuiveling (1975, p. 112) suggereert dat Bredero in datzelfde jaar 1611 lid werd van De Eglentier. Ook al treedt Grootes (1997a, p. 19) hem daarin bij, toch lijkt het weinig waarschijnlijk dat Bredero een volwaardig treurspel schreef in het eerste jaar dat hij tot de kamer toetrad. Het exacte jaar waarin Bredero lid werd van De Eglentier is nog steeds onbekend (Bredero, 2011, p. 80), maar aangezien zijn eerste ondertekende gedicht een lofdicht uit 1610 is, gaan Stuiveling en Damsteegt ervan uit dat Bredero toen toch al enige naam-bekendheid moet hebben genoten (Bredero, 1986, pp. 28-29). De recentste biografie meent dat Bredero ten vroegste in 1611 tot de kamer was toegetreden (Van Stipriaan, 2018, p. 51). Dat zou betekenen dat Bredero al meteen in het eerste jaar van zijn toetreding een toneelstuk had geschreven dat nog in datzelfde jaar werd opgevoerd.

Het enige argument dat alle auteurs aanvoeren voor de toetreding in 1611 is de redevoering van Bredero waarin hij De Eglentier prijst voor haar bijdrage aan de taalzuiverheid. Vander Plasse heeft deze tekst zonder datering in de *Nederduytsche Poemata* van 1632 opgenomen (Bredero, 1632, I1v-I2r). Zowel Stuiveling (1975, p. 112), Grootes (1997a, p. 19) als Van Stipriaan (2018, pp. 51-53) gaan ervan uit dat Bredero die rede uitsprak bij zijn toetreding tot de kamer, hoewel hij tot dan toe op het literaire vlak amper iets zou hebben gepresteerd. Jeroen Jansen is minder zeker van de datering, maar gaat er ook

nog van uit dat Bredero deze ‘introducierede’ uitspraak voor hij toetrad tot de rederijderskamer (Bredero, 2011, pp. 16, 80).

Een belangrijk argument hierbij is het feit dat Bredero zich in deze rede richt tot zijn ‘Eerwaardighe Mede-borghers’ en vervolgens spreekt over ‘uwe Camerbroeders’ (Bredero, 2011, p. 76). Het zou echter ook kunnen dat Bredero deze rede uitsprak rond 1613. Van Stipriaan wijst op het nieuwe reglement dat Pieter Corneliszoon Hooft in 1613 voorstelde voor de kamer in het kader van de heersende twisten tussen de rederijders in De Eglentier (2018, p. 51; zie ook Smits-Veldt, 1996, p. 158). Als de redevoering van Bredero in deze context is uitgesproken kan dit een verklaring bieden voor de wat afstandelijkere aanspreking die mogelijk is gericht tot de leden van de kamer die een andere mening waren toegedaan dan Hooft en Bredero.

De aanspreking ‘Eerwaardighe Mede-borghers’ zou Bredero ook kunnen gebruiken wanneer hij zich tot niet-kamerleden, bijvoorbeeld de liefhebbers of zelfs een ruimer publiek van Amsterdammers, richt die ook naar voorstellingen van de kamer kwamen kijken. Tegenover hen kan hij ook van ‘uwe Camerbroeders’ spreken. Wat later in zijn redevoering spreekt hij over ‘alle Liefhebbers der Vader-lantsche Taal, u mijn lantsluyden’ of over een ‘so spitsinnighe volck’, en ‘O ghy Neder-landers!’ (Bredero, 2011, p. 78). Deze aansprekingen wijzen er niet op dat de redevoering exclusief voor de leden van de kamer was bestemd.

In zijn ‘Voor-reden aande liefhebbers der Nederlandsche Rijm-kunst’ die voorafgaat aan *Rodd’rick ende Alphonsus* zegt Bredero:

[...] dat ick u vrymoedigh wil belyden dat ick van mijn kindtsche beenen af boven alle andere soete Tijtkortinghe de lieffelijcke Poesye hebbe verkoren, ende alle’tsins alsulcke Ghesellen ghesocht en bemindt, die my hier in ghelijck waren, om met haar in plaats van andere ongheoorloftheden te onderhandelen, waar in ick waarlijck soo gheluckigh ben gheweest, dat ick tot tegenwoordigh toe der bester gheselschappe hebbe ghenoten, so wel van kunstigh en sin-rijck rymen, als van trefflijckheydt van staat’ (Bredero, 1968, p. 74).

Jansen neemt de interpretatie van ‘der bester gheselschappe hebbe ghenoten’ als de kring rond Roemer Visscher over van Ten Brink, al laat hij ook de mogelijkheid van een verwijzing naar De Eglentier open (Bredero, 2011, pp. 24, 67, 184). Waarom zouden ‘Ghesellen ghesocht en bemindt, die my hier in ghelijck waren’ niet de leden van de rederijderskamer kunnen zijn? Bredero was geboren en woonde ook in de buurt van de vergaderplaats van de rederij-

kerskamer De Eglentier. Het ligt dan ook voor de hand dat hij met zijn interesse voor literatuur gaat aankloppen bij de rederijkers. Met leden als Hooft, Coster en ook Roemer Visscher vindt hij daar het beste literaire gezelschap van Amsterdam in het eerste decennium van de zeventiende eeuw.

Het is niet ongewoon dat adolescenten lid waren van een rederijkerskamer. P.C. Hooft was al lid van De Eglentier voor hij op zijn zeventiende aan zijn grand tour naar Italië begon (Grootes, 1993, p. 184) en op zijn negentiende schreef hij zijn *Rijmbrief* aan de kamer als ‘een soort proeve van bekwaamheid’ (Porteman, 1989, p. 144). Samuel Coster was zelfs op zijn vijftiende al lid van De Eglentier (Van Dixhoorn, 2009, p. 123). Joost van den Vondel was vóór 22 oktober 1606, op zijn negentiende dus, al lid van de rederijkerskamer Het Wit Lavendel. Op die dag stapte hij mee op in de intrede van de Amsterdamse kamer bij de rederijkerswedstrijd in Haarlem (Calis, 2008, p. 59).

Het is eigenaardig dat van Vondel algemeen wordt aangenomen dat hij het vak op vrij jonge leeftijd leerde en zich ontwikkelde in Het Wit Lavendel. Bredero zou echter pas lid geworden zijn van De Eglentier in 1611, op het ogenblik dat hij al een volwaardig toneelstuk in alexandrijnen kon schrijven. Meer zelfs, de kamer was al meteen in dat eerste jaar bereid om een toneelstuk van de neofiet op de planken te brengen. Bovendien begon De Eglentier rond 1610 met opvoeringen voor een betalend publiek (Smits-Veldt, 1996, p. 157). *Rodd’rick ende Alphonsus* moet een van de vroegste stukken voor dit nieuwe publiek geweest zijn. Het lijkt weinig waarschijnlijk dat de kamer voor een stuk dat geld in het laatje moest brengen, beroep zou doen op een pas recent toegetreden dichter.

Volgens Grootes (1997a, pp. 24-26) zijn de *Palmerijn*-stukken van Bredero, zelfs al *Rodd’rick ende Alphonsus*, duidelijk beïnvloed door de vroege stukken van Hooft, vooral dan door *Granida*. Hij gaat er terecht van uit dat Bredero deze stukken heeft leren kennen in de rederijkerskamer. Als Bredero pas in 1611 lid zou zijn geworden van de rederijkerskamer, lijkt het weinig waarschijnlijk dat hij in zijn eerste toneelstuk zoveel invloed van Hooft zou vertonen, aangezien in 1611 nog geen enkel stuk van Hooft in druk was verschenen. Het is dan ook onwaarschijnlijk dat Bredero *Rodd’rick ende Alphonsus* heeft geschreven in het eerste jaar dat hij lid was van de rederijkerskamer. Het stuk is te zeer vernieuwend en voldragen om geschreven te zijn door een auteur die nog geen jaar in de literaire kring van de rederijkerskamer actief was.

CORNELIS LODEWIJCKSZOON VANDER PLASSE EN DE SPAANSE  
PROZAROMAN

Bredero moest wel nog vijf jaar wachten alvorens de Amsterdamse uitgever Cornelis Lodewijckszoon vander Plasse *Rodd'rick ende Alphonsus* op de pers wilde leggen. Of was het Bredero, die niet eerder geneigd was om zijn spel te laten drukken? Grootes (1997a, p. 19) betwijfelt zelfs of de versie die in 1616 werd gedrukt, dezelfde is als deze van 1611, zij het dat er geen aanwijzingen zijn voor deze hypothese. De heropvoering, volgens het titelblad 'vervat [hervat] in 1616', heeft ongetwijfeld het drukken gestimuleerd. Eenmaal de *Nederduytsche Academie* van start gaat en vooral in het vervolg van de eeuw wordt de correlatie tussen opvoeren en drukken overduidelijk.

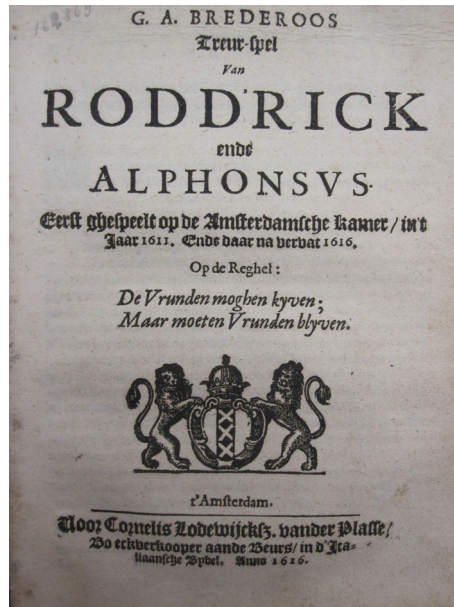


Fig. 1: Titelblad van de eerste druk van G. A. Bredero, *Rodd'rick ende Alphonsus*. Amsterdam: Cornelis Lodewijcksz. vander Plasse, 1616. (Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen: C 69957)

Het wekt geen verwondering dat Vander Plasse bereid was om de *Palmerijn*-spelen van Bredero uit te geven. Cornelis Lodewijcksz vander Plasse was opgegroeid in dezelfde buurt als Bredero. Ze kenden elkaar mogelijk al van in hun jeugd. Vander Plasse vestigde zich in 1611 als boekbinder in de 'Italiaensche Bijbel op de hoek van de beurs' en was oorspronkelijk vooral kantoorboekhandelaar (Borst *et al.*, 1988, p. 332). Hij was boekverkoper en uitgever,

maar drukte niet zelf (zie Grootes in Bredero, 1979, pp. 12-13; Koopman, 1989, pp. 28-29). Hij werkte samen met verschillende Amsterdamse drukkers (Borst *et al.*, 1988, p. 333). In 1612 begon hij zijn uitgeverscarrière met *Het vierde deel van de Tragische of claechlijcke historien* door Matteo Bandello (Koetsier, 2003). Vanaf 1613-1614 ging hij moderne literatuur uitgeven. In 1613 drukte hij in samenwerking met Broer Jansz en Hendrick Laurensz *Het elfste boeck van Amadis van Gaule* (Van Selm, 2001, pp. 24, 146-147). In 1616 volgde een herdruk van *Het twaelfste* deel, dat al in 1607 bij Cornelis Claesz in Amsterdam was verschenen (Van Selm, 1987, p. 349; Van Selm, 2001, pp. 24, 149-152). Vander Plasse had blijkbaar wel een publiek met belangstelling voor ridderromans. De *Palmerijn*-spelen passen dan ook in zijn fonds. Volgens Van Selm (2001, pp. 72-73, 90) waren de *Amadis*-romans vooral populair in de steden bij jonge gegoede burgers en meer bepaald bij een vrouwelijk publiek. Ook in Spanje kende de *Palmerijn*-roman vooral succes bij een vrouwelijk publiek (Marin Pina, 1991, p. 148). Volgens sommigen zou het zelfs het werk van een vrouwelijke auteur kunnen zijn (Triplette, 2018, p. 24).

In de loop van de zestiende eeuw vonden de Spaanse romancycli zowel strenge critici, die de werken meestal vanuit een moraliserend en religieus standpunt verwierpen, als voorstanders, die ze gelijkschakelden met de klasieke teksten uit de oudheid (Wilson, 2014, pp. 204-208). Zo waarschuwde Karel Van Mander voor de *Amadis*-stof, terwijl Roemer Visscher, een kamergenoot van Bredero, er een liefhebber van was (Bredero, 2011, pp. 17-18).

Voor toneelstukken gebaseerd op de Spaanse *Palmerín de Oliva*, een verhalenlencyclus parallel met de *Amadis*-romans, zou er dus ook wel belangstelling moeten zijn geweest. Of het een tijdelijke mode was, is niet zo duidelijk. Maar na 1616 gaf Vander Plasse volgens de *STCN* geen ridderromans meer uit. Zo belangrijk was de *Amadis* dus uiteindelijk niet in zijn uitgeverscarrière, die nog liep tot 1640. Maar aan het begin had hij er duidelijk belangstelling voor (Van Selm, 2001, p. 24). Tussen 1593 en 1628 kent de *STCN* 43 edities van boeken van de *Amadis*. Daarna viel het drukken plots stil en was er blijkbaar geen markt meer voor nieuwe *Amadis*-edities in het Nederlands. De boeken waren echter nog wel in voorraad bij de boekhandelaars tot rond 1650. Daarna was er blijkbaar geen enkele uitgever meer die het nog financieel verantwoord vond om een nieuwe editie op de markt te brengen (Van Selm, 2001, p. 26).

De *Palmerijn*-romans kenden ook een vrij grote verspreiding in Europa, maar bleven qua populariteit toch in de schaduw van de *Amadis*-romans (Wilson,

2014, pp. 203, 207). Van de Nederlandse vertaling van het eerste deel van de *Palmerijn*-romans verschenen er maar twee edities. De eerste editie verscheen volgens het titelblad in 1602, maar volgens het colofon in 1603, bij Jan Jansen in Arnhem. In 1613 is die editie door dezelfde uitgever herdrukt met illustraties in houtsnede (Van Selm, 1976, pp. 128-130). Van de vertaling van het tweede deel, *Primaleon van Grieecken-lant*, kent de STCN edities van de delen twee, drie en vier, verschenen bij de Van Waesberghes en bij Mattijs Bastiaensz in Rotterdam tussen 1614 en 1621. Misschien was het publiek na de *Amadis* wel uitgekeken op het genre van het Spaanse riddersverhaal. De uitgever Van der Plasse beken in de voorrede van *Stommen ridder*, ‘Tot de Konst-beminnende Lesers’, dat hij geen samenvatting van de inhoud van het stuk kan geven omdat hij ‘en enighe andere de Historie van Palmerijn niet en hebben ghelesen’ (Bredero, 1973b, p. 51).

## NIEUWE MODERNE STOF

Met *Rodd'rick ende Alphonsus*, gebaseerd op de Nederlandse versie van de Spaanse prozaroman *Palmerijn van Olijve*, bracht Bredero nieuwe stof op het Amsterdamse en zelfs op het Nederlandse toneel. Het verhaal en de personages sloten niet aan bij een stedelijke context. Maar hij haalde zijn inspiratie wel uit een genre dat succes kende bij een stedelijk publiek: de Spaanse riddersroman in proza.

Bredero had de *Palmerijn*-roman blijkbaar met veel plezier gelezen, want hij zou na *Rodd'rick ende Alphonsus* nog tweemaal inspiratie uit de roman putten. Kruijskamp brengt de keuze van de stof in verband met het doel waarvoor het stuk werd geschreven: ‘het moest bij de opvoering op de Kamer zo veel mogelijk publiek trekken, het moest geld in het laatje brengen en dus afgestemd zijn op de smaak van dit publiek’ (Bredero, 1968, p. 11). Volgens Vermeer (1969, p. 388) was Bredero ‘gegeven zijn aard, afkomst en ontwikkeling, in zijn begintijd’ waarschijnlijk sterk door de fantastische en ridderslike verhalen geboeid en lag daarin de voornaamste reden voor de keuze van zijn stof. *Rodd'rick ende Alphonsus* had blijkbaar wel voldoende succes gekend, want al in 1612 werd *Griane* opgevoerd en in 1618 volgde *Stommen ridder*. Het zou kunnen dat *Griane* een gevolg is van het succes van *Rodd'rick ende Alphonsus* en dat de aanzet om *Stommen ridder* te schrijven het gevolg is van de heropvoering en van de edities in 1616 van de vorige *Palmerijn*-stukken. Het kan ook zijn dat Bredero naar een beproefd recept heeft gegrepen op een ogenblik dat de *Nederduytsche Academie* nood had aan



nieuw materiaal om het repertoire te stofferen (Grootes, 1973, p. 291). Onder *Stommen ridder* staat de datum ‘A°. 1618. den 8. Iunij’ (Bredero, 1973b, p. 185). Hummelen (1982, p. 209) vermoedt dat het de datum ‘van de dag is waarop Bredero de laatste hand legde aan de herziening van een ouder stuk’. Die mening deelt ook de editeur Kruyskamp en hij verwijst daarbij naar alle biografen van Ten Brink tot Overdiep. Het stuk zou al lang in portefeuille gelegen hebben en op aandrang van de Academie of de drukker dan maar vrijgegeven zijn (Bredero, 1973b, p. 7).



Fig. 2: Titelblad van G. A. Bredero, *Griane*. Rotterdam: Pieter van Waelbergen, 1622. In G.A. Bredero, *Alle de Spelen*. Rotterdam: Pieter van Waelberge [1622], fol. A1r. (Universiteit Antwerpen, Bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap: 2100 F 21)

Volgens Grootes (1973, pp. 291-292) hebben de auteurs van de academie met stukken zoals *Stommen ridder* en hun ‘hevig dramatische liefdesgeschiedenissen’ geprobeerd om de gunst van het publiek te verwerven. Of Bredero er met *Stommen ridder* in geslaagd is om de toeschouwers naar de Academie te lokken, is niet geweten, maar het stuk heeft op de Amsterdamse schouwburg in elk geval succes gekend. Tussen 1638 en 1664 is *Stommen ridder* het meest gespeelde stuk van Bredero op de Amsterdamse Schouwburg (Grootes, 1973, p. 292). Het ging er in première op 15 november 1645 en tot 1664 werd het volgens Oey de Vita & Geesink (1983, p. 194) dertig maal, volgens de web-

site van *Onstage* zelfs zesendertig maal opgevoerd.<sup>1</sup> Na de grondige modernisering van de Schouwburg in 1665 beantwoordde het stuk niet langer aan de literaire smaak en de mode van de tijd (Van Stipriaan, 2018, pp. 135-136). *Rodd'rick ende Alphonsus* en *Griane* hebben de Amsterdamse Schouwburg nooit gehaald.

Met zijn drie *Palmerijn*-stukken introduceerde Bredero volledig nieuwe stof in het Nederlandse toneel. Volgens Van Stipriaan bevatte *Rodd'rick ende Alphonsus* 'in grote lijnen alle ingrediënten van een moderne tragedie, zoals ze ook elders in Europa [...] tot stand kwamen' (2018, p. 54). In die zin passen ze wel in de vernieuwingen rond 1600, die vaak als renaissancistisch worden bestempeld. De stof is duidelijk modern voor zijn tijd. Grootes en Jansen (1990, pp. 113, 115) situeren de *Amadis*-romans en hun verwanten bij het genre van de 'nieuwe romans' in het begin van de zeventiende eeuw. Ze rekenen daar zelfs de vertaling van een klassieke roman als de *Moorenlandtsche gheschiedenissen* van Heliodorus (Amsterdam, 1610) bij. De *Palmerijn*-stof wordt door vele literatuurhistorici, onder andere bij Overdiep (1948, pp. 282-302), aangeduid als 'romantisch'. Hoewel deze term volgens W.A.P. Smit (1964, p. 193) naar de sfeer en de stof van de ridderroman verwijst, geeft hij de voorkeur aan de term 'novellistisch' voor wat de toneelbewerkingen betreft. Vele verhaalstoffen die als novellistisch werden bestempeld, pasten ook wel onder historische of klassiek-mythologische stof. Volgens Grootes en Jansen (1990, p. 109) zal voor een zeventiende-eeuwse lezer het verhaal van *Palmerijn van Olijve* niet veel anders hebben gefunctioneerd dan de vertaling van Quintus Curtius' *Hoog-beroemde historie. Vant' leven ende de daden van Alexander de Grootte* (Delft, 1610).

Rens en Van Eemeren (1977, pp. 23, 35) bestempelen in hun genreonderzoek dergelijke stof als 'romanesk' omdat zij de term 'novellistisch' te beperkt vinden en om anachronistische connotaties van de term 'romantisch' te vermijden. Dat de term 'romanesk' zelf ook de nodige interpretatieproblemen oproep, blijkt uit de uitvoerige beschouwingen die Rens en Van Eemeren aan het gebruik van de term vastknoopten. Door een gebrek aan een eenduidige definitie, moesten ze aangeven welke stukken in hun onderzoek wel en welke niet onder de noemer konden vallen. De drie *Palmerijn*-stukken van Bredero vielen er onbetwistbaar onder. Het blijft echter de vraag hoe de zeventiende-eeuwse auteurs zelf over de stof dachten.

---

<sup>1</sup> *Onstage Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to Today*. Geraadpleegd op 13/5/2018.

## BREDERO EN DE PALMERIJN-STOF

Het valt op dat Bredero zelf nagenoeg geen enkele aanwijzing geeft over de gekozen stof of zelfs over het vernieuwende karakter ervan. Wat nog meer verwondering wekt, is het feit dat een toch wel gehaaide uitgever als Cornelis Lodewijckszoon vander Plasse al evenmin van de gelegenheid gebruikmaakte om op het nieuwe te wijzen. Op geen enkele van de drie titelbladen van de eerste druk, noch op die van latere edities, verwijst hij naar het feit dat de stukken bewerkingen zijn van de *Palmerijn*-roman.

Er zijn nochtans auteurs die een dergelijke troef wel degelijk uitspeelden. Bredero's Leidse collega Jacob Duym, geeft op de titelbladen in zijn *Spiegelboek* (1600) expliciet aan waar de behandelde stof vandaan komt en ook dat hij daarmee een nieuw genre introduceert. Zo staat op het titelblad van *Den Spiegel der Eerbaerheit* te lezen: 'ghenomen uyt seecker Boeck dat genaemt wort *Histoires Tragiques*, in dicht ghestelt op de maniere van een Tragi-comedie, dat is van heerlicke menschen, wiens bedrijf eerst droevich, doch de uytcoemst blijde is' (Meeus 1983, p. 61). Uit het genre-onderzoek van Rens en Van Eemeren blijkt dat Jacob Duym in zijn *Spiegelboek* (1600) als eerste romaneske stof gebruikt, ook al worden zijn stukken nog flink gelardeerd met allegorische personages en zelfs met 'sinnekens', typische rederijkerspersonages (Rens & Van Eemeren, 1977, p. 118). Het feit dat Duym zo expliciet zijn bronnen vermeldt, wijst erop dat hij zich bewust is van het nieuwe in zijn stofkeuze. Duym is echter geen uitzondering. Ook een ander stuk met romaneske stof dat aan Bredero voorafgaat, *Het loon der minnen* van Arent Jans Fries in 1600 gedrukt in Hoorn, geeft op het titelblad duidelijk aan dat het zijn inspiratie bij Ovidius heeft gehaald. Het is namelijk een '*Een Treurspel oft Tragoedie* Inhoudende de Historie van Iphis ende Anaxarete. Wiens inhoudt vertelt wort in het xiiij. boec der herscheppinghe ofte transformatie beschreven door den Hoochgeleerden ende wijdtberoemden Poet Pvbl, Ovidivs Naso' (Meeus, 1983, p. 75). I. I. Van Wassenburgh geeft aan dat hij het *Historiaalspel van Koningh Reynier van Norwegen ende de schoone Langerta* 'ghetrocken [heeft] Wt het vyfde deel der Tragischer-Historien' (Meeus, 1983, p. 197). Zacharias Heyns vermeldt op het titelblad van de *Vriendts-Spieghel* expliciet dat zijn stuk een bewerking is van een novelle uit de *Decamerone* van Boccaccio (Meeus 1983, p. 87). Voorwaarde voor een dergelijke verwijzing is blijkbaar wel dat de verhalen die als bron dienden, ook voor het Nederlandse publiek ter beschikking waren. Verwijzen naar andere boeken die verkrijgbaar waren, was interessant voor een boekhandelaar. In die zin genieten klassieke teksten meer bekendheid dan contemporaine buitenlandse werken.

Veel romaneske stukken zijn vertalingen of bewerkingen van Spaanse, Franse of Engelse stukken, wat ook op het titelblad duidelijk gemaakt wordt. Op het titelblad van *Lucelle* geeft Bredero echter alleen aan dat het stuk ‘overgeset’ (vertaald) is. Ook zijn tijdgenoot B.D. van Antwerpen geeft op het titelblad van *De Behouden Onnooselheyt* (Amsterdam, 1612) alleen aan dat zijn ‘Tragicomedie. Wtte Fransse tale inde Nederlantse ghestelt’ is (Meeus, 1983, pp. 17, 41). De oorspronkelijke Franse auteurs, respectievelijk Louis Le Jars met zijn *Tragicomedie en prose françoise Lucelle* (Parijs, 1576) (Bredero, 1972, pp. 7-11, 207-270) en Jean Auvray met *Marfilie* (Rouen, 1609) — dat pas in 1628 in Rouen werd gedrukt onder de titel *l’Innocence decouverte* (Lancaster, 1966, p. 24) — waren immers illustere onbekenden voor het Amsterdamse publiek en blijkbaar was het geen meerwaarde om hun namen te vermelden. Dat verklaart misschien wel waarom op het titelblad van Bredero’s *Moortje* ‘Terentius’ en ‘Eunuchum’ in een groter lettertype worden vermeld.



Fig. 3: Titelblad van G. A. Bredero, *Moortje*. Rotterdam: Pieter van Waesbergen, 1622. In G.A. Bredero, *Alle de Spelen*. Rotterdam: Pieter van Waesberge [1622], fol. CC1r. (Universiteit Antwerpen, Bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap: 2100 F 21)

Verwijzingen naar de oorspronkelijke tekst hebben een wervende functie. Verhalen die de toeschouwer al kent vanuit de lectuur, wil hij misschien ook wel eens opgevoerd zien, of vice versa. Ondanks het feit dat de Nederlandse

vertaling van de *Palmerijn*-roman te verkrijgen was in de Amsterdamse boekhandel van Cornelis Claesz — rond 1610 waarschijnlijk de grootste in de Republiek (Van Selm, 1976, pp. 128-129; Van Selm, 1987, p. 245) — moeten Bredero en Vander Plasse gedacht hebben dat een vermelding ervan op het titelblad toch geen meerwaarde had.

Bredero plaatst *Rodd'rick ende Alphonsus* en *Griane* daarentegen nog in de rederijkerstraditie door op het titelblad aan te geven dat de stukken geschreven zijn op een regel, respectievelijk 'De Vrunden moghen kyven; Maer moeten Vrunden blyven' — een vers ontleend aan Coornherts *Wellevenskunste* (Bredero, 1968, p. 28) — en zijn eigen devies: 'Het kan verkeeren'. Deze dubbele houding van Bredero en Vander Plasse, waarbij ze het nieuwe niet al te zeer willen benadrukken en tegelijk nog wat willen vasthouden aan het bekende, heeft misschien wel te maken met de angst dat het publiek zou worden afgeschrikt. Jansen wijst erop dat in het begin van de zeventiende eeuw het theaterpubliek 'werd geconfronteerd met de overgang van zinnebeeldige algemenisering die het rederijkersdrama typeerde naar een quasi-realistische karakterisering in een concrete, duidbare setting' (2001, p. 231).

Door expliciet aan te geven dat *Rodd'rick ende Alphonsus* op een regel is geschreven, suggereert Bredero dat het verhaal vooral dient als voorbeeld van vriendschap en dat *Griane* de wisselvalligheid van de fortuin illustreert, waarbij het ridderverhaal maar een soort verpakking is. Dat blijkt ook uit de vier lofdichten die aan *Rodd'rick ende Alphonsus* voorafgaan. Alle vier concentreren ze zich op het thema van de vriendschap en de behandeling daarvan. Vriendschap was inderdaad een actueel thema voor de Amsterdamse rederijkers. In 1602 had Zacharias Heyns al een *Vriendts-Spieghel* geschreven en in 1615 schreef Jan Siewertsen Kolm zijn *Battaefsche: Vrienden-Spieghel* (Meeus, 1983, pp. 87, 97).

Ook in zijn 'Voor-reden aande liefhebbers der Nederlandtsche Rijm-kunst' bij *Rodd'rick ende Alphonsus* wijst Bredero er zelf op dat hij 'dit voor gheen waarheydt aansmeren en wil, want het is wt een fabuleus versiert, boeck genomen' (Bredero, 1968, p. 74, rr. 23-24). Maar zelfs hier geeft hij geen enkele aanwijzing welk 'fabuleus versiert, boeck' hij bedoelt. Schaamt hij zich voor dit soort werk? Wordt dit werk in de kringen waarin hij vertoeft als onvoldoende literair beschouwd in tegenstelling tot de Italiaanse en Franse novelen? In de 'Voor-reden' zelf zegt hij dat het spel bestemd is 'voor de Ghe-meente en 'tslechte Volck [...], die meestendeel meer met boefachtighe pot-teryen, als met gheestighe Poeteryen zijn vermaackt' (Bredero, 1968, p. 75, rr. 27-29). Misschien bedoelt Bredero hier ook mee dat zijn stukken op twee

manieren kunnen genoten worden, zowel door het gewone volk dat uit is op ‘pottery’, het (plat-)komische en het spektakel als door de meer erudiete lezer en toeschouwer, die de ‘Poetery’ of de moraliserende les en de literaire aspecten weet te waarderen (Grootes, 1973, pp. 248-249; Porteman, 1987, pp. 16-17). In die zin is het vreemd dat Bredero een stuk waarmee hij het gewone volk denkt te bekoren, aan de hoog intellectuele Hugo de Groot, één van de grootste humanisten van zijn tijd, opdraagt, Hij prijst hem om zijn ‘hooghe vvetenschap ende van Godt begaafde vviisheydt’ (Bredero, 1968, p. 72, rr. 32-33; Leerintveldt, 1996, p. 116). De inhoud van de opdracht is eerder humanistisch getint met neoplatonische, filosofische beschouwingen en verwijzingen naar humanisten als Heinsius, Scriverius en Rutgersius.

In zijn ‘Voor-reden’ zegt Bredero ook dat er ‘veel Waardigher en Heyligher Schriften’ zijn (Bredero, 1968, p. 74, rr. 22-23). Heeft deze denigrerende houding van Bredero te maken met bescheidenheidstopiek of met het feit dat het werk oorspronkelijk uit Spanje komt, de vijand waarmee men in oorlog is? Dit laatste lijkt weinig waarschijnlijk gezien de populariteit van de vertalingen van de *Amadis*-romans. Noch ‘De Ghemeente en ’tslechte Volck’, noch de hoogbegaafde Grotius komen overeen met de veronderstelde lezers van de *Amadis*-romans: volgens Van Selm (2001, pp. 96-99) ‘de jeunesse dorée, zonen en dochters van de gegoede burgerij’.

## VAN ROMAN NAAR TONEEL

Ook in dramaturgisch opzicht is de keuze van Bredero voor de *Palmerijn*-roman opmerkelijk. Vele schrijvers van romaneske toneelstukken in zijn tijd bewerkten een novelle tot een toneelstuk. Zo gebruikte Zacharias Heyns voor zijn *Vriendts-spieghel* (1602), via de vertaling van Coornhert, een novelle van Boccaccio. De *Histoires Tragiques* — door François de Belleforest vertaald naar Matteo Bandello’s *Novelle* — inspireerden Jacob Duym’s *Spieghel der Eerbaerheyt* (1600), J. J. Starters *Timbre de Cardone ende Fenicie van Mes-sine* (1618), Rodenburgs *Keyser Otto den Derden en Galdrada* (1618) en diens *Hertoginne van Savoye en Don Juan de Mendossa* (1619) (Abrahamse, 1997, p. 53).

Het ligt voor toneelschrijvers meer voor de hand om een novelle te bewerken omdat die een beknopt verhaal brengt dat zich gemakkelijker binnen de tijdsduur van een toneelstuk laat verwerken dan een gedeelte uit een ridderroman. Het verhaal van *Rodd’rick ende Alphonsus* gaat niet over Palmerijn, maar het

is een verhaal dat door de verteller in de roman wordt ingelast en daardoor veel overeenkomst vertoont met een novelle. Het verhaal komt zelfs niet voor in de oorspronkelijke Spaanse roman en ook niet in de Franse vertaling die waarschijnlijk gediend heeft als legger voor de Nederlandse. Het is een toevoeging door de Nederlandse vertaler (Kuiper, 2017). Annemieke Houben (2018) heeft achterhaald dat het verhaal wel voorkomt in *Le quatriesme Livre des Bergeries de Iuliette* van Ollenix du Mont-Sacré — het anagram van Nicolas de Montreux — verschenen in Parijs bij G. des Rues in 1595. De Montreux, een priester, die allerlei genres beoefende en onder andere op zijn zeventiende al een vertaling maakte van het *Seiziesme livre d'Amadis de Gaule* (Parijs, 1577) was goed vertrouwd met de ridderlijke en pastorale stijl. In de *Bergeries de Iuliette*, een bestseller op het einde van de zestiende eeuw, laat De Montreux herders en herderinnen discussiëren over ‘les diuers effects d’amour’ (De Luca, 2008, p. 83). Nicolas de Montreux beweerde dat hij zich achter het anagram Ollenix du Mont-Sacré, met de titel ‘Gentilhomme du Maine’, verschool om objectieve kritiek te krijgen (De Luca, 2008, p. 83). De *Bergeries de Iuliette* is opgevat zoals de *Decamerone* met een gezelschap van herders en edelen dat discussieert over liefde en literatuur. Elk van de vijf boeken van *Bergeries de Iuliette* is verdeeld in vijf dagen. In het vierde boek wordt de derde dag afgesloten met een verhaal verteld door ‘la belle amoureuse Cloris’. Ze kondigt het verhaal aan als ‘histoire fort remarquable par l’amitié parfaite de deux braves chevaliers’, gesitueerd in Spanje tijdens de regeerperiode van Ferdinand en Isabella (Mont-Sacré, 1595, III, p. 132). Zowel Roderic als Alphonse hebben dichterlijke kwaliteiten. Ze schrijven allebei gedichten voor hun geliefde Elizabeth. Roderic dicht zelfs enkele sonnetten die in extenso in het verhaal zijn opgenomen (*idem*, pp. 149-151). Na afloop zijn alle toehoorders tot tranen toe bewogen en vol lof over de perfecte vriendschap van Alphonse (*idem*, p. 213).

Bij de keuze voor een fragment uit een ridderroman moet de toneelschrijver vaak een grote voorgeschiedenis aan het publiek meedelen vooraleer hij met het verhaal kan beginnen. Bredero kaart in zijn ‘Voor-reden Aande verstandichste rymers Der Nederlandsche poësy’, die aan *Griane* voorafgaat, deze problematiek aan:

Tis waar dat ik meer op het aanschijt mijns beginsels sach, als op de voeten van myn uytboomste, dies ist ghevallen dat ick in een groote Dool-hof van gebreken ben gheraackt, so wel inde loop der gemener woorden, als oock inde verdelinge der wercken, en der tijden, sulckx dat ick tegen ‘tgebruyck der Griecken, Latynen en Fransche hier in heb

gevoeght een Tijd van meer als 20 Iaren, daar sylieden selden meer daghs namen, dan een Etmaal, twee, of minder (Bredero, 1973a, pp. 111-112, rr. 10-17).

Niet alleen een uitvoerige expositie om het verhaal te kaderen, ook het overbruggen van een grote tijdspanne maakt het moeilijk om een dergelijk verhaal in een geloofwaardig toneelstuk te gieten. Het risico dat men zondigt tegen de regel van de eenheid van tijd en daardoor ook tegen het voorschrift van de waarschijnlijkheid, wordt bijzonder groot.

Bredero zag zich gedwongen om in *Griane* een oude rederijkerstechniek te gebruiken: hij introduceerde een allegorisch personage ‘De Tydt’, in de gedaante van een oude man, die eerst zichzelf voorstelt in vierentwintig verzen en daarbij sterk de nadruk legt op de wisselvalligheid van Fortuyn, die hij bestempelt als zijn ‘speel-kindt’ (troetelkind) (Bredero, 1973a, v. 1772). Daarna schetst de Tydt in tweeëntwintig verzen de gebeurtenissen in de tijdsprong van twintig jaar (vv. 1774-1795), om af te sluiten met een laatste beschouwing over het geheugen en het einde der tijden (vv. 1796-1803) (Bredero, 1973a, pp. 208-210). Het is niet de enige keer dat Bredero in zijn *Palmerijns* spelen zijn rederijkersafkomst toont. In *Rodd’rick ende Alphonsus* eisen twee ridders ten onrechte een Moorse kapitein op die Rodderick krijgsgevangen heeft gemaakt. In de prozaroman hebben ze geen naam, maar Bredero geeft hen de allegorische namen ‘Al-mijn’ en ‘Haal-na’.

Hoewel Bredero er volgens Rens niet in geslaagd is om de *Griane*-stof in een renaissancistisch toneelstuk met vijf bedrijven te gieten, toch staat deze onderzoeker positief tegenover deze poging, omdat Bredero behoorde tot ‘een generatie die nieuwe vormen moest scheppen’ (1974, pp. 110-111). De problemen die dergelijke stof meebrengt, verklaren misschien waarom Bredero weinig navolgers kreeg. J. J. Starter heeft de stof voor zijn *Daraide* (1618) ontleend aan boek XI en XII van de *Amadis van Gaulen* (Worp, 1970, I, pp. 364-365). In 1633 zal Salomon Davids Questiers, in zijn *Griecxen Amadis*, gelijkaardige stof gebruiken. Nog veel later, in 1687, schrijft Thomas Arends ook een *Amadis*, maar deze brengt eigenlijk een vertaling van het Franse stuk van Quinault, *l’Amadis* (Van Praag, 1922, p. 34).

Samuel Coster en Pieter Corneliszoon Hooft met *Isabella* (1618) en Theodoor Rodenburgh met *Rodomont en Isabella* (1618) behandelden gelijkaardige stof als Bredero in zijn *Palmerijns*-stukken. Zij haalden hun inspiratie weliswaar uit een hiërarchisch hoger genre, namelijk Ariosto’s epos *Orlando Furioso*, maar ook deze spelen werden gesitueerd in een ridderlijk milieu. Volgens



Smits-Veldt (1986, p. 241) deden Hooft en Coster, met hun ‘modieus’ en ‘modern’ stuk, veel toegevingen aan het publiek met een proloog van het liefdesgodje, een geschiedenis vol bloed en tranen, een geestverschijning, komische scènes en spektakel vol vliegwerk.

## RIDDERS OP HET TONEEL

Eigenlijk lijkt Bredero zelf ook helemaal niet zo hoog op te lopen met ridders en hun idealen. Heeft hij misschien de *Palmerijn*-stof alleen maar gekozen om er zijn ideeën mee te illustreren? In het voorwerk van *Rodd'rick ende Alphonsus* valt het op dat Bredero nergens benadrukt dat het om een ridderverhaal gaat. Hij is opvallend terughoudend om het woord ‘ridder’ te gebruiken. In de ‘Inhoudt’ worden Rodderick en Alphonsus bestempeld als ‘twee Edelingen’ (Bredero, 1968, p. 82). Dat is ook het geval in de lijst van personages waar hij ze als ‘edelmannen’ aanduidt en er is ook nergens sprake van ridders (Bredero, 1968, p. 84). Het enige woord in de ‘Inhoudt’ uit het ridderjargon is ‘Tourney’ (Bredero, 1968, p. 82).

Die lijn trekt zich door in de speelttekst zelf. In de openingsmonoloog stelt Alphonsus zichzelf voor als een adellijke jager, een ‘weydmán’, die plezier vindt in de valkenjacht (Bredero, 1968, p. 86, v. 24). Pas in het tweede bedrijf komt het woord ridder voor de eerste maal voor, wanneer Rodderick zichzelf in v. 780 tegenover Elisabeth bestempelt als ‘van d'Ridders d'onghesienste’ (Bredero, 1968, p. 119). In het verslag van de strijd tegen de Moren op het einde van het tweede bedrijf bestempelt het Choor Rodderick en Alphonsus als ‘ridders’:

Den Adel vvapend' sich verbaast,  
De freyste Ridders vollighen haast  
Den Vyant vvacker op sijn hielen;  
(vv. 979-981)  
[...]  
Alphonso door sijn vvanhoop groot,  
Veracht, noch gheensins schuvvt de doot,  
Soeckt moedich Ridderlijck te sterven;  
(vv. 985-987)

In het Derde bedrijf richt de koning zich tot de ridders in de typisch ridderlijke context van een ‘Tourney’: ‘Houwt op ghy Ridders houwt, ten voeght u

niet ghy Helden // Te twisten in mijn Hof voor den Heylighen Raat (vv. 1159-1160). In het lied waarin Elisabeth in afwachting van het ‘tournoy’ haar liefde uitzingt voor Rodderick, noemt ze hem ook haar ridder: ‘Van u mijn Lief! mijn Ridder uyt-ghelesen!’ (v. 1208). Op het einde van het bedrijf spreekt het koor over de ‘ridder’ (v. 1439) die Rodderick te hulp kwam en van wie men vermoedt dat het Alphonsus is. In het vierde bedrijf gebruikt Elisabeth alleen slechts twee afgeleide woorden ‘ridderschap’ (v. 1485) en ‘ridderlijk’ (v. 1808) in verband met Rodderick. Ook in het laatste bedrijf wordt het woord ridder slechts tweemaal gebruikt, meer bepaald wanneer Rodderick oproept om de rovers aan te pakken:

Ha Dieven zydy daar? nu toe ghy Ridders stout,  
Hier zijn de Roovers van het onbewoonde Wout.  
(vv. 2326-2327)

en even verder ook in de volgende repliek van Alphonsus onmiddellijk nadat Rodderick hem heeft doorstoken:

Waarom Heer Ridder ist dat ghy langher wtstelt,  
Te nemen wraacke na de Wetten van het Veldt?  
(vv. 2330-2331)

In de ‘Slot-redenen’, een soort epiloog waarin de moraal nog eens wordt samengevat, komt het woord ridder evenwel niet voor, evenmin als in de ‘Toegift’.

Hoewel Bredero in zijn stuk het woord ‘ridder’ dus nauwelijks gebruikt, is het in zijn bron nochtans prominent aanwezig. Het woord staat er expliciet in de titel: *Een seer schoone ende genoechelike Historie, vanden alder-vroomsten ende vermaertsten Ridder Palmerijn van Olijue* (Van Selm, 1976, p. 129). Ook de titel van hoofdstuk 105 dat Bredero heeft gebruikt, verwijst naar Rodderick en Alphonsus als ridders: *Hoe Palmerin ende zijn gheselschap door groot onweder aen quam int Coninckrijck van Spanien, ende van de ongheluckighe liefde ende getrouwe vrientschap van twee brave Ridderen* (Bredero, 1968, pp. 207-209). In dat hoofdstuk komt het woord ridder trouwens eenendertig maal voor.

In het voorwerk van *Griane* wordt alleen in de ‘Inhoudt’ gezegd dat Palmerijn tot ridder wordt geslagen (Bredero, 1973a, p. 115, r. 26). In de lijst van personages staat alleen Frene, een neef van het mannelijke hoofdpersonage Florendus, als ridder aangeduid. Hij speelt echter slechts een bijrol. In *Griane* duurt het ook tot v. 450 vooraleer het woord ‘ridders’ valt. Florendus verwijst in zijn

verslag aan Griane naar ‘De Ridders van der óórden’ (v. 450) en later nog twee keer naar de ridders die hem zullen helpen om met Griane te vluchten (vv. 534 en 596). ‘Ridders’ is vaak de aanspreking voor de groep, vooral dan door de vorst in een militaire context. Zo verwijst in *Griane* de Keyser naar zijn ridders, die in het gelid moeten staan om de familie van zijn vrouw te verwelkomen:

Bevels-Lien! schickt int kort de Ridders int Geweer,  
Op dat haar inkomt ick vercier met meerder Eer.  
(Bredero, 1973a, vv. 650-651).

In het tweede bedrijf gebruiken alleen de Keyser (v. 853) en de Keyserin (v. 931) het woord elk één keer. In het derde bedrijf schrijft Griane een brief waarin ze Floendus aanspreekt als ‘Ridderlycken Helt’ (v. 1127). In de monoloog waarin Kardin zijn verontwaardiging uitdrukt over het feit dat Griane met Tarisius zal trouwen, beschrijft hij de gebeurtenissen naar aanleiding van het huwelijk en spreekt van ‘Het Steeck-spel Ridderlyck’ (v. 1578). In v. 1791 vertelt De Tydt dat Palmerijn ‘Wert van zyn Vader Ridder onbekent gheslaghen’. Na de moord op Tarisius roept een page de ridders ter hulp (v. 1913). De Prins van Peere probeert hen tot kalmte te brengen (v. 1927) en meldt aan Griane dat ze gekwetst zijn (v. 1975). Bij de tweegevechten in het vijfde bedrijf wordt het woord ‘ridder’ zesmaal gebruikt. Friso biedt zich aan als ridder voor Griane (v. 2377), de Keyser deelt mee dat er twee ridders voor Griane en Floendus willen strijden (v. 2388), de verslagen Oudin smeekt Palmerijn om genade en spreekt hem aan met ‘ridder’ (v. 2408). Griane dankt de gewonde Palmerijn als ‘ridder’ omdat ze zijn naam nog niet kennen (v. 2436). Palmerijn herinnert de Keyser aan de ridderlijke daden van Floendus tegen de Turken (v. 2509).

In het voorwerk van *Stommen ridder* komt het woordje ‘ridder’ iets vaker voor omdat er geregeld wordt verwezen naar de titel. In de lijst van personages wordt Palmerijn aangeduid als ‘de stomme Ridder, of Zege-heer’ en is er ook nog ‘Den Moorschen Ridder’, maar de andere ridders die een naam hebben, worden aangeduid als ‘Edel-lingen’ (Bredero, 1973b, p. 59).

In het eerste bedrijf vraagt Aartsche Diana, de dochter van de keizer, de ‘ridders’, die aan het vechten zijn met Palmerijn, om ermee op te houden (v. 307). Aan de onbekende Palmerijn vraagt ze: ‘Ick weet niet vriendt, of ghy zijt Ridder ofte niet’ (v. 314). Hoewel ze geen antwoord krijgt, is ze iets later toch overtuigd van zijn status: ‘mijn dunckt dat deze stomme een brave Ridder is’ (v. 371). Eenmaal aan het hof roept ze de ridders weer op als groep: ‘Brengh

mijn de stomme helt, ghy Ridders en ghy Graven' (v. 394). Ze neemt de verdediging van Palmerijn op: 'Het is wel waar dat hy van uwe edeldom Zes Ridders heeft ghedoot' (vv. 397-398) en aangezien ze hem niet kent, noemt ze hem maar de ridder: 'Want ick de Ridder heb verseeckert van zijn lijf' (v. 408); 'Die vlusjens int ghevecht was alder Ridders schrick' (v. 452).

In het tweede bedrijf heeft Aardighe, een nicht van de keizer, het dan weer over 'Ridderlijck ghemoet' (v. 526) dat de keizer of soudaan vroeger had en waardoor hij bewogen werd door vrouwelijke klachten, maar nu is hij hardvochtig waardoor ze de 'stomme ridder' niet kan krijgen (v. 556). Aardighe vreest daarbij de concurrentie van haar nicht Aartsche Diana, de dochter van de keizer, want zij wil de aandacht van Palmerijn voor zich alleen:

Elck oogh dat ghy op mijn, O vromen Ridder, slaet  
My door de boezem in het teder hertje gaat.  
(vv. 888-889)

Omdat ze Palmerijns naam niet kennen, kunnen de verliefde vrouwen alleen maar over hem spreken als hun ridder. Het Choor aan het einde van het bedrijf vergelijkt Palmerijn met 'een Christen Ridder' (v. 941) en spreekt in v. 966 nog eens over de ridder.

In het derde bedrijf treedt '*Een moorsche ridder, met tvvee Schilt-knappen op*' (aanduiding van het sprekend personage voor vv. 987-1100). De Moorsche Ridder spreekt in zijn verhaal over een 'seer out Ridder' (v. 1037) en 'de stapel des Ridderschaps' (v. 1099) die zich aan het hof van de sultan bevindt. De Moorse prins Brandemant, die wegens zijn ontrouw gekweld wordt door een brandende kroon op zijn hoofd, die hem alleen door de allertrouwste minnaar ter wereld kan worden afgenomen, spreekt de kandidaten om hem te bevrijden aan als 'ridder' (vv. 1147, 1180, 1218). Als geen van de ridders aan het hof erin slaagt om Brandemant te bevrijden, weet Palmerijn de kroon af te nemen en overhandigt ze aan de keizer. Zowel Brandemant als de Keyser bedanken hem als 'ridder' (vv. 1218, 1225).

In het vierde bedrijf spreekt zowel Aartsche Diana als Aardighe op verliefde toon over Palmerijn als hun ridder met epitheta als 'schoon, reyn, en edel' (vv. 1374, 1492, 1529, 1613, 1623, 1630).

In het vijfde bedrijf komt Amaran, Prince van Nigreen, die op wraak belust is omdat zijn toegezegde bruid Aardighe zou gedood zijn door Aartsche Diana — eigenlijk pleegde zij zelfmoord —, de 'ridders' uitdagen om de onschuld van de dochter van de keizer te bewijzen in een tweegevecht (vv. 2159-2160,

2189, 2255). De keizer zoekt tevergeefs een kandidaat onder zijn ridders (v. 2273, v. 2279) wat Aartsche Diana de verzuchting ontlokt: ‘Van al de Ridders, laas! en isser ach niet een!’ (v. 2289). Ze zijn volgens Palmerijn, die zich aanbiedt, dan ook: ‘Onwaardich om de naam des Ridderschaps te voeren’ (v. 2292). Als Amaran bezwaar maakt omdat Palmerijn niet van ‘Koninghlijk gheslacht’ (v. 2350) is, antwoordt de keizer: ‘Ghy hebt alleen gheeyst een Ridder van mijn hof’ (v. 2354). Amaran stemt dan in: ‘En is de Ridder zulcx als ghy hier komt verklaren’ (v. 2367). Palmerijn bestempelt zichzelf als een ‘doolende arme Ridder’ (v. 2441).

De opvallende afwezigheid van verwijzingen naar ridders in het voorwerk van de *Palmerijn*-stukken roept de vraag op hoe vaak het woord ‘ridder’ voorkomt in de spreekteksten. Dit leidde tot de volgende tabel, waarin ter vergelijking ook de cijfers zijn opgenomen voor Hoofts en Costers *Isabella*, een contemporain stuk dat ook in een riddermilieu is gesitueerd.

Bedrijf	Rod & Alph	Griane	Stommen ridd	Isabella
I	0	4	6	9
II	5	2	5	17
III	3	1	6	23
IV	2	5	6	3
V	2	6	10	4
Totaal	12	18	33	56

In vergelijking met de *Palmerijn*-spelen valt het meteen op dat in *Isabella* van Coster en Hooft vooral in de eerste drie bedrijven veel vaker het woord ridder voorkomt. In het eerste bedrijf van *Isabella* gaat het er nog vreedzaam aan toe. Het tweede bedrijf draait om een tweegevecht om een wapenrusting waarin Zerbiin, de geliefde van *Isabella*, dodelijk wordt gekwetst. In het derde bedrijf wordt vermoord en is er strijd. Het vierde bedrijf draait vooral om *Isabella*, die overlegt hoe ze de opdringerige en gewelddadige ridder Rodomont van zich kan weghouden. In het vijfde bedrijf weet *Isabella* Rodomont met een list te misleiden en bovendien komen er enkele komische minderemansscènes in voor. Misschien voelde Hooft, die vooral de eerste bedrijven schreef, zich als kasteelbewoner meer verwant met ridders dan een stedelijke geneesheer als Samuel Coster.

De grotere frequentie in *Stommen ridder* is te wijten aan het feit dat Palmerijn zich stom houdt. Daardoor kennen de andere personages zijn naam niet en spreken ze hem vaak als ‘ridder’ aan. Vooral Aartsche Diana en Aardighe, de prinsessen die op hem verliefd zijn, verwijzen naar hem als ridder.

Bij Bredero valt het op dat de grotere frequentie van het woord ‘ridder’ te wijten is aan de scènes waarin de personages zich bezighouden met exclusief ridderlijke activiteiten. Zo is er een duidelijk verband tussen strijdschènes en de frequentie van het woord ‘ridder’. *Isabella* van Hooft en Coster heeft een hogere frequentie in het tweede bedrijf, waar alles draait om een gevecht waarin Zerbiin dodelijk wordt gekwetst, en in het derde bedrijf waar wordt gestreden en vermoord.

## HET TWEEGEVECHT

Vooraf in de bedrijven waarin een tweegevecht plaatsvindt, gebruikt Bredero het woord ‘ridder’ vaker. Dat is het geval in *Rodd’rick ende Alphonsus* in het derde bedrijf en in *Griane* en in *Stommen ridder* in het vijfde. Er is wel een onderscheid tussen het juridische tweegevecht in de laatste twee stukken en het gevecht tussen Rodderick en de twee ridders Al-mijn en Haal-na over de krijgsgevangene in *Rodd’rick ende Alphonsus*, dat meer overeenkomst vertoont met het duel om de eer.

Het juridische tweegevecht is een exclusieve aangelegenheid voor ridders. Het is een activiteit die volledig vreemd is aan de stedelijke context in het begin van de zeventiende eeuw. Al van in de dertiende eeuw bestreed de kerk het juridische tweegevecht. De kerk keurde de zogenaamde godsoordelen af omdat ze getuigden van een vermetel godsvertrouwen (Matthey, 2012, p. 54). Ook de naar centralisatie strevende overheid probeerde de gewoonte te onderdrukken. Vooral in de steden was het een ontoelaatbare praktijk (Smith, 2010, pp. 14-15). In het verstedelijkte Vlaanderen was het gerechtelijk tweegevecht al vroeger verdwenen, maar ook in de Noordelijke Nederlanden was het aan het begin van de vijftiende eeuw een curiosum geworden (Matthey, 2012, p. 51). Voor het houden van een gerechtelijk tweegevecht was de toestemming van de vorst of de landsheer vereist (Matthey, 2012, p. 40). In de *Palmerijn*-stukken staat de vorst het slechts noodgedwongen toe. Het gerechtelijke tweegevecht vormt in elk stuk een cruciale scène. Bredero gebruikte het beslist als spektakelelement en ook om spanning te creëren.

De scène kent een vrij vast verloop. De uitdagers willen de strijd aangaan met een ridder en de vorst spreekt de kampers toe als ‘ridders’. In de middeleeuwse ridderromans viel de rol van aanklager meestal toe aan de schurk of aan het onsympathieke personage (Smith, 2010, p. 19) en bij Bredero is het

niet anders. In het vijfde bedrijf van *Stommen ridder* komt Amaran de ridders uitdagen:

Zoo ben ick hier bereydt om met de wapens stout,  
De Ridder die haar zy of haar onschuldich hout  
Int open ruyme velt stoutmoedich te bevechten;  
Tot d'uytgang vande strijt ons eyndelijck zal rechten  
Van mijn antichting vals, of van haar grouwel snoot  
Dat is door 't vonnis van een schandelijcke doot.  
(Bredero, 1973a, vv. 2158-2160)

Vrouwen, bejaarde mannen en jongelingen die zich niet of onvoldoende konden verweren mochten een 'kampioen' in hun plaats laten vechten (Matthey, 2012, p. 41). De keizer zoekt 'een Ridder alzo stout' (v. 2273) en spreekt zijn 'Ridders hoogh van moet, van onverwonnen zinnen' (v. 2279) aan, maar niemand wil de uitdaging aangaan om zijn dochter Aartsche Diana te verdedigen. Palmerijn, die zichzelf bestempelt als een 'doolende arme Ridder' (v. 2441), kan zich dan niet langer inhouden, verbreekt zijn stomheid en maakt zijn collega's het verwijt dat zij 'Onwaardich [zijn] om de naam des Ridder-schaps te voeren' (v. 2292). Bredero wekt eerst spanning op door de vraag open te laten of er iemand bereid zal zijn om als kampioen aan te treden en daarna blijft er nog de vraag wie zal winnen. Nochtans overwint altijd het personage dat de sympathie geniet van het publiek (Smith, 2010, pp. 20-21). Volgens Simon Smith winnen literaire helden juridische tweekampen welhaast stelselmatig omdat zij moreel, fysiek, en intellectueel superieur zijn aan hun aanklagers (*idem*, p. 22). Favorieten van vertellers en publiek, wier belangen prevaleren boven die van hun opponenten en zelfs boven gevestigde sociale normen, hebben formeel gelijk en krijgen moreel bijna altijd gelijk.

Het duel in *Rodd'rick ende Alphonsus* heeft meer weg van de contemporaine duels om de eer. Het gaat er ook meer om een eerkwestie dan om een halszaak. Rodderick daagt zijn tegenstanders uit door hen een handschoen toe te werpen: 'Daer is mijn Hantschoe, siet, dat ons't gheluck voort scheyde' (Bredero, 1968, p. 135, v. 1158). Daarom ook dat Rodderick de toestemming krijgt om alleen tegen twee uitdaggers te vechten wat volgens de strikte regels van het gerechtelijke tweegevecht zeker niet toegelaten zou zijn.

Al in 1557 had Filips II in Brabant een strenge ordonnantie uitgevaardigd om zijn onderdanen te verbieden het recht in eigen handen te nemen. Wie toch duelleerde riskeerde de doodstraf en inbeslagname van zijn goederen en zelfs wie assisteerde bij een duel kon zwaar worden gestraft. Ook het Concilie van

Trente sprak zich in 1563 streng uit tegen duellisten en dreigde met excommunicatie en het weigeren van een christelijke begrafenis (Raeymaekers, 2007, pp. 320-321). Ondanks deze strenge maatregelen leefde het duel in het laatste kwart van de zestiende eeuw en in het begin van de zeventiende eeuw opnieuw op, wat dan weer om nieuwe strengere maatregelen vroeg (*idem*, p. 322). Historici zijn het niet helemaal eens over de status van het duel in deze periode. Volgens sommigen was het een restant uit de middeleeuwen, toen het nog een adellijk privilege was:

Het ontstaan van nieuwe ideeën over reputatie, omgangsvormen en gedragscodes zorgde ervoor dat het gewelddadige duel door tijdgenoten steeds minder als een sociaal aanvaard gebruik werd bekeken en zou op lange termijn de oorzaak worden van de teloorgang ervan (*idem*, p. 325).

Volgens anderen was het een modern gebruik dat in de late vijftiende eeuw in Italië ontstond en zich onder de adel in de rest van Europa had verspreid. Het duel om de eer was veeleer een renaissancistisch verschijnsel dat hoorde bij de nieuwe Italiaanse ideeën over een adellijke levensstijl (*idem*, p. 325). Geïnspireerd door het Italiaanse voorbeeld leefde het duel om de eer ook opnieuw op in de zestiende eeuw bij de Franse adel, die in de moderne oorlogsvoering met kanonnen en geweren zijn militaire rol drastisch zag afnemen (Perrier-Chartrand, 2018, pp. 14-16). In 1625 schreef Rubens in een brief aan zijn Franse vriend Valavez dat, in tegenstelling tot Frankrijk, wie in de Zuidelijke Nederlanden duelleerde ‘door iedereen verafschuwde’ werd, ook aan het hof, en dat er alles aan gedaan werd om ‘die interne aangelegenheden eerloos en verachtelijk te maken [...] omdat al die overdreven emoties voortkomen uit pure ambities en een valse zucht naar glorie’ (geciteerd in Raeymaekers, 2007, p. 326). In de Republiek was het duel om de eer nog zeldzamer en duels vonden bijna allemaal plaats in Den Haag en omgeving, waar het hof gevestigd was (Matthey, 2005, p. 83). Het duelleren bleef er beperkt tot de adel, militairen en studenten (*idem*, p. 90).

## RIDDERVERHALEN ALS VEHIKEL

Hoewel Bredero ridders als hoofdpersonages heeft gekozen voor zijn ernstige toneelstukken, blijkt nergens dat hij ridderlijkheid tot voorbeeld wil stellen. Hij benadrukt nergens het ridderlijke van zijn personages behalve dan hun gewoonte om met een tweegevecht een gerechtelijk geschil te beslechten. De



zeventiende-eeuwse burgers van Amsterdam voelden zich door een dergelijk vreemd gebruik uit een ver verleden zeker niet aangesproken.

De ‘ontridderlijking’ begon in Holland al in de vijftiende eeuw, zodat er in de Hollandse samenleving rond 1450 nog maar vijftien ridders meer waren. Dit verschijnsel had volgens Janse (1997, p. 335) niet te maken met ‘Hollandse nuchterheid’ of met het ‘burgerlijke volkskarakter’, maar met het ontbreken van een hofleven in Den Haag en een afstandelijke relatie tussen vorst en adel. Ridderlijke idealen en activiteiten hadden van dan af ook minder aantrekkingskracht.

Ridderromans boden weinig materiaal tot navolging in een stedelijke context (Resoort, 1991, p. 299). Resoort kwam tot de conclusie dat kooplieden in de zestiende eeuw wel tot het koperspubliek van de prozaromans met riddersverhalen behoorden, maar dat deze niet aansloten bij hun eigen levensvisie (*idem*, p. 301). De normen van ridders pasten niet voor de stedelijke middenklasse. Tegen het einde van de zestiende eeuw waren schaamte en geld de twee hoekstenen van de nieuwe burgerlijke moraal (Harris, 2001, pp. 216-217). Het waren net de rederijderskamers die een cultuur met een sterk burgerlijk karakter uitdroegen (Harris, 2001, p. 215).

Net zoals de ridderromans konden de *Palmerijn*-spelen het Amsterdamse publiek in Bredero’s tijd blijkbaar wel bekoren. De ridderstof bood de mogelijkheid tot visueel spektakel. Strijdende ridders brachten beweging op het toneel en konden spanning creëren. Bredero heeft daar echter weinig gebruik van gemaakt, al kan dat deels ook te wijten zijn aan de technische beperkingen van het theater. Hoenselaars (2015, p. 130) vindt de plot van *Stommen ridder* ver van spectaculair, zeker op het visuele vlak. Het stuk biedt volgens hem vooral gelegenheid om op een rederijdersmanier uit te weiden over thema’s als loyaliteit en standvastigheid in het woord van eer. Konst (2003, pp. 51-52) wijst erop dat Palmerijn in het hele stuk nooit het initiatief neemt behalve bij het duel om Aartsche Diana te verdedigen. Hij is het voorbeeld van een kuise vrome ridder (Overdiep, 1948, p. 299).

Door minderemansscènes tussen te voegen die net zoals de *gracioso* in de Spaanse *comedia* de hoofdhandeling relativeren, creëert Bredero nog meer afstand tussen de ridderlijke hoofdpersonages en het publiek. Om zijn stukken aan te passen aan zijn publiek heeft Bredero ze vernederlandst en gedemocratiseerd (Rens, 1974, p. 118). Maar daardoor heeft hij het specifieke van de roman, namelijk het leven en de opvattingen van de ridders, eruit verwijderd.

Nochtans put Bredero voor drie ernstige stukken telkens opnieuw stof uit de *Palmerijn*-roman. Zijn keuze viel waarschijnlijk op deze stof omdat hij daarin

een overvloed aan materiaal vond om de boodschappen die hij wilde brengen, te illustreren. Om zijn stellingen te ondersteunen paste hij graag de retorische technieken van *copia* en *varietas* toe (Konst, 2003, p. 33), waarvoor hij in de *Palmerijn van Olijve* uitvoerig materiaal vond.

Bredero had met de *Palmerijn*-spelen primair ethisch-didactische bedoelingen. Volgens Van Stipriaan wilde Bredero ‘situaties tonen waarin de personages verdwalen in eigen en andermans illusies’ (2018, p. 229). Witstein is ervan overtuigd dat aan alle *Palmerijn*-stukken ‘een zeer duidelijke eendere idee, nl. die van de wisselvalligheid van de Fortuin’ ten grondslag ligt (1974, p. 440). Volgens Konst wil Bredero met zijn *Palmerijn*-spelen, net als Hoof en Coster, onmiskenbaar stoïcijnse filosofische inzichten verspreiden (2003, p. 25). Hij stelt dat Bredero gefascineerd is door de onbestendigheid van het menselijk bestaan (*idem*, p. 28). Veenstra omschrijft het thema van *Griane* als ‘de grootheid van de mens geconfronteerd met zijn eeuwig tekortschieten’ (Bredero, 1973a, p. 12).

Kruyskamp van zijn kant ziet in *Rodd’rick ende Alphonsus* vooral een ideeëndrama, waarin Bredero de onmogelijkheid om de absolute vriendschap in de wereld te verwezenlijken behandelt (Bredero, 1968, p. 30). Volgens Witstein schoten Kruyskamps interpretaties tekort omdat ze geen oog hadden voor de centrale ethische noties die Bredero met deze stukken wilde uitdragen (Grootes, 1997b, p. 10). Volgens haar illustreert het stuk de gevolgen van een gebrek aan *temperantia* of beheersing, waarvan Rodderick het voorbeeld is (Witstein, 1975, p. 56). Het dramatische verloop van *Stommen ridder* staat in dienst van een gelijkaardige ethische demonstratie, namelijk ‘door betrachtting van *temperantia* zegeviert reine liefde over vleeselijke min; een kostbare uitkomst en dus het eerbetoon waard van de hoogste sociale positie’ (Witstein, 1974, p. 448). Volgens Konst (2003, pp. 38, 42) zit het schokkende van *Stommen ridder* in de vaststelling dat het leven van de personages schijnbaar door toeval en ongestadigheid wordt beheerst. De onberekenbare fortuin beheerst de loop der dingen. Zij het dat het hoofdpersonage dat blijk geeft van *constantia* en zijn lot toevertrouwt aan de voorzienigheid van God, goed terecht komt (*idem*, p. 84).

Net zoals in het komische toneel van Bredero – waarin Porteman (1987, pp. 16-17) al een gelaagdheid suggereerde die Jansen ook in *De Spaanschen Brabander* herkende (Bredero, 2011, p. 31) – zit er ook in de *Palmerijn*-spelen een gelaagdheid. Het minder geleerde karakter van Bredero’s verzen maakte ze voor een breed publiek toegankelijk (*ibidem*). Het pure ridderverhaal en de minderemansscènes waren voor de liefhebbers van ‘Potterij’ – zij het dat in

het relativerende van de komische commentaren ook wel verzen vervat zijn die voor de liefhebbers van ‘Poëterey’ een extra-betekenis zullen oproepen hebben. Hoewel de toeschouwers zich weinig zullen herkend hebben in de ridderfiguren, zullen ze wel de onderliggende boodschap voor de eigen tijd hebben doorgrond.

Uit de moderne interpretaties blijkt duidelijk dat de *Palmerijn*-spelen een ethisch-didactische functie hebben die perfect paste in de renaissanceliteratuur (Grootes, 1997b, p. 11). De ethisch-didactische boodschappen over de omgang met de wispelturigheid van Fortuna, het belang van standvastigheid, zelfbeheersing en een stoïcijnse levenshouding zullen voor het Amsterdamse publiek in een sterk groeiende handelsmetropool vol nieuwe ondernemers en dynamiek wel duidelijk geweest zijn. De talrijke inconsistenties in de stukken, waardoor er kritiek gerezen is op de idee van ‘de eenheid van morele instructie’ (Grootes, 1997b, pp. 12-13), zullen waarschijnlijk geen hinderpaal geweest zijn voor het publiek, aangezien de spelen van Bredero daarin niet verschillen van deze van zijn tijdgenoten.

Voor wat de status van de *Palmerijn*-roman betreft, leunt Bredero dan ook dichterbij de omschrijving van Kruyskamp dan bij deze van Veenstra. Bredero is geen fan van de ridders en stelt ze zeker niet voor als na te volgen voorbeelden. Noch uit de speeltekst, noch uit de peritext van de drie stukken blijkt dat de *Palmerijn*-stof voor hem centraal staat. Hij gebruikt ze wel om – voorzien van de nodige commentaar – zijn boodschap te illustreren (Van Stipriaan, 2018, p. 228). Het *Palmerijn*-verhaal is voor Bredero alleen een vehikel om de eigen normen en waarden aan het stedelijk publiek over te brengen, gehuld in een exotische middeleeuwse verpakking.

## Literatuurlijst

- Abrahamse, W.** (1997). *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574-1644)*. Amsterdam: AD & L.
- Borst, H.M. et al.** (1988). ‘Wonen in het woord – leven in de letter: analytische bibliografie en literatuurgeschiedenis.’ *Literatuur* 5: 332-341.
- Bredero, G. A.** (1632). *Nederduytsche Poëmata*. Amsterdam: Cornelis Lodewijksz. vander Plasse.
- Bredero, G. A.** (1968). *Rodd’rick ende Alphonsus*. Ingeleid en toegelicht door C. Kruyskamp; met een studie over de structuur van Bredero’s vers [door G. Stuivering] en een fragment uit het volksboek van *Palmerijn*. Zwolle: Tjeenk Willink.
- Bredero, G. A.** (1973a). *Griane*. Ingeleid en toegelicht door Fokke Veenstra; met fragmenten uit het volksboek van *Palmerijn*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.

- Bredero, G. A.** (1973b). *Stommen ridder*. Ingeleid en toegelicht door C. Kruyskamp; met een fragment uit het volksboek van *Palmerijn van Olijve*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.
- Bredero, G. A.** (1979) *Schyn-heylich*. Ingeleid en toegelicht door E. K. Grootes; met de tekst van P. C. Hoofts *Schijnheiligh*. 's-Gravenhage: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Bredero, G. A.** (1986). *Verspreid werk*. Verzameld en toegelicht door G. Stuiveling; voltooid door B. C. Damsteegt. Leiden: Nijhoff.
- Bredero, G.A.** (2011). *Proza*. Uitgegeven, vertaald en toegelicht door Jeroen Jansen. Hilversum: Verloren.
- Calis, P.** (2008). *Vondel: het verhaal van zijn leven (1587-1679)*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Dixhoorn, A. van** (2009). *Lustige geesten: rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Grootes, E. K.** (1973). *Dramatische structuur in tweevoud: een vergelijkend onderzoek van Pietro Aretino's Hipocrito en P. C. Hoofts Schijnheiligh*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.
- Grootes, E.K.** (1993). '8 juli 1600: P.C. Hooft schrijft uit Florence een rijmbrief aan de Amsterdamse rederijkers: P.C. Hooft in zuidelijk licht.' In Schenkeveld-van der Dussen, M. A. *et al.* (reds.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Nijhoff, pp. 182-187.
- Grootes, E. K.** (1997a). 'Hooft en Bredero.' In Jansen, J. (red.), *Omnibus idem: opstellen over P. C. Hooft ter gelegenheid van zijn driehonderdvijftigste sterfdag*. Hilversum: Verloren, pp. 19-29.
- Grootes, E. K.** (1997b). *Terug naar Bredero*. Amsterdam: AD & L.
- Grootes, E.K. & Jansen, J.** (1990). 'De produktie van narratief proza omstreeks 1610/1640/1670: verschuivingen binnen het genresysteem.' *Spektator* 19: 107-119.
- Harris, A. J.** (2001). "'Van houeerdye, nijdt ende ghierichede": the birth of a Netherlandic civic morality, the demise of the chivalric hero?' In Cauchies, J.-M., Small, G. & Brown, A. (reds.), *Rencontres d'Edimbourg-Glasgow (28 septembre au 1 octobre 2000): le héros bourguignon: histoire et épopée*. Neuchâtel: Centre Européen d'Études Bourguignonnes (XIVe-XVIe s.), pp. 211-222.
- Hoenselaers, T.** (2015). 'Silence and the Audience in Renaissance Drama. The Case of G. A. Bredero's Dumb Knight.' In Jones-Davies, M.-T. *et al.* (reds.), *Le silence à la renaissance*. Turnhout: Brepols, pp. 123-134.
- Houben, A.** (2018). 'De onbekende Franse bron van Bredero's Rodd'rick ende Alphonsus.' *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek* <<https://www.neerlandistiek.nl/2018/07/de-onbekende-franse-bron-van-brederos-roddrick-ende-alphonsus/>> [17 juli 2018]

- Hummelen, W. M. H.** (1982). *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw: studies over Het Wit Lavendel en de Nederduytsche Academie*. 's-Gravenhage: Nijhoff.
- Janse, A.** (1997). 'Ridderslag en ridderlijkheid in laat-middeleeuws Holland.' *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis van Nederland* 112: 317-335.
- Jansen, J.** (2001). *Decorum: observaties over de literaire gepastheid in de renaissance-cistische poëtica*. Hilversum: Verloren.
- Koetsier, S.** (2003). 'Nieuwe media leiden naar oude druk.' *Literatuur* 20/4-5: 5.
- Konst, J. W. H.** (2003). *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie, 1600-1720*. Hilversum: Verloren.
- Koopman, P. J.** (1989). De drukkers van Bredero's 'Kluchten'. *Dokumentaal* 18: 24-29.
- Kuiper, W.** (2017). 'Verborgten verleden: Rodd'rick ende Alphonsus'. *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkundig onderzoek*. <<https://www.neerlandistiek.nl/2017/01/verborgten-verleden-roddrick-ende-alphonsus/>> [8/3/2019]
- Leerintveld, A.** (1996). 'Hugo de Groot in de Nederlandstalige literatuur van het eerste kwart van de zeventiende eeuw.' In Nellen, H.J.M. & Trapman, J. (reds.), *De Hollandse jaren van Hugo de Groot (1583-1621)*. Hilversum: Verloren, pp. 113-123.
- Luca, G. de** (2008). 'De quelques énigmes dans les *Bergeries de Juliette* de Nicolas de Montreux et dans *Les facétieuses nuits* de Giovan Francesco Straparola.' In Martin, D., Servet, P. & Tournon, A. (reds.), *L'énigmatique à la Renaissance: formes, significations, esthétiques: actes du colloque organisé par l'Association renaissance, humanisme, réforme* (Lyon, 7-10 septembre 2005). Paris: Champion, pp. 81-91.
- Matthey, I.** (2005). 'Eer is teer: duellieren in Holland, 1600-1800.' *Pro memorie: bijdragen tot de rechtsgeschiedenis der Nederlanden* 7: 81-114.
- Matthey, I.** (2012). *Het duel in de Nederlandse geschiedenis: eer verloren, al verloren*. Zutphen: Walburg.
- Meeus, H.** (1983). *Repertorium van het ernstige drama in de Nederlanden: 1600-1650*. Leuven: Acco.
- Mont Sacré, O. du** (1595). *Le Qvatriesme Livre des bergeries de Ivlliete*. Parijs: Guillaume des Rues.
- Oey-de Vita, E. & Geesink, M.** (1983). *Academie en schouwburg: Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665; naar de bronnen bewerkt en ingeleid; met medewerking van B. Albach en R. Beuse*. Amsterdam: Huis aan de drie grachten.
- Onstage.** Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to Today. <<http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>> [13/5/2018]

- Overdiep, G. S.** (1948). 'Bredero's dramatiek'. In van Es, G. A. & Overdiep, G. S. (reds.), *De letterkunde van Renaissance en Barok in de zeventiende eeuw*. 's-Hertogenbosch: Malmberg; Brussel: Standaard, pp. 282-320.
- Perrier-Chartrand, J.** (2018). *Le théâtre du sang: imaginaire héroïque et dramatique dans les traités français sur le duel (XVIe-XVIIe siècle)*. Paris: Honoré Champion.
- Pina, M. C. M.** (1991). 'La mujer en los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino.' *Revista de Literatura Medieval* 3: 129-148.
- Porteman, K.** (1987). 'Potterij of Poëterij, of De geïntendeerde toeschouwer in de 17e-eeuwse z.g. ontspannende toneelliteratuur.' *Acta Universitatis Wratislaviensis. Neerlandia. Wratislaviensia* 3 [= 942]: 7-26.
- Porteman, K.** (1989). "'Italia siet ghij hier": P. C. Hoofts "Rijmbrief" uit Florence (1600).' In Porteman, K. & Schöndorf, K. E. (reds.), *Liber amicorum Prof. Dr. Kåre Langvik-Johannessen: Festschrift zum 70. Geburtstag und zur Emeritierung des Professors für Niederländisch an der Universität Oslo*. Leuven: Peeters, pp. 143-157.
- Praag, J. A. van** (1922). *La comedia espagnole aux Pays-Bas au 17e et au 18e siècle*. Amsterdam: H. J. Paris.
- Raeymaekers, D.** (2007). 'Grosses querelles & haines mortelles: de centrale overheid versus het duel om eer in de Zuidelijke Nederlanden (1550-1650).' *Tijdschrift voor geschiedenis* 120: 316-331.
- Rens, L.** (1974). 'De opbouw van Bredero's "Griane" in het licht van de Palmerijnroman.' *Spiegel der letteren* 16: 93-118.
- Rens, L. & Van Eemeren, G.** (1977). *Genres in het ernstige renaissance-toneel der Nederlanden tot 1625: verslag van een onderzoek*. Hasselt: Heideland-Orbis.
- Resoort, R.** (1991). 'De koopman en de verhalende literatuur.' In Pleij, H. et al. (reds.), *Op belofte van profijt: stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*. Amsterdam: Prometheus, pp. 280-301, 418-426.
- Selm, B. van** (1976). 'Aanvulling op de bibliografie van de Nederlandse vertaling van de Palmerijnroman.' *Dokumentaal* 5: 127-131.
- Selm, B. van** (1987). *Een menigthe treffelijke boecken: Nederlandse boekhandelscatalogi in het begin van de zeventiende eeuw*. Utrecht: HES.
- Selm, B. van** (2001). *De Amadis van Gaule-romans: productie, verspreiding en receptie van een bestseller in de vroegmoderne tijd in de Nederlanden: met een bibliografie van de Nederlandse vertalingen; bezorgd en uitgegeven door Berry Dongelmans; met medewerking van Sylvia van Zanen en Elizabet Zeeman*. Leiden: SNL.

- Smit, W. A. P.** (1964). 'Het Nederlandse Renaissance-toneel als probleem en taak voor de literatuur-historie.' *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde* 27/4: 167-210.
- Smith, S.** (2010). *De grieven van Galyas: over een gerechtelijk duel in "Die Riddere metter mouwen"*. Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU; Münster: Nodus Publikationen.
- Smits-Veldt, M. B.** (1986). 'De "Isabella" van Hooft en Coster: modern of modieus?' In Van Eemeren, G. & Willaert, F. (reds.), *'t Ondersoek leert: studies over middeleeuwse en 17de-eeuwse literatuur ter nagedachtenis van prof. dr. L. Rens*. Leuven/Amersfoort: Acco, pp. 233-244.
- Smits-Veldt, M. B.** (1996). '9 maart 1613: P. C. Hooft vraagt in een brief aan de Amsterdamse schepenen dr. Jan ten Grotenhuys om hulp van de stadsregering bij de reorganisatie van de rederijderskamer De Eglentier: reilen en zeilen der rederijderskamers te Amsterdam begin zeventiende eeuw.' In Erenstein, R. L., Coigneau, D. et al. (reds.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 156-161.
- STCN.** *Short Title Catalogue Netherlands*.
- Stipriaan, R. van** (2018). *De hartenjager. Leven, werk en roem van Gerbrandt Adriaensz. Bredero*. Amsterdam & Antwerpen: Em. Querido.
- Stuiveling, G.** (1975). *Memoriaal van Bredero: documentaire van een dichterleven*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn.
- Triplette, S.** (2018). *Chivalry, Reading, and Women's Culture in Early Modern Spain: from Amadís de Gaula to Don Quixote*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vermeer, W.** (1969). 'Een nieuwe Bredero-uitgave.' *De nieuwe taalgids* 62: 387-395.
- Wilson, L.** (2014). 'The publication of Iberian Romance in Early Modern Europe.' In Perez Fernandez, J. M. & Wilson-Lee, E. (reds.), *Translation and the Booktrade in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 201-216.
- Witstein, S. F.** (1974). 'Het erotisch-ethische referentiekader in Bredero's Stommen ridder, en de betekenis daarvan voor het handelingsverloop van dit spel.' *De nieuwe taalgids* 67: 439-448.
- Witstein, S. F.** (1975). *Bredero's ridder Rodderick*. Groningen: Tjeenk Willink.
- Worp, J. A.** (1970). *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. Rotterdam: Langereveld.