

Gezongen emoties

Toneelliederen in Rodenburghs Vrou Iacoba bij de opening van de nieuwe Schouwburg

OLGA VAN MARION en TIM VERGEER

Olga van Marion is teacher and researcher of early modern Dutch literature at Leiden University. She has published *Heldinnenbrieven* and the *Princesse Liet-boec*. In addition, she was co-editor of the *Gedichten* of Tesselschade Roemers, *Women's writing from the Low Countries*, *Vrouw van het Vaderland* (on Jacqueline of Bavaria) and *Schokkende boeken*. Presently, she has just completed her VENI-project about medieval characters in Renaissance plays. O.van.Marion@hum.leidenuniv.nl

Tim Vergeer has studied Dutch Language and Culture (BA 2014) and has embarked on a research master Literary Studies at Leiden University in September 2014. In his BA-thesis he combined literary and art-historical approaches as a way to look at the tableaux vivants in *Vrou Iacoba*. 'Gezongen emoties. Toneelliederen in Rodenburghs *Vrou Iacoba* bij de opening van de nieuwe Schouwburg' is his debut publication. timothyvergeer@hotmail.com

Abstract

Theodore Rodenburgh has been a controversial author in academic research and, as a result, his *Vrou Iacoba* (1638) has been neglected for many decades. This article addresses and demonstrates how Rodenburgh lets his own main character, Jacqueline of Bavaria, sing on stage. The article offers an interpretation of her songs and argues that, according to Rodenburgh, Jacqueline was not to blame for the loss of her counties to Philip of Burgundy. The songs are a way to create a so-called emotional community within the audience. By the means of a catharsis, this newly formed community is warned for the Republic's possible loss of its sovereignty, since the war with Spain had not yet ended in 1638. The citizens in *Vrou Iacoba* did not accept their loss of sovereignty, and neither should the people of the Republic.

Keywords: Rodenburgh, theatre songs, Jacqueline of Bavaria, Philip of Burgundy, emotional community, catharsis, Amsterdam Theatre

Gezongen emoties

Toneelliederen in Rodenburghs Vrou Iacoba bij de opening van de nieuwe Schouwburg

OLGA VAN MARION en TIM VERGEER

Jacoba van Beieren is een ideale tragische figuur voor het theater. Van de vele rampen die deze vijftiende-eeuwse gravin zijn overkomen, is het einde van haar politieke carrière wel het dieptepunt. Moegestreden, verslagen door liefdesverdriet en financieel uitgeput moest zij in 1432 onder dwang afstand doen van haar erflanden als laatste gravin van Holland en Zeeland. Alleen op die voorwaarde mocht zij, ontdaan van macht, nog enkele jaren met haar nieuwe geliefde doorbrengen, tot een slopende ziekte haar velde. Zo is het verhaal van Jacoba overgeleverd en geijkt in de populaire *Oude Chronijcke*, de bron waar talloze vroegmoderne literaire auteurs hun stof aan hebben ontleend en waaraan ook de dramaturg en lieddichter Theodore Rodenburgh (1574-1644) zich voor zijn ‘historiaal’ spel *Vrou Iacoba* (1638) heeft gelaafd.¹ Het lemma Jacoba in de *Oude Chronijcke* windt er geen doekjes om: ‘O ongheluckigh mensch!’ roept de kroniekschrijver in zijn introductie van de Henegouwse edelvrouw, in zijn ogen een bedroefde Hollandse erfdochter van zestien lentes, die op die jonge leeftijd al weduwe was van haar eerste man, en in zak en as zat na de dood van haar vader, graaf Willem vi. Uiteindelijk zou ze haar laatste erfgoed moeten afstaan aan haar rivaliserende neef Filips en zou het gebied opgaan in zijn grote Bourgondische Rijk. Filips’ machtswellust en de regering van een vrouw hadden het eeuwenoude Hollandse gravenhuis de das omgedaan – een omwenteling uit het vaderlandse verleden waarvoor veel belangstelling bestond in de jonge Republiek, waar het zaak was de nieuwe politieke verhoudingen te enten op een oudere oorsprong om ze op een of andere wijze te legitimeren. In de zeventiende eeuw lieten voor- en tegenstanders van Jacoba’s politiek graag hun mening horen in

¹ Dit onderzoek maakt deel uit van Olga van Marions NWO VENI-project *Indigenous roots of the Dutch Renaissance. The conceptions of the medieval in early modern Dutch literature* (2009-2014), waarbij researchmasterstudent Tim Vergeer als student-assistent betrokken is geweest. Het citaat is uit: W. van Gouthoeven, *D’oude Chronijcke ende Historien van Holland (met west-Vriesland) van Zeeland ende van Wtrecht. Van nieuws oversien, vermeedert, verbeteret*, Dordrecht: Peeter Verhaghen, 1620, p. 435. Voor Jacoba’s literaire Nachleben zie R. Honings en O. van Marion (red.), *Vrouw van het Vaderland. Jacoba van Beieren in literatuur en kunst*, Haarlem 2011. Voor haar biografie zie A. Janse, *Een pion voor een dame. Jacoba van Beieren, 1401-1436*, Amsterdam 2009.

een debat over het verlies van macht en soevereiniteit in combinatie met vrouwelijk leiderschap.²

Voor het eerst verscheen de laatste telg van het gravenhuis zingend ten tonele in Theodore Rodenburghs *Vrou Iacoba*.³ Dit 'historiael' spel presenteert de ondergang van Jacoba's carrière met nog meer pathetisch en retorisch geweld dan de historische bron, de *Oude Chronijcke*. Het onconventionele stuk met zijn romances, liederen, zij-intriges en vele burgerpersonages gaat over al het leed dat Jacoba en haar onderdanen wordt aangedaan, en het bevat daarmee een duidelijke politieke visie op het einde van het Hollandse gravenhuis en de machtsovername door Jacoba's opvolger neef Filips van Bourgondië – 'Phlips de wreede' met zijn 'staet-gier'ge hert.' Die machts-overname wordt gepresenteerd als een brute verkrachting van de rechtsorde en de burgerij is daarover zeer verontwaardigd. Men wenst geen vreemdeling als vorst. Om het publiek van deze visie op het eigen verleden te overtuigen geeft Rodenburgh niet alleen ruimte aan Jacoba's verontwaardiging, maar ook aan die van de boze burgers zelf. Hij laat geen middel onbeproefd. Burgers heten bij hem vaderlandslievend 'Bata-viers'. Lezers en publiek worden aangesproken met behulp van interessante dialogen en aansprekende tableaux vivants.⁴ Ze worden bovendien door het personage van de gravin zelf ingepalmd, die tweemaal, midden in een bedrijf, alleen op het toneel komt te staan en gaat zingen.

In de zojuist opgerichte Schouwburg aan de Keizersgracht in Amsterdam (1638) waren deze toneelliederen een nieuw fenomeen. Toen Rodenburgh zijn omvangrijke historiespel enkele jaren daarvoor dichtte – waarschijnlijk naar aanleiding van de tweehonderdste sterfdatum van Jacoba in 1636 – hadden populaire treurspelen zoals P.C. Hoofts *Geeraert van Velsen* (over de politieke moord op graaf Floris v) en Suffridus Sixtinus' *Geraert van Velsen lijende* al lang aangetoond dat het gravenhuis voor het theater een belangrijk tijdperk vormde waaraan positieve en negatieve exempla konden worden ontleend voor vroegmodern burgerschap en bestuur. Niemand had daarbij tot dan toe als hulpmiddel het toneel lied ingezet. Aan het einde van het eerste seizoen van de nieuwe Schouwburg zou dat veranderen. De reeks van historiestukken over het gravenhuis – van Joost van den Vondels nieuwe treurspel *Gysbreght van Aemstel* tot de

2 Zo laakte Hugo de Groot Jacoba's huwelijkspolitiek: ze zou haar erflanden hebben verloren omdat ze 'haer met ongheraide huwelicken sulcx verliep dat sy des ghebiedts niet wel waerdich en was, soo heeft sy moeten sien dat by haer leven Hollandt aen Hertogh Philips van Bourgongnien is overghedraghen.' Zie H. de Groot, *Tractaet vande oudtheyt vande Batavische nu Hollandsche Republieque*, Den Haag: Hillebrant Jacobsz., 1610, fol. 11v. Iemand als Johan van Beverwijck nam het juist voor haar op: Jacoba is 'in haer wettige erffenis veel onrust aengedaen' en zij had haar rechten 'kloeckmoedigh' kunnen verdedigen als zij niet had geleden onder 'afvalligheyt van haer eygen volck.' J. van Beverwijck, *Wtmentheyt des vrouwelicken geslachts*, tweede druk Dordrecht: Jasper Gorisz, 1643, p. 351.

3 Th. Rodenburgh, *Vrou Iacoba Eif-Gravinne van Hollandt, &c.*, Amsterdam: Dirck Cornelisz. Houthaeck, 1638. Voor dit artikel hebben wij gebruik gemaakt van exemplaar UBL 1090 B3:5. De transcriptie van *Vrou Iacoba* is een Leids project binnen het kader van e-laborate van het Huygens Instituut.

4 De politieke betekenis van *Vrou Iacoba* heeft Tim Vergeer onderzocht in zijn niet gepubliceerde bachelor scriptie *Representing frozen history. A case study of the tableaux vivants in Rodenburgh's 'Vrou Iacoba'*, Leiden 2014.

bestaande kassuccessen van P.C. Hooft en Suffridus Sixtinus – werd met Rodenburghs *Vrou Iacoba* afgesloten. De stukken van Vondel, Hooft en Sixtinus werden in januari en februari 1638 gespeeld; *Vrou Iacoba* van eind maart tot half april.⁵ Op deze manier was er een serie van vier gravenstukken ontstaan waarin het vaderlandse verleden voor het schouwburgpubliek weer tot leven werd gebracht, van de moord op Floris v bij Muiden in 1296 en de gevolgen daarvan voor Geeraerd van Velsen en voor Gysbreght en zijn stad Amsterdam omstreeks 1300, tot de overname van Jacoba's erflanden rondom het Haagse hof in 1432. Toch valt *Vrou Iacoba* in deze rij uit de toon. Het 'Historiael-Treur-bly-blyvend' spel heeft als enige een vrouwelijke protagonist en is bovendien geen tragedie – met z'n vier bedrijven in onhandige alexandrijnen en een veelheid aan personages, intriges en locaties. Verder wijkt het gebruik van liederen uit de mond van een adellijk personage midden in de bedrijven sterk af van de classicistische traditie van reien die de bedrijven afsluiten. Niet voor niets klonk er toentertijd kritiek en is het stuk in de wetenschappelijke literatuur verguisd en genegeerd.⁶ Desondanks was het een kassucces (zie n. 5) en is het een politiek interessant stuk, dat in het eerste schouwburgseizoen bijna even vaak is opgevoerd als *Gysbreght*.

Om deze redenen vragen wij opnieuw aandacht voor *Vrou Iacoba*. We zullen analyseren op welke manier de tragische emoties zijn verwerkt in de twee Jacobaliederen en wat het beoogde effect daarvan is geweest op het publiek (afb. 1). We willen ook weten of en hoe *Vrou Iacoba* daarmee in de Schouwburg een gemeenschappelijk draagvlak heeft gecreëerd waarin de politieke denkbeelden die het stuk bevat, gedeeld konden worden. Ons artikel sluit aan bij recent onderzoek naar de rol van pathos in vroegmodern drama, zoals dat door Steenbergh in haar artikel 'Compassion and the creation of an affective community in the theatre' naar Vondels *Maria Stuart of gemartelde majesteit* (1646) is verricht.⁷ Door compassie met de 'Queen of Scots' op te wekken heeft Vondel in de Schouwburg een affectieve gemeenschap (een zogenaamde *affective* of *emotional community*) van zowel protestanten als katholieken weten te vormen om op die manier religieuze tolerantie te bevorderen. Zulke *communities* ontstaan door de emoties van het publiek als het ware te 'trainen' met behulp van de lichamelijke werking van angst en compassie op het toneel. De emoties van de acteurs zetten de toeschouwers met al

5 De drie tragedies werden tussen 3 januari en 16 februari, op 7 februari en tussen 8 en 15 februari gespeeld; *Vrou Iacoba* tussen 23 maart en 12 april. Overigens is 1638 voor *Vrou Iacoba* het enige jaar van vermelding in de rekeningen; E. Oey de Vita en M. Geesink, *Academie en schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*, Amsterdam 1983, p. 86-87. *Gysbreght* en *Vrou Iacoba* zijn in het jaar van de première respectievelijk dertien en tien keer opgevoerd.

6 Rodenburghs tegenstander Bredero heeft zich in de voorrede bij *Griane* (1616) afgezet tegen diens 'so wel Boersche als leeke stijl van dichten' en Coster schreef hem vermanend toe: 'Leer eerst uw' A, B, ter degen.' Zie J.A. Worp, 'Dirk Rodenburg', in: *Oud Holland* 13 (1895), p. 65-90, 143-173 en 209-237. Zuidema spreekt van 'echt vrouwelijke overdrijving' in het stuk, 'grootte dwaasheid' en 'overtollige, en in den mond der sprekenden geheel misplaatste, geleerde gesprekken.' Zie W. Zuidema, 'Theodore Rodenburgh' (dl. 2), in: *TNTL* 22 (1903), p. 118 en 121. Over Theodore Rodenburgh als internationale handelsagent en toneelvernieuwer schrijven Frans Blom en Olga van Marion een monografie.

7 K. Steenbergh, 'Compassion and the creation of an affective community in the theatre. Vondel's "Mary Stuart, or Martyred Majesty" (1646)', in: *BMGN – Low Countries historical review* 129 (2014), p. 90-112.



Afb. 1 Titelpagina *Vrou Iacoba*, Amsterdam: *Dirck Cornelisz Houthaeck*, 1638, met huilende burgers op de titelprent.

hun onderlinge meningsverschillen aan tot overeenkomstig denken of handelen. Was dit ook het beoogde effect van de liederen in Rodenburghs *Vrou Iacoba*?

Rodenburgh als propagandist van het toneel

Van oudsher wordt aan muziek de kracht toegeschreven de menselijke gemoedstoestand te kunnen beïnvloeden. Dat geldt zeker ook voor droevige liederen in de sfeer van een intiem theater, vooral wanneer de tekst gezongen kan worden op een bekende, vaak geliefde melodie zoals dat in de zeventiende-eeuwse contrafacten gebruikelijk was. Dat zorgde voor onmiddellijke herkenning en maakte de toeschouwers nog ontvankelijker voor de inhoud. De zangers waren veelal de spelers zelf, van wie de liederen werden aangekondigd door muzikanten – er was in de nieuwe Schouwburg achter het toneel beperkt plaats voor zo'n drie musici. Na de eerste klanken verschoof de aandacht naar het eenzame personage op het podium met zijn of haar liefdesklacht, wanhoopskreet, lofzang, dankzegging of smeekbede.

Volgens Veldhorsts inventarisatie in *De perfecte verleiding* zijn toneelliederaren al aan het begin van de zeventiende eeuw in het ernstig toneel in zwang gekomen door een

combinatie van buitenlandse invloeden, zoals de Italiaanse pastorale, Spaanse comedia, Franse herdersroman en Engelse uitvoeringen. Rodenburgh heeft in deze ontwikkeling een belangrijke rol gespeeld. Als dichter van Zuid-Nederlandse afkomst, die in zijn hoedanigheid van internationaal handelsagent talloze theaters in Europa bezocht, introduceerde hij op het Amsterdamse rederijkerstoneel de muzikale gevangenscène (omstreeks 1601 in zijn *Trouwen Batavier*), paste hij de serenade op een nieuwe manier toe (zoals in *Casandra Hertoginne van Borgonie en Karel Baldeus, Jaloerse Studenten, Melibea* en *Alexander* uit de jaren 1617-1618) en blies hij ook nog de muzikale slaapsceñe nieuw leven in (*Batavische Vryagie-spel en Keyser Otto en Galdrada*, 1616-1617).⁸ Rodenburgh heeft veel liederen gedicht – volgens de liederenbank van het Meertens Instituut circa honderd.⁹ In zijn onconventionele werk, vooral bewerkingen van Spaans toneel, was daar ook plaats voor. We vinden zingende hovelingen, een liefdesopwekkende Cupido, een zingende ‘burgervrouw’ Bataviana tijdens het spinnen, haar man Balthazar in gevangenschap en wederom Bataviana nadat haar man is onthoofd (*Hoecx en Cabeliaus* uit 1628). Maar we ontmoeten ook hooggeplaatsten, zoals Jacoba, de hiervoor genoemde hertogin Casandra en een verliefde graaf, zij het verkleed als boer (*Hertoginne Celia en Grave Prospero*, 1617). Overigens hield Rodenburgh zich met zijn muzikale Casandra en Jacoba niet aan de (ongeschreven) regel dat edellieden op het toneel niet mogen zingen.¹⁰

Emoties in de Jacobaliederen

In *Vrou Iacoba* komt de gravin al snel aan haar twee liederen toe.¹¹ Eerst heeft zij in de openingsmonoloog uit de doeken gedaan hoe ellendig haar leven tot dan toe is verlopen na het verlies van haar vader, drie politieke huwelijken en een jarenlange strijd, aanvankelijk tegen haar oom Jan van Beieren en dan tegen neef Filips van Bourgondië,

8 Voor biografische gegevens zie M.B. Smits-Veldt en W. Abrahamse, ‘Een Nederlandse polyglot. Theodore Rodenburgh (1574-1644)’, in: *De Zeventiende Eeuw* 8 (1992), p. 232-244 en Worp, ‘Dirk Rodenburgh’. Voor een deel van zijn toneelliederen zie N. Veldhorst, *De perfecte verleiding. Muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2004, p. 62, 89, 109-110 en 160. Behalve in Amsterdam, zijn Rodenburghs stukken ook in Den Haag gespeeld.

9 Zie www.liederenbank.nl, zoektermen ‘toneelied’ en ‘Rodenburgh’. Een deel van zijn toneelwerk is niet in druk uitgebracht en dus onbekend gebleven. Soms zingen de personages in het Engels of Spaans (*Melibea* 1618).

10 Volgens L.P. Grijp en H. Meeus, ‘Muziek op het toneel van de Gouden Eeuw. Eerste vruchten van een Vlaams-Nederlands samenwerkingsproject’, in: W. Abrahamse e.a. (red.), *Kort Tijt-verdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca. 1550)*, Amsterdam 1996, p. 124 zingen hooggeplaatste personages in tragedies niet, tenzij ze vermomd zijn. Voor zang hebben zij hovelingen, meiden of narren.

11 Haar personage werd zeer waarschijnlijk gespeeld door een man in travestie. Tot de komst van de actrice Ariana Nozeman in 1655 werden vrouwenrollen op het Amsterdamse toneel op een paar uitzonderingen na door mannen waargenomen. Zie B. Albach, ‘Ariana Nooseman ontvangt f 76,50 voor zeventien optredens in de Schouwburg’, in: E.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 1996, p. 234-241.

aan wie zij steeds meer van haar erfgoederen moet afstaan. Dat alles heeft haar gebracht waar ze nu is volgens de uitbeelding van de toneeldichter: aan haar eenvoudig ingerichte hof in Den Haag, midden in het bos, met een handjevol vertrouwelingen en financieel aan de grond.¹²

Tot overmaat van ramp kloppen er na de openingsmonoloog gezanten aan die haar uit naam van haar moeder Margaretha van Bourgondië overladen met geschenken. Dat is de druppel die de emmer doet overlopen. Hoe kan ze deze mensen ooit naar behoren belonen? In de *Oude Chronijcke* is deze passage rechtstreeks terug te vinden: ‘Doe wert sy seer bitterlijc schreyende, ende ginc in haer kamer beclagende de ongetrouwighyheit van hare vrienden, ende hare confuselijcke schande.’¹³ Dit bittere verdriet uit de kroniek heeft Rodenburgh verwerkt in het eerste Jacobalied (zie bijlage). Het begint met de gedachte dat de meeste mensen die er slecht aan toe zijn, afleiding zoeken en proberen aan hun zorgen te ontsnappen (vs. 1-6):

Een overladen hert
Door droefheytsquel verwacht,
Soeckt heugelijck vermaken:
Gelijck als int ghemeen
De af-ghesloofde leen
Nae rustingh plaetse haken.

Hoe weten we eigenlijk dat Jacoba deze versregels zingt en niet declameert? In andere stukken worden toneelliederen soms aangekondigd met een regieaanwijzing en een enkele keer krijgen we een aanduiding van de melodie waarop de tekst moet worden gezongen. Maar *Vrou Iacoba* zwijgt op dit punt. We kunnen alleen uit de typografie afleiden dat het sprekende personage overgaat in zingen. Zo zijn de versregels korter en onregelmatig van lengte, en staan ze midden op de bladzijde. Ook is de tekst opgedeeld in zesregelige strofen.¹⁴

Op welke melodie kan het Jacobalied zijn gezongen? Omdat aanwijzingen ontbreken is dat lastig te zeggen, maar volgens de liederenbank van het Meertens Instituut past het strofeschema (3A 3A 3b 3C 3C 3b) goed bij de ‘Lofzang van Maria’, het op

12 Vergelijk ook de Winterkoningin, Elizabeth van Bohemen, die in 1637 nog steeds, als weduwe, in Den Haag in haar kleine hof woonde. Hoewel haar man de kroon van Bohemen accepteerde en dus een buitenlandse heerser was, zijn er genoeg parallellen te vinden tussen deze twee vorstinnen. Met dank aan de anonieme referent van dit artikel.

13 Van Gouthoeven, *D'oude Chronijcke* (n. 1), p. 457. Wij gaan hier uit van de editie 1620 en niet die van 1636, omdat *Vrou Iacoba* al lang voor 1638 is geschreven. Hummelen stelt dat we uit de regieaanwijzingen kunnen opmaken dat Rodenburgh bij het dichten nog het oude toneel van D'Eglentier voor ogen heeft gehad; W.M.H. Hummelen, *Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw*, Den Haag 1982, p. 245.

14 Zie Grijp en Meeus, ‘Muziek op het toneel van de Gouden Eeuw’, p. 123. De auteurs geven een algemene leidraad voor het herkennen van liederen in toneel. Voorwaarde is dat de tekst strofisch is en aanwijzingen kunnen o.a. zijn dat de typografie afwijkt van de gesproken tekst en dat de strofenvorm onregelmatig is (dus karakteristiek voor liederen). In dit deel van het Jacobalied blijft het lettertype overigens onveranderd gotisch.

muziek gezette gebed van Maria uit Lucas 1. Dat het inderdaad om deze melodie gaat, is wel aannemelijk. Niet alleen is de lofzang ‘Mijn ziel maect groot den Heer’ sinds Datheen algemeen bekend, de wijs ervan is in de zeventiende eeuw ook enkele honderden keren voor contrafacten gebruikt, onder meer door Bredero, Coornhert, Coster, Vondel, Hooft, Stalpart van der Wiele, De Koningh, Krul, Pers, Vos, Revius en bovendien, zo’n twintig keer, door Rodenburgh zelf.¹⁵ In het geval van het Jacobalied zal daarnaast de melodie van de lofzang het meditatieve karakter van de tekst hebben ondersteund.

Vanaf de tweede strofe betreft Jacoba de inhoud op zichzelf. Anderen kunnen misschien verstrooiing vinden, voor haar is dat niet weggelegd. In een drieslag die uitloopt op een climax legt ze ons uit dat het haar niet lukt haar verleden te vergeten. Haar herinneringen zijn daarvoor te levendig, haar geheugen te wreed en haar ervaringen te ijselijk. We zien hier een fraaie herhaling van emoties, een amplificatie die met elke strofe in ernstigheid toeneemt. Om met Quintilianus te spreken, het doeltreffendst is deze stijlfiguur als de lagere graden al ernstig lijken; de toenemende ernst van deze stijlfiguur leidt naar de top en stijgt daar soms zelfs bovenuit.¹⁶ Eerst bezingt Jacoba hoe hardnekkig haar ongeluk is (‘Mijn vreughde ick verloor’), dan wijst ze het wrede geheugen aan als de schuldige (‘Maer het gheheugen wis/Mijn ziels beulinne is,/Te droevigh en te druckigh’) en tenslotte denkt ze met afgrijzen aan de laffe houding van haar familie wat betreft de erfopvolging van haar graafschappen (‘t Gun my is weder-varen,/Door het ontroerde bloet,/En lafheyte van ’t ghemoet,/’t My rijsen doet de haren’). We zien dat de woorden als het ware een toren van verdriet en verontwaardiging vormen.¹⁷ Het zingende personage Jacoba wordt niet alleen steeds emotioneler maar ook steeds opstandiger. Haar geheugen is de ‘beulinne’ van haar ziel en haar familieleden verkrachten haar erfrechten uit pure ‘lafheyte’.

Wat kan Jacoba anders wensen dan de dood? Deze gedachte komt tweemaal op en wordt beide keren krachtig onderdrukt. De toeschouwers hebben de ernst van de situatie dan al lang begrepen: in de persoon van Jacoba wordt het Hollandse gravenhuis voor hun ogen vernederd.

Eerst werpt de gravin de vraag in het algemeen op of ze haar door God ingegeven taak zal verloochenen (de ‘Hemels-vooght versaken’) en als een ‘laffe Vrou’ zal weglopen van haar plicht als vorstin om een herder te zijn voor haar volk. De reactie daarop is natuurlijk ‘nee’, in een exclamatie die de vorm heeft van een apostrof. Door zichzelf aan te spreken met de verdubbeling (‘Jacoba, neen, ach, neen!’ , een *geminatio*) geeft ze een ontkennend antwoord op de schijnbaar vertwijfelde vraag of ze weg moet lopen voor haar vorstelijke plichten, waardoor ze zichzelf bestraffend corrigeert.¹⁸ Vervolgens

¹⁵ Zie www.liederenbank.nl.

¹⁶ Quintilianus, *De opleiding tot redenaar*, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door P. Gerbrandy, Groningen 2001, 8.4.3 (p. 417).

¹⁷ De betekenis ervan wordt door hun herhaling vermenigvuldigd; *ibidem*, 8.4.26-27 (p. 421).

¹⁸ *Ibidem*, 9.1.39 (p. 448) en 9.3.28 (p. 473).

is de vraag hoe zij boete kan doen of vergelding kan zoeken voor alles wat fout is gegaan. Een antwoord daarop vanuit de christelijke moraal is dat met name vrouwen hun zonden konden wegwassen door tranen te vergieten. Huilen werkte reinigend en het was daarom een vorm van boetedoening.¹⁹ Jacoba's tranen, die zoeter zijn dan wraak, zullen vergoten worden voor haar onderdanen (vs. 31-36):

Jacoba, neen, ach neen!
 Wreeckt u door u gheween,
 En offert op u Tranen.
 Ghenoeght u met u dans,
 't Sal zijn een Laure-krans
 Voor al uw Onder-danen.

De tweede keer dat Jacoba zelfmoord overweegt, overtreft de eerste. Zonder omhaal legt ze haar vertwijfeling voor aan de toeschouwers: 'mijn ziele wort/Seer ernstigh gheport:/De Werelt te verlaten.' Als dit prachtig werd gezongen, zal het een schok in het theater teweeg hebben gebracht.

Rodenburgh staat zichzelf hier wel enige dichterlijke vrijheid toe. De historische gravin heeft immers geen zelfmoord gepleegd, maar volgens de *Oude Chronijcke* uiteindelijk zelfs enig geluk gevonden door een vierde huwelijk aan te gaan met de Zeeuwse edelman Frank van Borssele, die nadrukkelijk 'stadhouder' wordt genoemd en die haar (zowel in de kroniek als verderop in het toneelstuk) te hulp schiet met financiële middelen, haar uitnodigt voor een intiem diner en daar romantisch om haar hand en hart vraagt. Toch kiest Rodenburgh voor suicidale overwegingen. We zijn hier dan ook aangekomen bij de climax van het lied, in de vorm van een hyperbool. Om het publiek te laten meeleven met Jacoba's uitputting moet zij iets verlangen dat bij haar emotionele staat past. Zelfmoord drukt de diepe ellende uit waarin de gravin zich nu bevindt. Volgens Quintilianus is de hyperbool een tamelijk gewaagde verfraaiing, 'een smaakvolle overdrijving van de waarheid.' De stijlfiguur is uitermate geschikt voor zaken die de natuurlijke proporties overschrijden. Aandikken is geoorloofd wanneer de werkelijke grootte niet onder woorden gebracht kan worden: 'in zo'n geval is het beter dat wat men zegt te ver, dan dat het niet ver genoeg gaat.'²⁰ Rodenburgh heeft het zelf zo gezegd: sommige toneeldichters laten hun publiek graag 'juyghen en schat'ren. Doch voor my, ick achtet veel lofbaerder dat de ooghen traenen door droeve voorbeelden, en de herten bewegen door stichtige bedryven.'²¹

19 Zie J. Hayward en Th. Morris, *David's tranen, waer inne levendig vertoont de ware bekeringe eenes sondaers tot Godt*, Dordrecht 1657, maar ook Z. Dolendo en H. de Groot, *David als berouwwolle zondaar*, 1595-1596, gravure, Rijksprentenkabinet Amsterdam; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.378357>. Op de prent zijn de tranen van David duidelijk aanwezig. In dit verband is ook Maria Magdalena een goed voorbeeld van een zondares die door middel van boetedoening vergeving vindt. Ook haar wapen is de traan, zie J. Hall, *Hall's iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, vertaald door Th. Veenhof, Leiden 1992, p. 228-229.

20 Quintilianus, *De opleiding tot redenaar*, 8.6.67 (p. 438) en 8.6.76 (p. 439).

21 In *Eglentiers poëtens borst-weringh* (1619), geciteerd uit W. Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574-1644)*, Amsterdam 1997, p. 45.

Ethisch contrast: Jacoba als personificatie van de deugd

Na het eerste emotionele en opstandige gedeelte van het lied 'Een overladen hert', volgen de slotstrofen met een beschouwend karakter. Op zich is het niet vreemd dat de toon en inhoud nu veranderen. Rodenburgh was een voorstander van moreel-didactisch toneel. Al in 1618 heeft hij voor de Amsterdamse collega-rederijders uiteengezet dat het van groot belang is dat toneeldichters ethische contrasten in hun werk aanbren- gen: ze moeten de heilzame vruchten van de deugd uitbeelden tegenover de schadelijke, bittere nasmaak van de ondeugd (afb. 2). Het is hun taak op een aangename manier zowel de 'loosheyte van de wulpze minne' en de 'lagen van vleesch-lusten-hertens-tochten' voor ogen te stellen als de 'stantvastige eerbaerheyte en de deuch-lievende-reynheyte', en zowel de 'schadelijcke wraeck-giericheydt' als de 'trouwhertighe stantvasticheyde'.²² Vooral deze laatste tegenstelling herkennen we in het Jacobalied. Voor wraak of verwijten is er nu geen plaats meer. De ik-figuur heeft aanvankelijk het schandelijke gedrag van haar familieleden gehekel en zelfs zelfnoord overwogen, maar in de resterende strofen komt ze emotioneel in evenwicht. Scheiden van deze aarde is geen oplossing. Het kwaad is namelijk niet de schuld van de wereld. Mensen zijn met de rede bekleed en daardoor zelf verantwoordelijk voor hun daden, ook voor hun wangedrag: 'Want reens insicht verklaert,/De Werelt is maer d'aert,/De doenten (=daden) doen wy selven.'

Rodenburgh lijkt hier stelling te nemen in de eeuwenoude discussie over de rol van het kwade in de wereld, namelijk dat het niet door God of door de maatschappij wordt aangestuurd, maar door de mens zelf, die over een vrije wil beschikt om te kiezen voor het kwade of het goede. Tegelijkertijd is God alwetend en almachtig. Zo had ook Rodenburghs lievelingsfilosoof Boethius de vrije wil van de mens verdedigd naast Gods voorzienigheid. Volgens Abrahamse in zijn proefschrift over Rodenburghs poëtica was de dichter zeer vertrouwd met Boethius' *De consolatione philosophiae* (in Coornherts vertaling *Van de vertroosting der wysheyde*).²³ Niet alleen laat hij er in een van zijn toneelstukken een passage over de vrije wil uit voorlezen, hier in *Vrou Jacoba* laat hij er zelfs uit zingen. Tot een uitgewerkt betoog komt het echter niet, want het lied eindigt abrupt met de aankondiging door een hofdame dat er een valkenjacht begint. Deze jachtpartij blijkt evenwel slechts een intermezzo te zijn. Een aantal pagina's verder zingt Jacoba het tweede lied 'Als ick 't gevallens hoop' dat als vervolg op 'Een overladen hert' kan worden opgevat (zie bijlage).

Inmiddels heeft de gravin tijd gehad om na te denken over een oplossing voor het dilemma. Ze zet in en bezingt de loop van de hemellichamen, die aantoonde dat God

²² Th. Rodenburgh, *Melibea. Eerste deel*, Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh, 1618, fol. *3v-4r (opdracht). Zie hierover ook Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh*, p. 44.

²³ Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh*, p. 128-129 bespreekt een fragment uit de vierde 'prose' van het vijfde boek in Coornherts *Van de vertroosting der wysheyde* uit 1585, dat is opgedragen aan de gildebroeders van de rederijderskamer *In Liefde Bloeyende*. In het spel *Keyser Otto* leest Galdrada eruit voor. Coornhert zou Boethius' argumentatie overnemen in de *Zedekunst*.



Afb. 2 Het vignet dat vanaf 1619 Rodenburghs uitgaven siert: een hout-snede met de personificatie van de deugd, die een lauwerkrans draagt en een spies als wapen tegen de zonde; titelpagina Eglentiers Poëtens Borstweringh, Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh, 1619.

almachtig is. De consequentie daarvan is dat ze ook alle tegenslagen in haar leven ‘voor’s Hemels wercken’ moet houden (vs. 61-66). Godsvertrouwen is de troost voor de mens die ellende ondervindt en ook Jacoba zelf neemt zich voor zich te laten leiden door ‘die hooghen Heer’ (vs. 94). We zien dat het nadenken tijdens de jachtpartij kennelijk zijn vruchten heeft afgeworpen: de gravin houdt haar aanvankelijke verlangen naar de dood in toom door de rede. Dat was ook wat de door Rodenburgh bewonderde kamerbroeders Coornhert en Spiegel in hun ethische handboeken *Zedekunst* en *Hert-spiegel* voorschreven. Met ‘recht verstand’ en ‘reen-beraad’ (scherp oordeel, hierboven in Jacoba’s lied ‘reens insicht’ genoemd) kan een mens afstand nemen van de zonde; wie zich laat leiden door ‘misverstand’ (verkeerde inzichten) handelt in strijd met Gods wil.²⁴ De arme Jacoba voor wie bij de toeschouwers zojuist nog een grote dosis medelijden was opgewekt en vrees voor haar dood, blijkt een deugdheldin te zijn die zelfs de zwaarste ellende blijmoedig kan verdragen. Als een martelares offert zij haar tranen

²⁴ Abrahamse, *Het toneel van Theodore Rodenburgh*, p. 124-126.

voor haar volk, maar ze is tegelijkertijd één onder de mensen, die van nature ‘op-waerts zien,/Als teecken, en ghebien/Ons ziel tot Godt te sturen’ (vs. 106–108).

Jacoba van Beieren en Mary Queen of Scots: emoties delen in het theater

De Jacobaliederen maken deel uit van Rodenburghs poëtica en van zijn ethische opvattingen over het doel van theater. Mensen die herhaaldelijk ellende zien, hebben zelf medelijden ‘op de juiste wijze en zoals het behoort’, had Daniel Heinsius in zijn handboek over de tragedie betoogd. ‘Wie geregeld kijkt naar zaken die vrees opwekken, is minder bevreesd, en op gepaste manier.’ Zo moeten we omgaan met toneel. ‘Dat is een soort oefenschool van onze emoties, die, omdat ze in het leven niet alleen nuttig maar zelfs noodzakelijk zijn, daar moeten worden geïntroduceerd en losgemaakt.’²⁵ In het Aristotelische toneel leiden alle emoties bovendien idealiter tot een katharsis. Die zorgt ervoor dat het publiek met zijn emoties leert omgaan om er vervolgens onafhankelijk van te worden. Emoties zijn nuttig en noodzakelijk, maar wel met mate.

Als tragische toneelheldin is Jacoba zeker niet uniek in haar soort. Een vorstin wier levensloop vele overeenkomsten vertoont met die van de gravin is Mary Stuart, de zestiende-eeuwse rooms-katholieke koningin van Schotland, die op het Amsterdamse toneel is vereeuwigd door Vondel. Evenals Jacoba had Mary een ellendig leven. Ook zij moest al heel jong haar vader na zijn dood opvolgen en ook zij was al vroeg weduwe. Evenals Jacoba sloot Mary politieke huwelijken die mislukten, en trouwde ze tenslotte nog eenmaal uit liefde, waarvoor ze haar kroon en land af moest staan.²⁶ Bij Vondel sterft Mary weliswaar als een martelares van het katholicisme na executie op bevel van haar zus, de protestantse koningin Elizabeth I van Engeland, maar ook Jacoba is een slachtoffer van de usurpatiedrift van een familielid, dat een einde maakt aan het grafenhuis waarvan zij de laatste telg was (zij mocht op bevel van neef Filips niet opnieuw trouwen, wat zij toch deed, met Frank van Borsselle wat haar haar laatste erfgoederen en resterende macht zou kosten). Steenbergh heeft recentelijk in het artikel ‘Compassion and the creation of an affective community in the theatre’ betoogd dat Vondel in zijn *Maria Stuart of gemartelde majesteit* (1646) door compassie met de ‘Queen of Scots’ op te wekken een affectieve gemeenschap van protestanten en katholieken creëerde ‘om op die manier religieuze tolerantie te bevorderen in de context van de vredesbe-

25 D. Heinsius, *De tragoediae constitutione liber*, Leiden: Elzevier, 1613, p. 12–13: ‘Ita qui miserias frequenter spectat, recte miseratur, & quemadmodum oportet. qui frequenter ea quae horrorem movent, intuetur; minus tandem horret, & ut decet. Quo & referenda sunt, quae in theatro exhibentur. quod affectuum nostrorum quaedam quasi est palaestra qui, cum non modo utiles in vita, verum etiam sint necessarii, praeparari ibi & oportet, & absolvi.’ Met dank aan Ton Harmsen voor zijn vertaling.

26 Deze historische parallel is ook al getrokken door Willem Bilderdijk, die beide vrouwen verafschuwde wegens hun huwelijkspolitiek; zie R. Honings, ‘Van doortrapte feeks tot verliefde gravin. Jacoba van Beieren in de negentiende-eeuwse literatuur’, in: Honings en Van Marion, *Vrouw van het Vaderland* (n. 1), p. 75–95, spec. 91–92.

sprekingen die uiteindelijk zouden leiden tot het einde van de Tachtigjarige Oorlog.²⁷ Dat Vondel zich inderdaad zeer bewust was van het effect van emoties op de toeschouwers, blijkt bijvoorbeeld uit zijn beroemde voorrede bij *Lucifer*, waar hij erkent dat zelfs de onbuigzaamste intellectuelen onder het publiek – die normaal gesproken niet voor gewone argumenten zwichten zonder dat zij het zelf in de gaten hebben – door fraaie uitdrukkingen en een ‘hooghdravenden toneelstyl’ wél ingepakt kunnen worden, zoals luitspel ooit de boze geest uit koning Saul wist te verdrijven:

Het wit en oogherck der wettige Treurspelen is de menschen te vermorwen door schrick, en medoogen. [...] ja het gebeurt by wylen dat overvliegende vernuften, by geene gemeine middelen te buigen, noch te verzetten, door spitsvondigheden en hooghdravenden tooneelstyl geraeckt, en, buiten hun eigen vermoeden, getrocken worden: gelyck een edele luitsnaer geluit geeft, en [...] getokkelt wort van een geestige hant, die, al spelende, den tuimelgeest uit eenen bezeten en verstockten Saul dryven kan.²⁸

Wij stellen dat ook Rodenburghs liederen als oogmerk hebben via vrees en medelijden compassie met het lot van Jacoba en haar onderdanen bij de toeschouwers op te wekken. Zodoende zou er de nodige saamhorigheid ontstaan waarbinnen de morele verontwaardiging kon worden gedeeld over een machtsovername tegen de zin van de burgerbevolking in, een machtsovername die bovendien een bruut einde maakte aan het Hollandse gravenhuis. Niet voor niets treedt er in *Vrou Iacoba* een ‘gemeente’ op van Haagse burgers, die de stem van het publiek verwoordt. Wanneer Jacoba voor het dilemma komt te staan óf haar grafelijke rechten en eigendommen over te dragen aan Filips van Bourgondië, óf haar geliefde Frank van Borssele op te offeren (hij dreigt te worden geëxecuteerd) en wanneer zij dan voor Frank kiest, moeten haar onderdanen hun eigen gravin afzweren en trouw zweren aan Filips. Dat zijn ze helemaal niet van plan. Omdat de Haagse burgers – Jacoba’s ‘Bataviers’ – deze Hertog van Bourgondië als vreemdeling ervaren, weigeren ze de eed af te leggen: ‘Dese eedt, die is alleen gheresen wt dwangh, en niet uyt liefd [...] alleenlijck door ghewelt.’²⁹ Liever hadden ze een stadhouder van eigen bodem zoals Frank van Borssele. Wanneer ze inzien dat er niets anders opzit dan instemmen, omdat Jacoba dat zelf nota bene van hen verlangt, doen zij dat huilend. Daarmee eindigt het ‘Historiael-Treur-bly-blyvende’ spel. Van een berusting in hun lot is bij de burgers geen sprake. Zij zijn nog steeds verontwaardigd en tonen dat met behulp van hun tranen. In maar liefst twee van de vier afsluitende tableaux vivants (en op de titelprint) wordt de huilscène uitgebeeld:

Eerste Vertooninghe

Vrou Iacoba sit aen de hooghe hand van Hertogh Phlips, verselschapt met de Graef van Meurs, alle de Hovelinghen en soo veel andere als men sal kunnen versamelen. De Gemeente opsteekkende twee vingeren tot af-sweeringh van Vrou Iacoba, doch weenende met haer neusdoecken aen d’oogen, toonende seer droef gelaet.

27 Steenbergh, ‘Compassion and the creation of an affective community in the theatre’ (n. 7), p. 90.

28 J. van den Vondel, ‘Berecht aen alle Kunstgenooten, en Begunstigers der Tooneelspelen’, in: idem, *De werken*, dl. 5, Amsterdam 1931, p. 613.

29 Rodenburgh, *Vrou Iacoba*, fol. 03v.

Tweede Vertooninghe

Waer Hertogh Philips sit aen de hooger handt van Vrou Iacoba, en de Ghemeente bedroefdelijck ghelyck vooren met opghesteken vingeren, sweeren ghetrouheynt aen Hertogh Philips.³⁰

Voor de Republiek ten tijde van de opening van de nieuwe Schouwburg was Jacoba's exemplum een waarschuwing tegen het verlies van de eigen soevereiniteit – een urgente kwestie omdat het resultaat van de vredesonderhandelingen over het einde van de Nederlandse Opstand en over officiële internationale erkenning nog ongewis was. Tekst en tableaux vivants roepen het publiek op zich te identificeren met de burgers in het stuk en vooral geen berusting te vinden in een eventuele negatieve uitkomst bij de internationale onderhandelingen, iets wat Jacoba aan het einde zelf, met haar keuze voor de liefde in plaats van voor haar landen, wel deed.

Besluit

Zowel Vondel als Rodenburgh hebben voor het prefiguratieve gebruik van het middeleeuwse, vaderlandse verleden een geïkt literaire middel gebruikt: tragische verhalen op zo'n manier uitbeelden dat de toeschouwers zich met de historische figuren kunnen identificeren. Die identificatie heeft alleen kans van slagen als het hervertellen gepaard gaat met emoties en oproeping van angst. Als dat lukt, gaan talloze andere verhalen van treurende vrouwen meeresoneren.³¹ Met Jacoba's tranen raakten waarschijnlijk alle vrouwenstranen van het openingsseizoen in de Schouwburg vermengd, dus ook die van Badeloch en nicht Machtelt. Als 'oefenschool voor onze emoties' is het werk van Rodenburgh, Hooft en Vondel vrij heftig. Uitbeeldingen van (vooral vrouwelijk) lijden spelen bij uitstek in op het empathisch vermogen van de kijker, of zoals Vanhaesebrouck dat aantoont voor martelaarstragedies, ze vormen 'een uitgelezen maatschappelijke experimenteerruimte' waarin de grenzen van de culturele verbeelding het duidelijkst zichtbaar worden.³² Jacoba's liederen zijn bij uitstek geschikt voor dit doel. Wie aanwezig was bij een voorstelling van *Vrou Iacoba* en de gravin hoorde zingen, herkende het leed dat daarin verwoord werd, en terwijl Jacoba zelf de gedachte aan wraak en zelfmoord succesvol wist te onderdrukken en haar ellende onderging met een vast godsvertrouwen en serene heroïek, zal haar ingehouden leed op de kijkers ook een bijna omgekeerd, exalterend effect hebben gehad.

³⁰ Ibidem, fol. 04r. Een belangrijk onderdeel van de twee stomme vertoningen, de wenende burgerij, is ook terecht gekomen in de titelprent (afb. 1).

³¹ Over dit prefiguratieve gebruik zie Steenbergh, 'Compassion and the creation of an affective community in the theatre', p. 98; idem, 'Gender studies. Emotions in Jephtha (1659)', in: J. Bloemendal en F.-W. Korsten (red.), *Joost van den Vondel (1587-1679). Dutch playwright in the Golden Age*, Leiden 2012, p. 407-426; H.J. Helmers, *Royalist Republic. Literature, politics and religion in the Anglo-Dutch public sphere, 1639-1660*, dissertatie Leiden 2011, p. 99-104 (wordt in 2015 gepubliceerd; via www.openaccess.leiden-univ.nl/toegankelijk).

³² K. Vanhaesebrouck, 'Lichamelijkheid en emoties op het vroeg-moderne podium. De martelaar als theateraffect', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 126.4 (2013), p. 519.

Bijlage: 'Een overladen hert' en 'Als ick 't gevallens hoop',³³ beide op de melodie van de Lofzang van Maria

Een overladen hert
 Door droefheytsquel verwart,
 Soeckt heugelijck vermaken:
 Gelijck als int ghemeen
 5 De af-ghesloofde leen
 Nae rustingh plaetse haken.
 Mijn vreughde ick verloor,
 Als 't droeve sinnens-koor
 Verleden doet af-beelden,
 10 Vermits dat het gedacht,
 Van 't gun 't gheval my bracht,
 Te werckelijck in speelden.
 Dat ick vergeten mocht:
 't Gun 't ongeluck my brocht,
 15 Ick achten my gheluckigh,
 Maer het gheheugen wis
 Mijn ziels beulinne is,
 Te droevigh en te druckigh.
 Vaeck als ick overweegh,
 20 En in 't gheheugen kreegh:
 't Gun my is weder-varen,
 Door het ontroerde bloet
 En lafheyte van 't ghemoet,
 't My rijsen doet de haren.
 25 't Schijnt dat het ongheluck
 Van jammer en van druck,
 Het af-beelt my wel maken,
 Of dat ick selver sou,
 Ghelijck een laffe Vrouw:
 30 De Hemels-vooght versaken.
 Jacoba, neen, ach neen!
 Wreeckt u door u gheween,
 En offert op u Tranen.
 Ghenoecht u met u dans,
 35 't Sal zijn een Laure-krans
 Voor al uw Onder-danen.
 Uyt Wereltsche geraes
 Heb ick ghehad, helaes!
 Soo veel in over-maten,
 40 Jae dat mijn ziele wort
 Seer ernstigh gheport:
 De Werelt te verlaten.

33 Rodenburgh, *Vrou Jacoba*, fol. B2r.-v en C4r.-C4v.

„ Hoe laet ick dese feecx²³⁴
 „Hoe breeck ick 's Werelts reecx?
 45 „Waer aen ick ben gebonden:
 „Want scheyden ick van haer,
 „De Werelt soud' hier naer
 „Selfs in my zijn bevonden.
 „ De Werelt doet het niet,
 50 „ 't Gun in de Werlt geschiet,
 „Soo wy 't met reen bedelven:
 „Want reens insicht verklaert,
 „De Werelt is maer d'aert,
 „De doenten doen wy selven.
 55 „ Dus houd ick voor ghewis:
 „De Mensch de Werelt is,
 „En 't moet soo zijn bevonden,
 „Want d'aert heeft geen gevoel,
 „Maer wy zijn in 't ghewoel,
 60 „De Menschen doen de sonden.

[...]

„ Als ick 't gevallens hoop,
 „Van't Wereltsche beloop
 „Beradigh wil aenschouwen,
 „En Christelijck t'onder-win,
 65 „Soo moet ick wat ick vin
 „Voor 's Hemels wercken houwen.
 „ Als ick in d'hooghe Lucht
 „Aenmerck de Sonnes vlucht,
 „In 't stil-staen van de Polen:
 70 „En sulcx begrijpen wil,
 „Ick in verwarringh vil,
 „Want 't is voor ons verholen.
 „ d'Ervarentheyt bevon:
 „Hoe dat de heete Son
 75 „De koude Maen verkoelden,
 „En sonder oock dat hy
 „Door 't gun haer voeghden by,
 „Sijn minderingh gevoelden.
 „ De Polen het gheley:
 80 „Der tintel-Sterrens Rey
 „Een-drachtelijck aen-vaerden,
 „En als die ons ontvlien,
 „De Sonn' wy weder sien,
 „Belichtende de Aerde.

34 Welk doel de aanhalingstekens (hier vanaf vs. 43) gehad hebben, kunnen letterkundigen tot op heden niet verklaren.

85 ,, Dees loop gedurigh is,
 ,, Dies spruyt het wesen wis
 ,, Uyt wesentheye krachtigh,
 ,, En niet uyt het gheval,
 ,, Maer uyt de Al en Al,
90 ,, Soo eeuwich als Almachtigh.
 ,, Wiens Liefde nimmer slist,
 ,, Want als het Aertrijck mist
 ,, De aengename Lenten,
 ,, Soo schickt die hooghen Heer
95 ,, Ons een verander Weer,
 ,, Door 't stuur der Elementen.
 ,, En wy, ick segge wy,
 ,, Want meen de Wer'lt, daer by
 ,, Die in de Werelt leven,
100 ,, Helaes! Zy zijn soo traegh,
 ,, Dat wy nae Gods behaegh,
 ,, Vol-komen danck niet geven.
 De Dieren van de aerd,
 Sijn d'Hoofden neder-waerd
105 Gheschapen, door nature,
 Maer Menschen op-waerts zien,
 Als teecken, en ghebien
 Ons ziel tot Godt te sturen.