

Lope de Vega

NIEUWE TONEELSCHRIJFKUNST VOOR ONZE TIJD

en

DRIE SOCIALE DRAMA'S

Fuente Ovejuna

Peribáñez en de commandeur van Ocaña

De beste rechter, de koning

Uit het Spaans vertaald door Erik Coenen

UITGEVERIJ PAPIEREN TIJGER

Oorspronkelijke titel: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Fuente Ovejuna. Peribañez y el Comendador de Ocaña. El mejor alcalde, el rey.*

De vertaler ontving voor deze vertaling een projectsubsidie van het Nederlands Letterenfonds.

La traducción de esta obra ha recibido una ayuda del Ministerio de Cultura y Deporte de España.



Vormgeving omslag: Marc Heijmans
Boekverzorging: Zefier Tekstverwerking

© 2022 Stichting Uitgeverij Papieren Tijger
info@papierentijger.org
www.papierentijger.org

ISBN 978 90 6728 368 7
NUR 307

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

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a database or retrieval system, or published, in any form or in any way, electronically mechanically, by print, photo print, microfilm, or any other means without prior written permission from the publisher.

Inhoud

Inleiding	7
Nieuwe toneelschrijfkunst voor onze tijd	17
Fuente Ovejuna	37
Peribáñez en de commandeur van Ocaña	97
De beste rechter, de koning	171

Inleiding

Félix Lope de Vega Carpio (1562-1636) was de auteur van een zo duizelingwekkende hoeveelheid toneelstukken dat nooit bekend zal zijn hoeveel hij er exact schreef. Honderden zijn er ten onrechte aan hem toegeschreven; honderden, terecht; van honderden is zijn auteurschap onzeker; andere, van wie zijn auteurschap vaststaat, zijn verloren gegaan. Af en toe komt er één bovendien, zoals *Mujeres y criadas*, een paar jaar geleden door Alejandro García Reidy in manuscriptvorm herkend in de Nationale Bibliotheek van Spanje.

Ik zal de verleiding weerstaan Lope de Vega (spreek uit *Lóppéh deh Béhga*, of kortweg *Lóppéh*) de Spaanse Shakespeare of de Spaanse Molière te noemen. Net als genoemde dichters was zijn genie uniek en creëerde hij een toneelvorm die een specifieke blik van de toeschouwer vereist: zoals men niet met dezelfde ogen naar *Le misanthrope* kan kijken als naar *A Midsummer Night's Dream*, zo moet op *Fuenteovejuna* een ander dramabegrip worden toegepast dan op *Hamlet*. Van Lope kan men stellen dat hij, bijna geheel eigenhandig, een nieuw toneelgenre schiep, dat van de *comedia española*, de Spaanse Komedie. De invloed van deze toneelformule was op zijn toneelschrijvende tijdgenoten in Spanje zo groot, dat het voorbeeld dat hij in zijn werk gesteld had ruwweg een eeuw lang werd nagevolgd door alle toneelschrijvende dichters in Spanje: Luis Vélez de Guevara, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto en, uiteraard, de grootste onder hen, Pedro Calderón de la Barca; en zelfs in de Nieuwe Wereld, waar de Mexicaanse non Sor Juana Inés de la Cruz zijn toneelschrijfkunst voortzette. Auteurs die een ander model hanteerden, onder wie niemand minder dan Miguel de Cervantes, kregen hun stukken niet opgevoerd. Daarentegen werden die van Lope en zijn school niet alleen opgevoerd, maar ook intens gelezen. Een gevolg hiervan was de overvloed aan valse toeschrijvingen. Het begrip auteursrecht had nog geen inhoud en drukkers zonder scrupules die een toneeltekst in handen kregen zagen hun kans schoon om op het titelblad de naam van de meester te vermelden. Zelfs het beroemde *Het leven is droom* van Calderón verscheen in een goedkope *suelta*-uitgave onder de naam van Lope de Vega. Zijn toneel bereikte in de vorm van min of meer vrije vertalingen en bewerkingen de schouwburgen elders in Europa, maar aangezien zijn naam buiten Spanje niet dezelfde bekendheid genoemd als bij zijn landgenoten, werd die

meestal niet genoemd. Het valt te betogen dat Lope – en niet de “nationale” dichter Vondel – de succesvolste auteur was in de pas geïngaugureerde Amsterdamse Schouwburg in de zeventiende eeuw, al zij het meestal in erg losse vertalingen en bewerkingen in gepaarde alexandrijnen: zijn *Verwerde-hof* (*El palacio confuso*) kende zesenvijftig opvoeringen en *Gedwongen Vrient* (*El amigo por fuerza*) drieënvijftig.*

De *comedia* zoals Lope die vormgaf telt drie bedrijven en werd bij daglicht door vaste gezelschappen van acteurs en actrices opgevoerd in openluchttheaters die bekend stonden als *corrales de comedias*. Afhankelijk van het subgenre konden de personages tot alle mogelijke perioden of sociale klassen behoren, maar allen hebben ze een zekere neiging zich te gedragen als zeventiende-eeuwse Spanjaarden. Bepaalde stereotypen keren vaak terug: bijvoorbeeld, in de stedelijke komedies (*comedias de capa y espada*) de jonge ridders (*galanes*), ieder met zijn knecht, en hun dames, ieder met haar dienstmeid. Vrijwel altijd is er een *gracioso*, die met zijn dwaze opmerkingen het publiek aan het lachen moet maken. De aanduiding *comedia española* kan de verkeerde indruk wekken dat tragische elementen worden uitgesloten: stukken als *Straf zonder wraak* en *De ridder van Olmedo* van Lope of *Geheime wraak voor een geheime krenking* en *Liefde na de dood* van Calderón, die ik eerder in het Nederlands vertaalde, hebben meer weg van tragedies dan van komedies en dragen desalniettemin het onmiskenbare stempel van de *comedia española*.

Net als in alle andere klassieke toneeltradities werd de *comedia* in verzen geschreven, maar anders dan elders in afwisselende vers- en strofevormen. Het Engelse toneel van die tijd is immers overwegend geschreven in *blank verse*, soms afgewisseld met proza; in Frankrijk en taalgebieden die onder Franse invloed stonden – zoals Nederland –, in gepaarde alexandrijnen; maar de Spanjaarden kozen voor een

* Zie bijvoorbeeld Leonor Álvarez Francés, *The Phoenix glides on Dutch wings. Lope de Vega's El amigo por fuerza in seventeenth-century Amsterdam*; en Kim Jautze, Leonor Álvarez Francés en Frans R.E. Blom, *Spaans theater in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1672). Kwantitatieve en kwalitatieve analyse van de creatieve industrie van het vertalen*, in: *De Zeventiende Eeuw* 32 (2016), p. 13-39: https://www.academia.edu/8720180/The_Phoenix_glides_on_Dutch_wings._Lope_de_Vegas_El_amigo_por_fuerza_in_seventeenth-century_Amsterdam; <https://www.de-zeventiende-eeuw.nl/articles/10.18352/dze.10000/>

Zie voorts ook het recente boek van Frans Blom, *Podium van Europa. Creativiteit en ondernemen in de Amsterdamse Schouwburg van de zeventiende eeuw* (Querido, 2021).

combinatie van versvormen die bepaalde toneelsituaties verenigden met bepaalde versvormen. Zo worden voor de verhalende passages romanzen (*romances*) gebruikt, de balladevorm die sinds de late Middeleeuwen voor verhalende dichtkunst werd gehanteerd, gekenmerkt door het klinkerrijm op de even verzen. Een goed voorbeeld is, in de openingsscène van *Fuente Ovejuna* (zie blz. 40-41), de uiteenzetting van de commandeur aan de grootmeester over het verloop van de burgeroorlog: de overgang naar de romance-vorm wordt daar aangekondigd door de woorden “Luister goed”, gevolgd door het antwoord “Ik ben één en al oor”. Wanneer een personage alleen op het toneel achterblijft en in een korte alleenspraak zijn of haar gevoelens onderzoekt, is het te voorzien dat de dichter voor een sonnet kiest, zoals Laurencia doet in het derde bedrijf van *Fuente Ovejuna* (“Liefhebben en voor wie je liefhebt vrezen...”, blz. 89), een conventie die uiteraard berust op de petrarquistische traditie die de sonnetvorm met sentimentele introspectie verbindt. De kortste strofe die in de *comedia* wordt gebruikt is de *redondilla* (vier achtsyllabige verzen met het rijmschema *abba*), die de handeling grote vaart geeft, maar minder geschikt is voor lange monologen. Deze krijgen, wanneer ze niet verhalend van karakter zijn, vaak de vorm van *décimas* (tien regels met rijmschema *abbaaccddc*), strofen die vanwege hun lengte een meer retorische aankleding verdragen. Dit sterk gecodificeerde systeem heb ik in mijn eerdere vertaling van *Het leven is droom* strikt nagevolgd en in mijn andere Calderón-vertalingen (*Liefde na de dood* en *Geheime wraak voor een geheime krenking*, *De rechter van Zalamea*) met iets grotere vrijheid gehanteerd. In deze vertalingen heb ik voor proza gekozen, behalve in de sonnetten en de liedjes die worden gezongen.

Voor wie, zoals ik, een kleine greep uit het werk van Lope de Vega aan de niet-spaanstalige lezer wil aanbieden, was het prettig geweest als de dichter een handvol onbetwiste meesterwerken had geschreven in plaats van honderden knap geconstrueerde toneelstukken van een vrij constant niveau. Deze ongeëvenaarde omvang en gevarieerdheid van zijn toneeloeuvre – vermoedelijk het omvangrijkste ter wereld, ondanks het feit dat Lope ook niet weinig lyrische en narratieve poëzie en verhalend proza schreef –, maakt dat elke beknopte keuze onontkoombaar een eenzijdig beeld van de auteur en zijn werk oplevert. Ik heb er de voorkeur aan gegeven drie stukken te vertalen die tot hetzelfde subgenre behoren, om ten minste van één provincie van dat

onafzienbare continent dat Lope de Vega heet, een goed beeld te kunnen geven. *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez en de commandeur van Ocaña* en *De beste rechter, de koning* bezetten samen met het meesterlijke *De rechter van Zalamea* van Calderón een unieke plaats in de wereldliteratuur. Noch het oude Griekenland noch het oude Rome noch het Elizabethaanse Engeland noch het Frankrijk van Corneille, Molière en Racine had op het toneel aandacht voor het soort sociale conflicten dat deze stukken van Lope voor het publiek brachten: een boer (Sancho; Pedro Ibáñez) of een boerengemeenschap (*Fuente Ovejuna*) ondervindt het onrecht dat hun door hun adellijke heer wordt aangedaan; een eenvoudig meisje uit ruraal Spanje wordt zwaar onder druk gezet (*Casilda*) dan wel verkracht (*Elvira, Leonor*) door het heerschap dat, volgens het sociale model waarbinnen het denken van Lope zich afspeelt, juist moet toezien op het welzijn en de eer van de gemeenschap. Lope speelt niet, zoals de romanticus, voor revolutionair noch kan van hem een anachronistisch marxistisch structuurbegrip worden verwacht. Niet de sociale structuren, maar de manier waarop individuen hun verantwoordelijkheid binnen die heersende orde ontlopen, zijn voor hem het fundamentele probleem.

Toch is er in deze stukken wel degelijk sprake van een rudimentaire keuze vóór een bepaald sociaalpolitiek model en tégen een ander model. Het is verhelderend voor ogen te hebben dat, voor Lope en zijn publiek, in feite twee van dergelijke modellen voor handen waren: het in grote lijnen feodale model, met machtige edellieden die op plaatselijk niveau de lakens uitdeelden, en het monarchistische model, met een gecentraliseerde macht die, onder meer, de adel aan banden kon leggen. In sommige streken van Spanje was het feodale model in zuiverdere vormen toegepast dan in andere: in het Galicië van *De beste rechter, de koning*, bijvoorbeeld, is duidelijk sprake van een meer typisch feodale samenleving dan in het Castilië van *Fuenteovejuna* en *Peribáñez*. De historische eigenaardigheid van Castilië (de streek die zijn naam ontleent aan *castillo*, “kasteel”) komt voort uit het feit dat het altijd grensde aan Al Andalus – het Moorse Spanje – en daarvan steeds grotere stukken inlijfde. De veroveringen vonden plaats onder het gezag van de drie militaire ordes – die van Santiago, Calatrava en Alcántara –, waarvan de commandeurs de heerschappij over streken en dorpen kregen toegekend. Die status van commandeur bezit Fernán Gómez in *Fuente Ovejuna*, in het gelijknamige toneelstuk, en Don Fadrique in het *Ocaña* van *Peribáñez*. Aan het eind van de vijf-

tiende eeuw had de koninklijke macht zich onder Isabel van Castilië en Ferdinand van Aragón aanzienlijk versterkt ten koste van deze militaire orden en andere vormen van lokale adellijke macht (een proces dat in *Fuente Ovejuna* in volle gang is), maar een eeuw later was onder Filips III de macht aan het terugkeren bij de adel, die zich inmiddels aan het hof in de omgeving van de vorst had gevestigd. De drie stukken die in deze bundel zijn opgenomen, laten er geen misverstand over bestaan dat Lope in een sterke monarchie de beste remedie ziet tegen adellijk machtsmisbruik op plaatselijk niveau en de beste garantie voor wat wij nu een rechtsstaat zouden noemen. Ze maken echter ook duidelijk dat hij van de koning een directe betrokkenheid met het welzijn van zijn vazallen eiste, die bij Filips II ver te zoeken was.

Lope ontwikkelde zijn toneelformule in de slotjaren van de zestiende eeuw. Rond de eeuwwisseling triomfeerde die. In hoofdstuk 48 van het eerste deel van *Don Quichotte* (1605) klagen de pastoor en de barbier al over de alleenheerschappij van deze manier van toneel maken. Toen Lope in 1611 zijn *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (“Nieuwe toneelschrijfkunst voor onze tijd” of “Nieuwe kunst van het schrijven van komedies in onze tijd”) schreef, had hij de slag dus al gewonnen. In deze verhandeling of toespraak in verzen richt hij zich tot de “Academie van Madrid”, waarvan niemand heeft kunnen aantonen om welke instelling of genootschap het gaat en zelfs niet dat het om een werkelijk bestaande academie gaat; wel is duidelijk dat het twistpunt de neoklassieke toneelopvatting is, waartegen de *comedia* ernstig zou zondigen. De klassiek geschoolde geleerden van zijn tijd waren immers van mening dat toneelkunst moest gehoorzamen aan de “regels” zoals die bij Aristoteles en Horatius te vinden zouden zijn en zoals ze door de neoaristotelici van de Renaissance geïnterpreteerd waren. Lope verdedigt zich enerzijds door met zijn eigen eruditie te pronken; anderzijds met een ongehoord argument: de gunst van het publiek.

De gunst van het grote publiek is in alle tijdperken een aanvechtbaar argument voor artistieke kwaliteit, maar Lope de Vega leefde bovendien in een standenmaatschappij waarin het “gewone volk” beslist niet op een voetstuk stond. Voor de dichter en zijn geletterde tijdgenoten was het volk niet de soevereine *demos*, zoals voor de democraat, noch de edele drager van de *Volksgesit* en het cultuureigene, zoals voor de nationalist, maar het ongeletterde en onwetende *vulgus*, waarvan geen verstandig oordeel te verwachten valt. Eén ding is eisen dat

machthebbers hun vazallen niet in hun eer aantasten, zoals hij dat in de drie toneelstukken in deze bundel doet, iets geheel anders is het volk gezag toe te kennen in zaken van de geest en van artistieke kwaliteit. Vandaar de toon, die het midden houdt tussen schertsend en verontschuldiging, waarmee Lope de wansmaak van het volk aanvoert als rechtvaardiging van zijn afwijkingen van de “regels”. Deze toon, die niet geheel constant is in het dichtwerk, is hoe dan ook door de critici zeer verschillend beoordeeld, en ik laat het aan de lezer over haar of zijn mening te vormen over de mate van ernst of scherts die aan de opeenvolgende passages van de *Nieuwe toneelschrijfkunst* moet worden toegekend.

Wat de *Nieuwe toneelschrijfkunst* zo belangwekkend maakt is dat deze, anders dan de meeste van dit soort verhandelingen, door een man uit de praktijk is geschreven. We zouden wellicht graag gezien hebben dat Lope wat dieper ingegaan zou zijn op een aantal kwesties die hij amper aanroert en dat hij zich minder zou hebben ingespannen om met zijn geleerdheid te pronken, maar het is zeker boeiend om, bijvoorbeeld, te lezen dat hij de slotscène zo kort mogelijk maakt omdat het publiek anders onrustig wordt; dat hij gemerkt heeft hoe vermakelijk de toeschouwers het vinden als een vrouwelijk personage als man vermomd is; dat tijdssprongen het best tussen de bedrijven gesitueerd kunnen worden; of dat Filips II er bezwaar tegen maakte dat koningen ten tonele werden gevoerd. Of om de luchthartige rechtvaardigingen te lezen die Lope aanvoert in de meest netelige kwestie van allemaal: de theoretisch nauwelijks te rechtvaardigen vermenging van het tragische en het komische.

Die vermenging was de scherpste doorn in het oog van de neo-aristotelici in Frankrijk, Italië en Spanje zelf. Aristoteles had immers het tragediegenre in belangrijke mate gedefinieerd in termen van de uitwerking van de opvoering op het publiek. Het lot van de tragische held wekt vrees en medelijden op bij de toeschouwer, die een loutering (catharsis) van zijn gemoed ontleent aan het bijwonen van de uiteindelijke lotsverandering van de held van voorspoed naar rampspoed. Een dergelijk emotioneel proces is onverenigbaar met de lach. Omgekeerd zou Aristoteles, wiens aangekondigde uiteenzettingen over de komedie, zoals bekend, verloren zijn gegaan, ongetwijfeld hebben betoogd dat de uitwerking van het komediegenre op het gemoed van de toeschouwer teniet gedaan wordt door de introductie van tragische elementen. Het argument dat in het werkelijke leven

het tragische en het komische vaak vermengd zijn, lost de kwestie alleen op voor wie de onhoudbare overtuiging heeft dat het de taak van de literatuur is de werkelijkheid onveranderd te reproduceren. Lope erkent dat het mengen van het tragische en het komische een gedrocht oplevert – een minotaurus, zoals hij schertst – en voert als enig redelijk argument aan dat verscheidenheid op zichzelf al genoeg schept. Een argument overigens dat op alle kunstvormen van de Barok betrokken zou kunnen worden.

Het andere aspect dat voor de neoaristotelici moeilijk te verteren was, is de polimetrie, die ze tegen de waarschijnlijkheid vonden zondigen. In het neoklassieke toneel spreken immers alle personages in alle scènes in dezelfde vorm – gepaarde alexandrijnen in het Franse toneel of *blank verse* in dat van Dryden –, en dat zou “waar-schijnlijker” zijn dan een afwisseling van versvormen. Voor de hedendaagse toeschouwer is het misschien even onwaarschijnlijk dat de personages twee uur lang in gepaarde alexandrijnen spreken als dat ze nu eens in strofen van tien regels en dan weer in strofen van vier spreken. Maar voor die hedendaagse toeschouwer is het dan weer in geen enkel opzicht onwaarschijnlijk dat de prins van Denemarken Engels spreekt of de prins van Polen Spaans... of dat een Spaanse boer Nederlands spreekt, zoals in deze vertalingen. Als het erop aankomt is alle kunst gebaseerd op conventies.

Het polimetrische systeem is, zoals gezegd, sterk gesemantiseerd: de keuze voor de ene of de andere vorm geeft de passage op zich al een betekenisgeving. Een dergelijke tekst dan in proza vertalen is een van de wezenlijke bestanddelen teniet doen. Anderzijds is de code die aan het polimetrische systeem ten grondslag ligt (met uitzondering misschien van de sonnetvorm) de Nederlandse lezer niet bekend en voor hem zeker niet aan te voelen. Daarbij komt dat, ofschoon alle stukken van Lope weliswaar opwallingen van voortreffelijke poëzie bevatten, het bij hem veel duidelijker dan bij Calderón te merken is dat de grondreden voor het schrijven in verzen het vergemakkelijken van het memoriseren van de tekst door de acteurs is. En het is nog maar de vraag of dat bij de Nederlandse acteurs van nu ook het geval zou zijn. Het is met deze overwegingen in gedachten dat ik, weliswaar aarzelend en niet geheel overtuigd, besloten heb om, anders dan in mijn vertalingen van Calderón, in het geval van Lope voor proza te kiezen.

Doorslaggevend is bij dat besluit ten slotte de vaststelling geweest

dat mijn Calderón-vertalingen niet werden opgevoerd. Inmiddels is dat overigens wel gebeurd met *Het leven is droom*, dat in 2017 onder regie van Olivier Diepenhorst bij Toneelschuur werd geproduceerd; maar zelfs voor een meesterlijk stuk als *Liefde na de dood*, dat in zijn thematiek toch zo nauw lijkt aan te sluiten op hedendaagse vraagstukken, heb ik nog altijd geen regisseur weten te interesseren. Het experiment om in proza te vertalen hangt kortom ook samen met de vraag of toneelmakers van nu zich misschien geen raad meer weten met verstoneel.

Hoe was de vertaling geweest als ik voor verzen had gekozen? Om een idee te geven van het verschil in effect tussen een vertaling in verzen en in proza, stel ik de volgende, alternatieve versie voor van het begin van *De beste rechter, de koning*. In deze versie is de oorspronkelijke *décima* (“tienregeliger”), bestaande uit *octosílabos* (“achtsyllabige dichtregels”) met het bijbehorende rijmschema *abbaaccddc*, aangehouden:

Weiden die dit landschap sieren
van Galicië, omzoomd
door gebergten en doorstroomd
door de lieflijkste rivieren:
heeft ooit eerder, bij de dieren
die in alle vrijheid stoeien,
bij de bloemen die hier bloeien,
bij de vogels die hier fluiten
om hun liefdesvreugd te uiten,
zulke liefde kunnen groeien?

In mijn prozavertaling is het resultaat als volgt:

Edele weiden van Galicië, bezaaid met bloemen van duizend kleuren, waar in de schaduw van de bergen de Sil tussen de groene rietoevers stroomt; vogels die jullie liefde bezingen; beesten die frank en vrij ronddolen: hebben jullie ooit zo'n tedere liefde gezien bij de vogels, de beesten of de bloemen?

Deze vertaling volgt nauwgezet de letter van het origineel. Maar misschien doet ze daarom juist geforceerder aan. Immers, in het ori-

gineel is de letterlijke verwoording mede tot stand gekomen onder invloed van de vorm. Daarmee bedoel ik niet de metrum- of rijm-*dwang*, maar een constante wederzijdse afstemming van vorm en inhoud bij het componeren van de tekst door de dichter. Met de keuze voor proza verdwijnt een deel van de reden waarom “het er staat zoals het er staat”. Wie een dergelijke tekst in proza vertaalt, voelt daardoor constant de neiging het taalgebruik te normaliseren, te naturaliseren. En daarmee al doende de tekst van een “barokke” code over te hevelen naar een “realistische” code. Maar de vertaler zal de woorden van Sancho door geheel andere moeten vervangen om het retorische karakter van zijn spreektrant te verdoezelen. Om niet te spreken van het onoplosbare probleem waarop hij stuit wanneer hij – om maar iets te noemen – de boeren die in *Fuente Ovejuna* op het dorpsplein met elkaar redetwisten over het Platonische liefdesbegrip, als “realistische” boeren af wil schilderen.

Dit alles verklaart waarom prozavertalingen van poëzieteksten vaak, omgekeerd aan wat men argeloos zou kunnen veronderstellen, vrijer omgaan met de letter van de tekst dan vormvaste vertalingen. Het verklaart ook waarom ik, nu het werk is voltooid, nog dezelfde twijfels koester als voor ik begon.

Wat de *Nieuwe toneelschrijfkunst voor onze tijd* betreft, ik heb in de vertaling van deze verhandeling er juist wél voor gekozen om de vorm te behouden. De rijmloze hendecasyllaben, met alleen een gepaard rijm aan het slot van afzonderlijke passages, laten zich relatief gemakkelijk omzetten in Nederlandse jambische vijfvoeters. Het behoud van de vorm belemmert wellicht een lezing van de tekst als een systematische verhandeling, maar beoogt het speelse, licht ironische karakter van bepaalde passages recht te doen.

Voor de tekst van de toneelstukken heb ik verscheidene edities geraadpleegd, die op hun beurt alle gebaseerd zijn op de *editio princeps*. Voor *Fuente Ovejuna* is dat de *Dozena parte* (Madrid, 1619), voor *Peribáñez de Quarte parte* (Madrid, 1614) en voor *De beste rechter, de koning de Veinte y una parte verdadera* (Madrid 1631) van zijn komedies. Voor de Spaanse tekst kan de lezer kiezen uit diverse voortreffelijke edities bij Crítica of Cátedra.

Voor de *Nieuwe toneelschrijfkunst voor onze tijd* volg ik de monumentale uitgave van Felipe B. Pedraza Jiménez (Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016). De uitgave van Pedraza telt – met voet-

noten en toelichtingen op dit dichtwerk van slechts 389 regels – maar liefst 980 bladzijden. Voor een behapbaardere editie kan de geïnteresseerde lezer terecht bij de ook zeer aanbevelenswaardige uitgave van Evangelina Rodríguez (Castalia, 2011). De lezer mijde daarentegen de uitgave van Enrique García Santo-Tomás (Cátedra, 2006), die wegelt van de fouten. De oorspronkelijke tekst is overigens ook gemakkelijk op Internet te vinden, maar voor de kwaliteit steek ik mijn hand niet in het vuur. Aangezien mijn vertaling hetzelfde aantal regels als het origineel heeft, leek het mij nuttig, de regels te nummeren, om vergelijking met het origineel te vergemakkelijken.

Ik ben uiterst spaarzaam geweest met de annotatie van de teksten, maar het leek mij dat de *Nieuwe toneelschrijfkunst* niet zonder toelichtingen kon, die ik toch ook zeer beknopt heb willen houden. Het veel uitvoerigere commentaar en het bronnenonderzoek van Pedraza Jiménez zijn mij zeer van dienst geweest. Begripskwesties heb ik doorgaans de voorkeur gegeven boven de verklaring van erudiete verwijzingen.

Tot slot wil ik mijn dank uitspreken aan Tineke Groot, die de vertalingen aandachtig doorlas en aanzienlijke verbeteringen aanbracht, maar uiteraard niet verantwoordelijk is voor mijn eigen dwalingen. Helaas zal ze haar verbeteringen nooit in druk zien verschijnen. Zij ruste in vrede.

Nieuwe toneelschrijfkunst voor onze tijd

Gericht tot de Academie van Madrid
door
Lope de Vega

Weledele geleerden, bloem van Spanje,
die met uw zo illustere Academie
dra niet alleen die van Italië
die Cicero aan het Averno-meer
in navolging der Grieken zo benaamde, 5
maar zelfs die van Athene, waar 't lyceum
van Plato zoveel wijsgeren bijeenbracht,
zult overtreffen: u verlangt van mij
dat ik een nieuwe schrijfkunst voor toneel
zoals het volk het zien wil met u deel. 10

Dat lijkt geen moeilijk onderwerp, vooral
voor u die nooit toneel hebt hoeven schrijven
en alles afweet van komedieschrijfkunst,
wat zeg ik, overal zoveel van afweet!
Want mijn probleem is, eerlijk toegegeven, 15
dat ik ze zonder schrijfkunst heb geschreven.

- 2 *Academie*: het is niet duidelijk, tot welke van de literaire “academies” van destijds Lope zich richt; er is zelfs geopperd dat het om een fictieve geleerdenkring gaat.
- 3-8 In zijn hyperbolische, opzettelijk pompeuze loftuiting vergelijkt Lope de aangesproken geleerden overtreffend met de “academies” van de Italiaanse Renaissance, met de *academia* van Cicero in Campania, met de Academie van Plato en/of het Lyceum van Aristoteles. De Spaanse tekst spreekt opvallend van een *platónico liceo*, wat een vergissing van Lope lijkt te zijn, maar uit een ander geschrift van hem valt af te leiden dat hij wel degelijk wist dat het Lyceum niet door Plato maar door Aristoteles werd gesticht (Pedraza, p. 124).
- 9 *schrijfkunst*: voor Lope en zijn tijd is “kunst” vooral, in de definitie van Van Dale, een “volgens bepaalde regels beoefende verrichting”. De mogelijkheid op zich van een “nieuwe schrijfkunst” moet voor althans een deel van zijn lezers hebben geklonken als voor ons “nieuwe kookkunst” of “nieuwe verkeersregels”: de regels van de schrijfkunst waren immers al eeuwen her door de klassieken vastgelegd en in praktijk gebracht.

't Is niet dat ik de voorschriften niet ken:
 de boeken die het onderwerp bespreken
 had ik per slot van rekening goddank
 reeds, voordat ik ten tiende maal de zon 20
 van Aries tot Pisces had zien gaan,
 als leerling in de letteren verzwolgen;
 het is dat de komedies die destijds
 in Spanje werden opgevoerd niet waren
 zoals 't de uitvinders voor ogen stond, 25
 doch zwaar misvormd door talloze barbaren
 die 't volk aan hun platvloersheden gewenden;
 en zoveel ingang hebben die gevonden
 dat wie ze nu conform de regels schrijft
 zal sterven zonder roem en zonder premie, 30
 omdat waar 't licht der rede zwakjes brandt
 gewoonte zwaarder weegt dan het verstand.

Ik heb trouwens weleens toneel geschreven
 volgens de schrijfkunst die maar weinigen kennen,
 maar zie ik dan het plat effectbejag 35
 waar 't volk massaal op afkomt hier te lande
 en dat de vrouwen met applaus ontvangen,
 dan trek ik mijn barbaars habijt weer aan
 en als ik een toneelstuk schrijven wil,
 zet ik de regels achter slot en grendel; 40
 Terentius en Plautus haal ik weg
 uit mijn studeervertrek, zodat ze niet
 gaan gillen (want de waarheid schreeuwt ons vaak
 uit boeken tegemoet, zij het geruisloos)
 en schrijf volgens de kunst die werd bedacht 45
 door wie de handen op elkaar wou krijgen.
 Voor 't volk dat er nu eenmaal voor betaalt
 moet soms tot dwaasheid worden afgedaald.

17 *voorschriften*: de regels of voorschriften van de (toneel)schrijfkunst, zoals die door de neo-aristotelici aan de *Poetica* van Aristoteles waren ontleend en waaraan, in theorie, een even rigide als tijdloze geldigheid werd toegeschreven.