

Een zaalbeschildering van Gerard Hoet in 'De Slangenborg': de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido

E. J. Sluijter

↓ *lijst zitten*

'Een kamer levensgrote Beelden, verbeeldende de bedekten Minnehandel tusschen Eneas en Dido, benevens het ontijdige van die Princes, die al te schielijk vuur vatte voor Troyens Balling, die gelyk als een Fransch Minnaar haas op speelde, na 't genot, en de poes op de netels'.¹ Zo karakteriseert Jacob Campo Weyerman het droevige lot van Dido, zoals dat uitgebeeld was in een geschilderde zaal met het verhaal van Aeneas en Dido, door Cornelis Troost.

Helaas is deze zaal, die bestond uit zes wandvakken en een geschilderd plafond, verloren gegaan. Een zaalbeschildering waarin hetzelfde verhaal uit Vergilius' Aeneis, enkele decennia eerder (ca 1680—1700)², door de Utrechtse schilder Gerard Hoet werd uitgebeeld, bevindt zich echter nog in kasteel 'De Slangenborg' bij Doetinchem. Dit ensemble bestaat uit 6 wandvakken, 3 deurstukken, een schoorsteenstuk en een zolderstuk (*afb. 1-13*). De wandvakken beslaan vanaf een lambrizing van 85 cm hoogte, het gehele muuroppervlak, en worden van elkaar en van deurkozijnen, raamkozijnen en lambrizing gescheiden door vrij smalle lijsten (van 14 tot 19 cm).³ De betimmering waarin de schilderijen gevat zijn, is zeer eenvoudig, met als enige decoratie gesneden bloemenranden aan de zijkan-ten van de drie deurstukken en gladde pilasters aan weerszijden van het schoorsteenstuk. De kamer wordt bekroond door een geheel geschilderd houten plafond.

Naast deze Aeneas en Dido-zaal treffen wij in kasteel 'De Slangenborg' nog talloze geschilderde deurstukken, schoorsteenstukken en plafonds aan uit de late 17de eeuw (waarvan een groot gedeelte eveneens van de hand van Gerard Hoet), evenals latere 18de en 19de eeuwse decoratieve schilder-ingen.⁴ Deze werden tezamen reeds in 1946 door A. W. H. Beekman beschreven; enige jaren later trachtte H. Hoppenbrouwers (1952) deze schilderijen, die bijna alle mythologische thema's uitbeelden, te interpreteren.⁵ Ik zal mij in dit opstel beperken tot de Aeneas en Dido-zaal; deze zaal is zowel vanwege het gekozen thema als vanwege het feit dat het een van de oudste nog geheel op de oorspronkelijke plaats aanwezige zaalbe-schilderingen is, een nadere beschouwing waard. De aandacht zal vooral gericht worden op de toepassing van het Aeneas en Dido thema voor een dergelijke decoratie.⁶

Wanneer men de kamer binnentreedt, lijkt het op het eerste gezicht alsof

1 Kasteel 'De Slangenburg', eetzaal, schoorsteenwand en lange wand tegenover de ramen. Foto Kunsthistorisch Instituut Leiden.



het gaat om een zaal met landschappen rondom. Hoet heeft zeer bewust voor de grote wandvakken die scènes uit het verhaal gekozen die de mogelijkheid gaven tot het schilderen van landschappen. Ondanks het feit dat het hier de uitbeelding van een 'historie' betreft, is blijkbaar de Hollandse voorkeur om de wanden van een geschilderde zaal met landschappen te vullen doorslaggevend geweest.⁷ De echte figuurstukken zijn gereserveerd voor het schoorsteenstuk en de deurstukken. Dit is in overeenkomst met hetgeen Lairesse aanbeveelt: indien men een kamer met landschappen schildert dient er een 'beeldstuk' voor de schoorsteen te worden gemaakt, omdat de schoorsteen het belangrijkste element in de kamer is, en een landschap bovendien op deze plaats perspectivisch onmogelijk is door de hoge plaatsing; men zou dan alleen maar lucht te zien krijgen, zegt de altijd zeer logisch redenerende Lairesse.⁸

Hoets kleine schilderijen met landschappen doen dikwijls denken aan landschappen van de Poelenburch-school (Hoet was een leerling van de Poelenburch-navolger Warnard van Rysen); in deze zaalschilderingen zien wij echter een type landschap dat in deze tijd voor dergelijke decoratieve stukken gangbaarder was, en dat veel overeenkomst vertoont met de classicistische landschappen van bijvoorbeeld Johannes Glauber, Abraham Genoels en Francisque Millet. Volgens Houbraken en Van Gool had Hoet een serie prenten naar landschappen van Millet vervaardigd toen hij in Brussel verbleef (ca 1673—75).⁹ Inderdaad tonen de landschappen in de Slangenburg, met hun vlakke, horizontaal gelede, open ruimte in het mid-

den, met slechts enkele bomen als coulissen aan weerszijden en met een bergpartij ter afsluiting, verwantschap met de landschappen van Millet, zij het dat die van Hoet simpeler en grover van constructie zijn.

Het is opvallend dat de verschillende episodes uit het verhaal (boek I en boek IV van de Aeneis), in volkomen willekeurige volgorde over het vertrek zijn verdeeld. De schilder heeft in de eerste plaats geprobeerd een decoratief bevredigend ensemble te maken; daartoe is de logische volgorde van het verhaal opgeofferd. Slechts voor drie scènes lag de plaats waarschijnlijk direkt vast: die voor het schoorsteenstuk, voor de wand tegenover de schoorsteen en voor het plafond. Voor die schilderijen kan men namelijk een reden bedenken waarom ze daar geplaatst zijn; de rest is daartussen gegroepeerd zoals dat decoratief gezien het beste uitkwam.

De blikvanger van de kamer is het schoorsteenstuk dat het dramatische hoogtepunt en tevens de laatste scene uit het verhaal laat zien: de zelfdoding van Dido op de brandstapel (Aeneis IV, 663—705; *afb. 12*). In volgorde van het verhaal zien wij voorts: 1) Aeneas schiet in gezelschap van Achates zeven herten, nadat zij voet aan wal hebben gezet in Lybië (Aeneis I 180—195; op de wand tussen de ramen; *afb. 3*); 2) Aeneas en Achates ontmoeten op hun verkenningsstocht, de als jageres vermomde Venus (Aeneas' moeder), die hen vertelt waar ze zijn en waar ze heen moeten; op deze schildering is het moment afgebeeld dat zij hen wijst op een vlucht zwanen die hun een goed voorteken zijn (Aeneis I, 393—403; op het rechter vak van de in tweeën gedeelde wand tegenover de ramen; *afb. 4*); 3) Aeneas en Achates bewonderen (nadat zij in onzichtbare toestand in Carthago zijn aangekomen) de schilderijen in de Juno tempel in Carthago met voorstellingen van de Trojaanse oorlog (Aeneis I, 452—493; het deurstuk rechts van de schoorsteen; *afb. 5*); 4) Aeneas en Achates treden voor de troon van Dido, nadat de wolk die hen onzichtbaar maakte is opgetrokken (Aeneis I, 564—614; het deurstuk boven de ingangsdeur; *afb. 6*); 5) Cupido vermomt zich op verzoek van Venus als Ascanius (de zoon van Aeneas), terwijl Venus de echte Ascanius slapend afvoert (Aeneis I, 664—694; het linker vak van de in tweeën gedeelde wand tegenover de ramen; *afb. 7*); 6) Achates wandelt met Ascanius/Cupido, die hij tezamen met geschenken voor Dido van de schepen heeft opgehaald, terug naar Carthago (Aeneis I, 695—697; het vak links van het linker raam; *afb. 8*); 7) Dido ontvangt de geschenken en omarmt de als Ascanius vermomde Cupido, die in haar het liefdesvuur voor Aeneas doet ontvlammen (Aeneis I, 709—723; het deurstuk boven de deur tegenover de schoorsteen; *afb. 9*); 8) op het breedste vak, de wand tegenover de schoorsteen de scene die het meest tot een groot landschap noodt: de jachtpartij van Aeneas en Dido (Aeneis IV, 151—159; *afb. 10*); 9) de vrijage van Aeneas en Dido tijdens het onweer (Aeneis IV, 160—172; links van de schoorsteen; *afb. 11*). De rest van het verhaal in boek IV wordt overgeslagen, zodat de hieropvolgende scene tevens het eind is: 10) het



2 Kasteel 'De Slangenburg', eetzaal, korte wand tegenover de schoorsteen. Foto Kunsthistorisch Instituut Leiden.

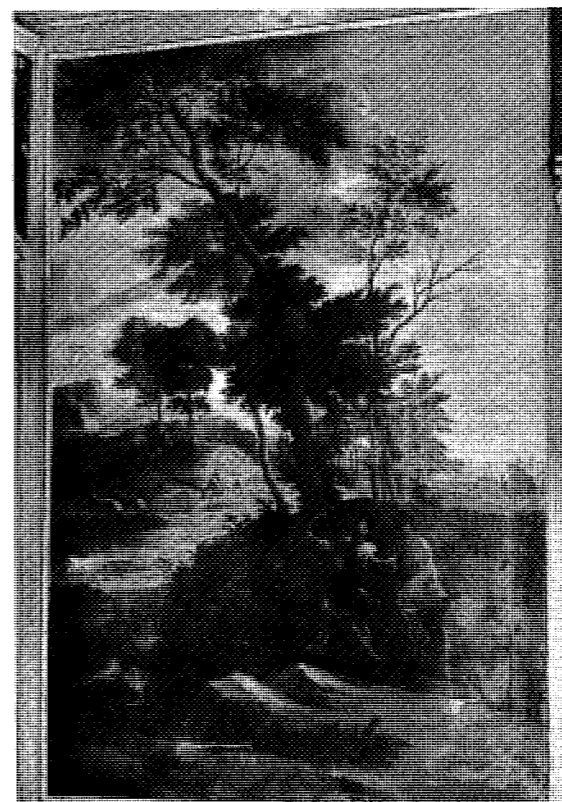


5 G. Hoet, Aeneas en Achates in de tempel van Juno, bovendeurstuk, doek, 120 x 130 cm. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

schoorsteenstuk met de dood van Dido (afb. 12). Op het plafond tenslotte een scene op de Olympus met de goden die het lot van Aeneas en Dido bepalen: het moment is uitgebeeld waarop Jupiter na een smeekbede van Venus, Mercurius naar Carthago zendt, opdat Dido en de Carthagers Aeneas en zijn mannen gastvrij zullen ontvangen (afb. 13). Jupiter doet na Venus eerst te hebben verzekerd dat het doel van Aeneas' reis (het vestigen van een koninkrijk in Latium, de oorsprong van het Romeinse rijk) uiteindelijk bereikt zal worden, ondanks de tegenwerking van Juno (Aeneis I, 297-300).

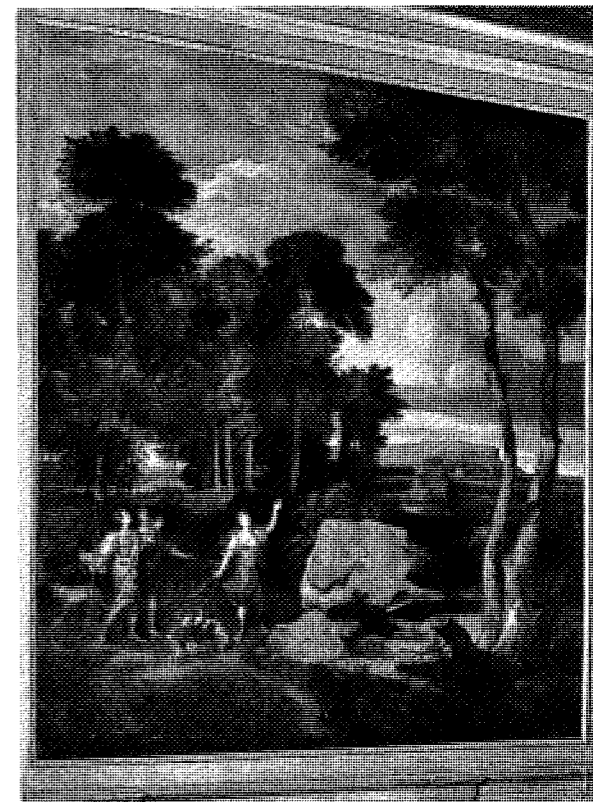
Voorzover bekend, is dit de eerste maal dat in Nederland de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido in een reeks van verschillende scènes werd geschilderd. Wel kennen wij twee prentreeksen van Gerard Laresse en uitbeeldingen van scènes uit boek I en IV in diverse geïllustreerde uitgaven van Vergilius' Aeneis; daarnaast zijn er slechts enkele laat 17de-eeuwse schilderijen met voorstellingen van vooral Dido's dood en van de jachtpartij van Aeneas en Dido. Hier moet echter opgemerkt worden dat het uitbeelden van een verhaal in een reeks van verschillende schilderijen in de 17de eeuw, op een enkele uitzondering na, in Nederland niet voorkomt; dit in tegenstelling tot Italië en Frankrijk, waar de verhalende reeks voor decoratieve ensembles, sinds het begin van de 16de eeuw gebruikelijk was.¹⁰ Wanneer in Nederland na 1650 het geschilderde decoratieve ensemble voor rijke woningen in zwang komt (in de vorm van grote doeken in de betimmering gevat), bestaan deze voornamelijk uit landschappen met stofage, meestal zonder verhalende onderwerpen en zelden met een doorlopend verhaal. Slechts gedurende de eerste helft van de 18de eeuw is de verhalende reeks in dergelijke kamerbeschilderingen iets minder zeldzaam.¹¹

Scenes uit de Aeneis werden vanaf ca 1530 diverse malen in Italiaanse fresco-series uitgebeeld, terwijl in de 17de eeuw ook verscheidene tapijtreeksen met deze thema's ontstonden.¹² Tot de vroegste geschilderde



3 G. Hoet, Aeneas en Achates schieten 7 herten, doek, 289 x 185 cm. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

4 G. Hoet, Venus wijst Aeneas en Achates op een vlucht zwanen, doek, 285 x 255 cm. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.



Aeneas-cycli die wij nog kennen, behoren die van Nicolo dell' Abate voor de Rocca di Scandiano (gedeeltelijk bewaard gebleven; nu in de Galleria Estense in Modena) en in het Palazzo Leoni in Bologna.¹³ In de eerstgenoemde reeks (ca 1540) is steeds één fresco aan één boek uit de Aeneis gewijd, waarbij diverse episodes uit dat boek in één fresco zijn verzameld, een manier van uitbeelden die wij ook dikwijls in boekillustraties zien. De reeks in Palazzo Leoni bestaat uit twaalf scènes uit boek IV, de tweede fase van het Aeneas en Dido-verhaal, terwijl in de aangrenzende salone boek II in een uitvoerige reeks voorstellingen werd uitgebeeld.

Bekende 17de-eeuwse uitbeeldingen vinden wij in het Palazzo Doria Pamphilj, waar door Francesco Allegrini (1653) in de Camera del Papa vijf scènes, gekozen uit boek I en IV, werden uitgebeeld, terwijl Pietro da Cortona de grote galerij decoreerde met scènes uit andere boeken van de Aeneis.¹⁴ De meest ambitieuze weergave van de Aeneis is waarschijnlijk die van Antoine Coypel geweest. Coypel schilderde in de Galerie d'Enée in het Paleis Royal te Parijs, tussen 1702 en 1718 veertien scènes uit de Aeneis op het plafond en de wanden; vijf daarvan hebben betrekking op de Aeneas en Dido episode.¹⁵

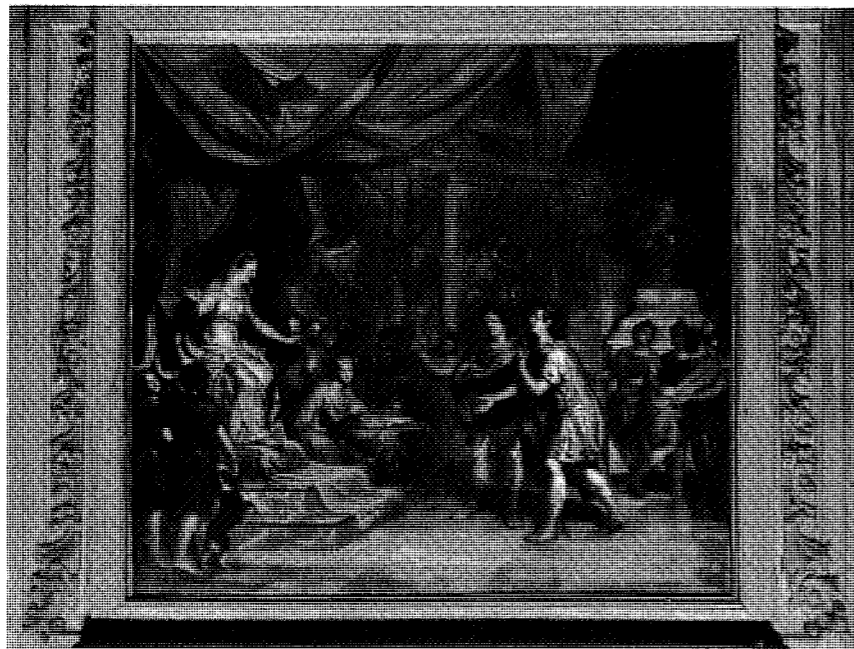
Dido en Aeneas-reeksen komen wij diverse malen tegen in 17de eeuwse Brusselse tapijten, waarvan de fraaiste wel de uit acht tapijten bestaande serie van M. Wauters naar ontwerp van Gian Francesco Romanelli is; een

complete reeks hiervan bevindt zich nog in Wenen.¹⁶

Vergelijkt men de verschillende decoratieve ensembles met elkaar en met de verschillende prentreeksen en boekillustraties¹⁷, dan blijkt dat de keuze der scènes nogal uiteenloopt; er zijn nauwelijks scènes die stevast terugkeren zoals dat bij uitbeeldingen van episodes uit verhalen van Ovidius' *Metamorfosen* het geval is. Slechts de dood van Dido komen wij bijna altijd tegen. Bekijken wij de keuze van Hoet, dan blijken enkele opmerkelijke zaken. Omdat hij zich ingespannen heeft om zoveel mogelijk landschappelijke scènes bijelkaar te krijgen, heeft hij relatief veel uit het eerste boek van de *Aeneis* geput. Daarbij kwam hij tot enige originele uitbeeldingen:

Het schieten van de zeven herten (*afb. 3*) is vrijwel uniek en komt alleen voor op de achtergrond van Del' Abate's fresco in Palazzo Scandiano dat boek I uitbeeldt.¹⁸ De ontmoeting van Aeneas en Anchises met Venus (*afb. 4*) is niet ongebruikelijk¹⁹; het uitbeelden van het moment waarop Venus naar de vlucht zwanen wijst is echter zeer uitzonderlijk en mij alleen bekend van de befaamde prent met verscheidene scènes uit boek I van Marcantonio Raimondi (*afb. 14*).²⁰ Hetzelfde geldt voor de volgende episode waarin Aeneas en Achates de schilderijen in de Juno tempel bewonderen (*afb. 5*); ook deze scene vinden wij terug op de prent van Raimondi. Hier is tevens sprake van enige formele verwantschap; de zuilenportico met daarachter de wand met schilderijen, afgesloten door zware pilasters en het wijzende gebaar van Aeneas, doen vermoeden dat deze prent Hoet niet onbekend is geweest.²¹

De verschijning van Aeneas en Achates voor de troon van Dido (*afb. 6*)



6 G. Hoet, *Aeneas en Achates voor Dido's troon*, bovendeurstuk, doek, 120 x 130 cm. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.



7 G. Hoet, *Cupido vermomt zich als Ascanius*, doek, 255 x 285 cm. Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

8 G. Hoet, *Achates keert met Ascanius/Cupido en met geschenken terug*, doek, 285 x 100 cm. Foto Kunsthistorisch Instituut Leiden.



Een zaalbeschildering van Gerard Hoet

komt in diverse prenten voor (wederom ook op de prent van Raimondi)²²; in de decoratieve ensembles treft men deze scene echter alleen aan in de latere decoratie van Coypel in het Palais Royal (ca 1719 in prent gebracht).²³ Toen Hoet later deze voorstelling nog eens in een schilderij herhaalde, moet Coypel's compositie hem bekend zijn geweest; wij zien daar, net als bij Coypel, Aeneas daadwerkelijk uit een wolk treden, hetgeen op het Slangenburg-doek niet gebeurt.²⁴

De episode waarin Cupido de gedaante van Ascanius aanneemt (*afb. 7*) wordt door Vergilius niet zodanig verteld, dat het makkelijk uit te beelden valt; hij verhaalt slechts dat Venus aan Cupido vraagt om de plaats van Ascanius tijdelijk in te nemen, waarna Cupido zijn vleugels aflegt en zich bij Anchises voegt, terwijl Venus Ascanius slapend omhoog voert naar het Idalische bos; hij zegt niet waar en hoe zich dit afspeelt. Hoet heeft dit opgelost door Cupido de kleren van Ascanius te laten aantrekken (de enige manier om deze gedaanteverwisseling zichtbaar te maken), terwijl Venus, in een bosachtige omgeving gezeten, de slapende Ascanius op schoot heeft. Het is opmerkelijk dat Vondel, die de *Aeneis* zowel in proza als in dichtvorm vertaalde, in de *Korte Inhoud* van boek I voorafgaande aan zijn vertaling, deze episode in een enigszins foutieve samenvatting ongeveer beschrijft zoals hij hier is uitgebeeld: 'Venus evenwel . . . wiegde Askaan in het woud van Idalië in slaap, en vermomde met haar neefs gedaante Kupido . . .' ²⁵ Dit zou er wellicht op kunnen wijzen dat Hoet de vertaling van Vondel gebruikte toen hij deze kamer schilderde. Deze scene is verder alleen door Lairesse in een prent uitgebeeld: daarin licht Venus Ascanius van zijn bed en loopt Cupido vastberaden weg; een iets juistere weergave van deze episode, die Hoet echter niet kon volgen omdat hij genoodzaakt was een landschappelijke omgeving te kiezen.²⁶ Hoewel er wat vorm betreft weinig verwantschap tussen Lairesse's serie en Hoet's uitbeeldingen valt te bespeuren, lijkt het mij uiterst waarschijnlijk dat Hoet deze prentserie kende en wellicht het idee voor deze scene daaraan heeft ontleend.

De laatste scene uit boek I, waarop het moment is uitgebeeld dat Dido de als Ascanius vermomde Cupido aan haar borst drukt (*afb. 9*), komt ook voor op de prent van Raimondi (*afb. 14*) en in de genoemde prentreeks van Lairesse. Bij Lairesse is het aantal personen echter beperkt tot drie, er is geen banket en Cupido leunt slechts op Dido's schoot; bij Raimondi daarentegen ligt er, net als bij Hoet, veel nadruk op de omhelzing van Ascanius en Dido, terwijl intussen eten en drinken wordt aangedragen. Het tegelijkertijd tonen van de geschenken door Aeneas is echter een toevoeging die alleen bij Hoet voorkomt.

Dat voor de jachtpartij (*afb. 10*) een belangrijke plaats ingeruimd werd, was in deze landschappelijke samenhang te verwachten: het is het grootste en meest opvallende wandvak. Door het liggend formaat komt het Milletachtige landschap hier het best tot zijn recht. Hoet heeft niet een rijke stoet



9 G. Hoet, *Dido omhelst Ascanius/Cupido tijdens het gastmaal, bovendeurstuk, doek, 120 x 130 cm.*
Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

10 G. Hoet, *De jachtpartij van Aeneas en Dido, doek, 285 x 360 cm.*
Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

die uittrekt op de jacht weergegeven, maar heeft zich beperkt tot het uitbeelden van het paar, dat zowel links op de voorgrond als tweemaal rechts op het middenplan, begeleid door enkele knechten, te zien is; de jonge Ascanius, wiens deelname door Vergilius uitvoerig vermeld wordt, is links op de achtergrond te zien.

De vrijage in de grot is in de tekst van Vergilius een cruciaal moment: 'Die dagh was eerst een oirzaeck van haere doot, en eerst een oirzaeck van haeren val: want Dido paste voortaan op goet nocte quaet gerucht, nocte hielt haer minne langer voor sluickery; maer gaf uit aen dien helt verlooft en getrouwt te zijn: met dezen deckmantel zochtze haer misgreep te bewimpelen.' (prozavertaling Vondel)²⁷ Deze scene is in de meeste Aeneas en Dido-cycli aanwezig (merkwaardigerwijs echter niet vaak in de boekillustraties). In enkele gevallen zien wij de vlucht in de grot voor het onweer, maar meestal de vrijage; dit was een scene waarin de schilders op de beeldvorm van diverse traditionele liefdesparen konden terugvallen (bijvoorbeeld Venus en Mars en Venus en Adonis).

De dood van Dido – het einde van boek IV en tevens het meest aangrijpende moment – is, zoals reeds gezegd, de meest uitgebeelde scene van het verhaal (afb. 12). Het is een thema dat in Nederland in de late 17de eeuw ook verscheidene malen in afzonderlijke schilderijen voorkomt. Opvallend is, dat bij deze scene een vrij specifieke en traditionele beeldvorm is ontstaan. Zien wij Dido in 16de eeuwse prenten steeds, naar analogie van Lucretia, zich staande doorsteken²⁸, in de 17de eeuw ligt zij altijd zieltoegend op de brandstapel nadat zij zich doorstoken heeft; de benen naar één zijde en het bovenlichaam naar de andere zijde, enigszins achterover vallend.²⁹ Enige vrouwen bejammeren en ondersteunen haar, terwijl Iris aan komt vliegen om haar ziel te verlossen (door een lok haar af te knippen). Een schilderij van Vouet, dat in 1643 door Michel Dorigny in prent was gebracht, toont ons Dido in een houding die ongeveer hetzelfde terugkeert

12 G. Hoet, *De dood van Dido, schoorsteenstuk, doek, 175 x 145 cm.*
Foto Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Zeist.

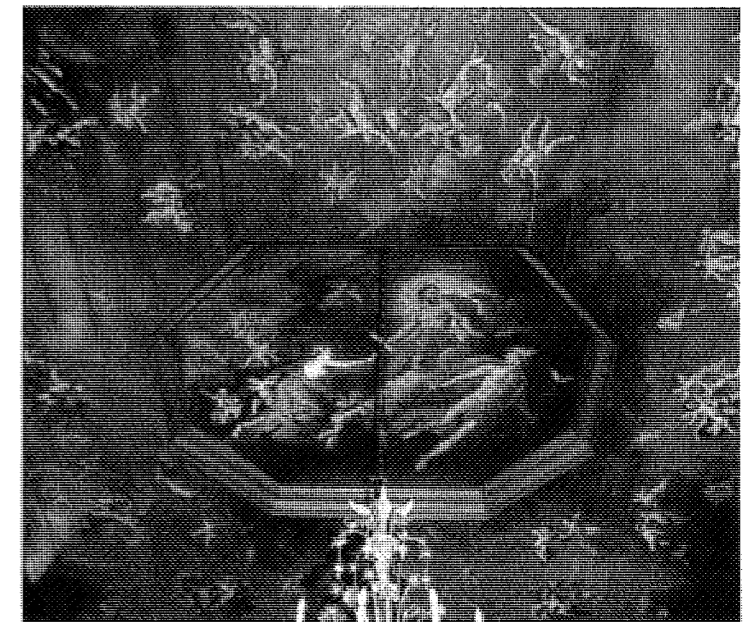
13 G. Hoet, *Jupiter zendt Mercurius op verzoek van Venus naar Carthago, middenstuk plafond, paneel, 205 x 255 cm; daaromheen zwevende putti.* Foto Kunsthistorisch Instituut Leiden.

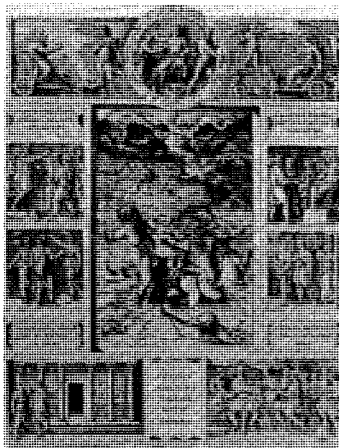


11 G. Hoet, *De vrijage van Aeneas en Dido in de grot, doek, 285 x 145 cm.* Foto Kunsthistorisch Instituut Leiden.

in een bekende prent van Lairese, die deel uitmaakt van zijn illustraties bij Pels' treurspel *Didoos doot* (afb. 15).³⁰ Dat Hoet deze prent van Lairese gebruikt heeft, blijkt vooral uit het overnemen van het offervat met de guirlande en de zware guirlandes op de brandstapel, zaken die opvallend zijn voor Lairese's prent. Ook de priester ter linkerzijde is op Lairese's ets geïnspireerd. Bij Hoet ligt Dido echter andersom, terwijl hij de ondersteunende vrouw aan dezelfde zijde heeft gelaten en de brandstapel tot een hoge pyramide heeft gemaakt. De lege ruimte die daardoor tussen de figuurgroep rond Dido en de begane grond ontstond, heeft hij opgevuld met drie vrouwenfiguren die in grote opwinding de brandstapel beklimmen.

De scene op het plafond, tenslotte, waarin Jupiter na een smeekbede van Venus, Mercurius wegzendt naar Carthago (afb. 13), is als hemelse scene uiteraard zeer geëigend voor een zolderstuk. Dezelfde scene zien wij ook als middenstuk op het plafond van de door Allegrini geschilderde kamer in het Palazzo Doria Pamphilj.³¹ Het is opmerkelijk dat de compositie van Hoet in grote trekken overeenkomsten met dit plafond vertoont. Vermoedelijk hebben beide schilders zich laten inspireren door de bovenste scene op de vaker genoemde prent van Raimondi: daar troont Jupiter in het midden, Venus kijkt ter linkerzijde naar Jupiter op, terwijl Mercurius aan de rechterzijde, over zijn schouder naar Jupiter omkijkende, reeds vertrekt. Beide schilders zullen op hun manier de compositie van deze prent vertaald hebben in een van onder af te bekijken scene, waarbij de houding van Mercurius met slechts geringe wijzigingen van weglappend tot wegliegend is getransformeerd.





14 Marcantonio Raimondi, *Quos Ego* (7 scènes uit boek I van de *Aeneis*), gravure, 42,6 x 33 cm. Foto Kunsthistorisch Instituut Leiden.

15 G. Lairesse, *De dood van Dido*, illustratie bij A. Pels' toneelstuk *Dido's Doot*, ets, 18 x 12,6 cm. Foto Kunsthistorisch Instituut Leiden.

Hoppenbrouwers tracht in zijn artikel over de schilderijen in De Slangenburgh deze te interpreteren vanuit de persoonlijke omstandigheden van de opdrachtgever Frederik Johan de Baer van Slangenburgh.³² Hij veronderstelt dat diens verdriet om de dood van zijn vrouw, die in 1666, hetzelfde jaar dat zij getrouwd waren, was overleden, een belangrijke inspiratiebron bij de gehele decoratie moet zijn geweest. Ook de schilderijen in de Dido zaal zouden daarmee te maken hebben: de jachtstoet zou ons hun kortstondig huwelijksgeluk tonen en de dood van Dido het droeve einde van zijn vrouw. Het interpreteren vanuit de persoonlijke emoties van de opdrachtgever is echter op zichzelf al een moderne gedachte, terwijl zal blijken dat de gebruikelijke uitlegging die aan dit verhaal in de 17de eeuw werd gegeven, het onwaarschijnlijk maakt dat De Baer zijn vrouw met Dido zal hebben vergeleken. De mythologische stof kon in de 17de eeuw wel gebruikt worden om parallellen met de daden en deugden van (vooral vorstelijke) personen te tonen (waarin deze vergeleken worden met mythologische goden of helden); zij zal echter zelden hebben gediend om uitdrukking te geven aan persoonlijke gevoelens en omstandigheden. Meestal zal het mythologische thema een algemeen-moraliserende betekenis voor de toeschouwer gehad hebben, zonder dat dit direkt op een persoon betrekking had.³³

Sinds de laat-antieke tijd is de tekst van de *Aeneis* zeer uitvoerig becommentarieerd en geïnterpreteerd.³⁴ In al deze interpretaties wordt het verhaal van Aeneas gezien als een exempel om de mens een juiste levenswijze te leren. Het 5de-eeuwse commentaar van Fulgentius geeft reeds de richting van de latere interpretaties aan: de omzwervingen van Aeneas staan voor de verschillende fasen van het menselijk leven (geboorte, jeugd, wasdom); de passage van de liefde met Dido handelt over de jeugd die zich aan de hartstochten overgeeft en deze door de geest (Mercurius) moet overwinnen; daarbij personifieert Dido de lagere passies en haar dood brengt de rechtmatige ondergang daarvan tot uitdrukking.³⁵ Van de vele 15de en 16de-eeuwse allegorische *Aeneis*-uitleggingen is de belangrijkste en invloedrijkste die van de neo-platonistische denker Cristoforo Landino: Aeneas is het exempel van de mens die zich ontdoet van zijn ondeugden en stap voor stap tot de hoogste deugd geraakt. De fase in Carthago symboliseert het actieve leven, de ambitie, het nastreven van aardse zaken; Dido staat voor de lagere rede. Pas nadat hij deze fase overwonnen heeft, kan hij de weg naar het hogere, het contemplatieve leven, inslaan.³⁶

Wanneer wij nu bekijken hoe dit verhaal in Nederland voorkomt en welke verklaringen eraan werden verbonden, dan blijkt dat deze globaal steeds op hetzelfde neerkomen; daarbij voert niet zozeer de neo-platonistische terminologie van Landino de boventoon, maar meer de rechtstreekse moraliserende uitleg zoals wij die al bij Fulgentius zagen. De eerste vertaling van de *Aeneis* in het Nederlands is die van Cornelis van Ghistele (1556);

deze vertaling werd diverse malen herdrukt.³⁷ In de inleiding 'Totten Leser' houdt Van Ghistele de lezer voor welke deugden uit de verschillende boeken van de *Aeneis* geleerd kunnen worden: uit het eerste boek (waarin Aeneas schipbreuk lijdt, maar dankzij het ingrijpen van de goden veilig Carthago bereikt en daardoor Dido gastvrij wordt ontvangen), leert men dat God een oprecht en godvrezend mens nooit in de steek zal laten, en uit het 4de (over de liefde van Aeneas en Dido) kan men leren dat de verstandige mens zich verre dient te houden van buitensporige liefde en dat men moet handelen als Aeneas die God steeds boven de mens verkoos.³⁸

Karel van Mander gaat in zijn *Wtleggingh op den Metamorphosis* vrij uitvoerig op de geschiedenis van Aeneas in.³⁹ Hoewel het verhaal van Dido slechts zeer terloops in boek 13 van de *Metamorfosen* wordt vermeld, geeft Van Mander toch een uitlegging daarop: Aeneas volgt in deze fase van zijn omzwervingen de weg van wellust (Lybie) en rijkdom (Dido) en streeft samen met Dido de wereldse ambitie na; slechts door de goddelijke vermaningen of de geest te volgen kan men het juiste doel bereiken: 'Soo heeft oock den Mensch te haesten nae de haven der volcomender ruste/ dencken- de/ dat de Weerelt/ en haar wellustichede/ den vyere toegeschickt wesende/ vergankelijk sijn'.

De episode van de liefdesgeschiedenis geniet een zekere populariteit in de 17de eeuwse Nederlandse toneelliteratuur. Uit de 16de eeuw reeds kennen wij een rederijkersspel *Spelen van Zinnen van Aeneas ende Dido*, waarin op het eind 'De Fame van eeren' en 'Ionstich herte' de moraal van het verhaal verkondigen: dit spel moet een spiegel voor de amoreuze jeugd zijn, die zich niet, zoals Dido, moet laten verleiden door de listen van Venus en moet oppassen voor te hevig liefdesvuur: houdt mate in de liefde.⁴⁰ In een treurspel uit 1634 *Dido oft' Heyllose Minnetocht* van de Leidse hoogleraar J. Bodecher Benningh, wordt in de laatste verzen de moraal uitgesproken, dat men ook in het minnen wijsheid moet betrachten en de rede boven de min moet stellen; het eindigt met de woorden: 'Elck spiegel, wat hij doet, Sich het gheene nu ons coninghin ontmoet'.⁴¹ Dertig jaar later horen wij nog steeds hetzelfde in het toen bekende treurspel *Dido's doot*, van Andries Pels, een toneelbewerking waarin met de stof van het 4de boek van de *Aeneis* vrij wordt omgesprongen en diverse neven-intriges worden ingelast.⁴² In het eerste toneel zegt Cupido in een proloog, dat men maat moet houden in het minnen, omdat het anders slecht afloopt, zoals het Dido gebeurde. Hij eindigt deze verzen met de woorden: 'Die schaamte, en angst, die vrees, dat zorgen/ zij U een baak/ O jeugt, ziet toe. Het schoonste kruit hout vaak/ Een slang verborgen.' Een niet mis te verstane samenvatting van dit alles vinden wij in de onderschriften van de prenten die Lairesse bij Pels' treurspel vervaardigde: onder de titelprent lezen wij: 'Verboden Darte Min ontvluchte nooit zijn straf/ De Woede en Wanhoop rukt

hem voor de tijd in 't graf'. De reeds genoemde ets met Dido op de brandstapel kreeg het onderschrift: 'Dus deerlijk sneuvelde Kartagoos koningin/ Men schrikke, en wacht zich voor d'ongebonden min'.⁴³ Deze vruchten van het in de late 17de eeuw zo hoog gewaardeerde duo Pels/Lairesse zullen toen een vrij algemene bekendheid hebben genoten en de teneur aangeven waarin het Aeneas en Dido verhaal ook in deze tijd nog geplaatst werd.

Uit het bovenstaande moge blijken dat het hier steeds gaat om een waarschuwing tegen het kiezen voor aardse zaken en om een aansporing tot het deugdzame. Dit is een zedeles die dikwijls blijkt te kunnen worden verbonden aan mythologische thema's die in de 17de eeuw populair waren.⁴⁴ Dat de opdrachtgever niet de bedoeling zal hebben gehad zijn vrouw met Dido te vergelijken lijkt duidelijk.⁴⁵ Het is in dit geval evenmin waarschijnlijk dat de opdrachtgever zich rechtstreeks heeft willen vereenzelvigen met Aeneas, de deugdzame held die de juiste weg volgt. Dan zou namelijk, zoals in het Palazzo Pamphilj of de Galerie d'Enée de nadruk meer op de daden van Aeneas zijn gelegd. Men kan slechts zeggen dat de opdrachtgever waarschijnlijk deze moraal waardeerde en als de zijne wilde beschouwen.⁴⁶ Daarnaast kunnen er nog vele andere aanleidingen zijn geweest tot het kiezen van dit thema: en wel dat het in tapijtreksen en buitenlandse decoratieve ensembles zijn geschiktheid voor een dergelijk doel had bewezen, dat het thema populair was in de 17de eeuwse toneelliteratuur, dat het de mogelijkheid gaf tot het weergeven van hoofse (het banket, de jacht), amoureuze (de vrijage) en dramatische scenes (Dido's dood), terwijl dit alles door een strenge moraal gerechtvaardigd kon worden. Aangezien er in Nederland nog geen traditie op het gebied van een verhalende reeks schilderijen bestond, lag de keuze nog geheel open. Uit het feit dat wij minstens nog één zaal met dit thema kennen (Antonie Elliger, 1736, Keizersgracht 269) en dat wij weten dat ook Troost een dergelijke zaal vervaardigd heeft, blijkt dat het thema enigszins ingeburgerd raakte. Merkwaardigerwijs behoren deze drie reeksen tot de zeer weinige verhalende zaalbeschilderingen die ons nog bekend zijn.⁴⁷

Om tot slot nog even terug te komen op het citaat waarmee wij begonnen: toen Weyerman in het midden van de 18de eeuw deze beschrijving van de Aeneas en Dido episode gaf, was de negatiefmoraliserende kijk op Dido blijkbaar nauwelijks meer aanwezig. Weyerman reageert meer als de moderne toeschouwer die, zonder besef van de belerende uitleggingen die tot en met de 17de eeuw zo nadrukkelijk aan mythologische thema's verbonden werd, medelijden heeft met Dido, en Aeneas slechts ziet als een ontrouwe minnaar.

A room decoration by Gerard Hoet in 'De Slangenburgh': the love story of Aeneas and Dido

E. J. Sluijter

'De Slangenburgh' Castle contains many paintings by Gerard Hoet. The most striking are to be found in a room painted with scenes from the story of Dido and Aeneas (*fig. 1*). These comprise six wall paintings, three overdoor paintings and a chimney-piece, all set into very simple panelling, and a painted ceiling. This is one of the earliest room decorations in the Netherlands that is still completely intact and it was the first time that a story of Dido and Aeneas had been depicted in a series of this kind in this country (the decoration dates from c. 1680—1700).

The various scenes are not arranged in the room in the order of the story (Virgil, *Aeneid*, Books I and IV). All the large wall surfaces bear scenes set in a landscape (there was evidently a strong preference for landscapes in such decorative ensembles in the Netherlands), while the real figure pieces are to be found over the doors and on the chimney. Because of this endeavour to decorate the room with landscapes all round, the choice of scenes often proves original by comparison with series in other countries and with prints in illustrated editions of Virgil, e.g. the scene of the shooting of the seven deer (*fig. 3*), the omen of the flight of swans (*fig. 4*) and Cupid assuming the form of Ascanius (*fig. 7*). From some scenes (*figs. 4, 5, 9, 13*) it emerges that Hoet must have known the famous print by M. A. Raimondi (*fig. 14*), while the influence of prints by Lairesse (*fig. 15*) can also be traced (*fig. 12*).

From late Classical times the text of the *Aeneid* has been interpreted as an example of the right course of life for a man following the path to the highest virtue. The episode with Dido stands for the lower passions and worldly pleasures (also the active life in Neoplatonist interpretations), which Aeneas must rise above. In Dutch versions (e.g. Carel van Mander, Andries Pels) emphasis is invariably laid on the warning against intemperance in love and abandoning oneself to the lower passions. It is not likely that Frederik Johan de Baer van Slangenburgh, who commissioned these paintings, will have wanted to make a comparison between his wife, who died prematurely, and Dido, as has been suggested in the past. He will rather have valued the moral mentioned above and regarded it as his own.

Noten

¹ J. Campo Weyerman, *De levensbeschrijvingen der Nederlandse Konstschilders en Konstschildersessen*, 's-Gravenhage/Dordrecht 1729—1769, IV, 109. Zie ook: J. W. Niemeyer, *Cornelis Troost*, Assen 1973, 297—298.

² Helaas zijn er weinig aanknopingspunten voor een nauwkeuriger datering van de zaal. Aangezien Hoet, die vanaf ca 1672 tot aan zijn dood in 1733 werkzaam was, nooit dateerde en zijn stijl geen noemenswaardige veranderingen onderging, hebben wij geen houvast. Als datum ante quem kunnen wij 1713, het sterfjaar van de opdrachtgever Frederik Johan de Baer van Slangenburgh aanhouden. De zaal wordt voor het eerst genoemd door Houbraken in zijn *Groote Schouburgh*, uitgegeven in 1718—1721 (III, 241). De zaal kan slechts globaal tussen 1680 en 1700 gedateerd worden, omdat een datum vóór 1680 in strijd lijkt met de levensdata van Hoet (de stukken moeten na zijn verblijf in Parijs en Brussel zijn geschilderd), terwijl een datering na 1700 niet mogelijk lijkt vanwege het ornament van de betimmering waarin de schilderijen gevat zijn. In enkele andere kamers, die zeker uit dezelfde tijd dateren, is het snijwerk van de betimmering aanzienlijk uitbundiger dan in deze zaal; door het nog geheel ontbreken van Franse invloeden, zal de datering dicht bij 1680 dan 1700 gezocht moeten worden.

³ De stukken zijn dus niet van elkaar gescheiden door pilasters, zoals Lairesse (*op. cit.*

(noot 8), I, 375) aanbeveelt. Lairesse legt veel nadruk op een monumentale architectonische structurering van een geschilderde zaal. Zo'n indeling met pilasters komen wij natuurlijk tegen in de Lairessezaal in het Binnenhof, maar bijvoorbeeld ook in enkele interieurs met landschappen op schilderijen van Pieter de Hoogh (W. R. Valentiner, *Pieter de Hoogh*, Leipzig 1929, afb. 103, 104, 107). Later zien wij dergelijke brede pilasters nog in kamers van A. Elliger en M. Terwesten (zie A. Staring, *Jacob de Wit*, Amsterdam 1958, afb. 5, 6). De miniatuur-kamer met landschappen van F. de Moucheron van ca 1680, in het poppenhuis van Petronella de la Court, Centraal Museum, Utrecht (cat. 1952, nr. 1158; zie A. Blankert, *Italianiserende landschapsschilders*, Soest 1978², cat. nr. 142, m. afb.), laat echter een ruimte zien die nauwelijks geleed is en waarin de wanden geheel door schilderijen worden ingenomen. Een dergelijke manier van werken, waarbij zelfs geen lambrizing aanwezig is, moet inderdaad hebben bestaan, zoals uit Lairesse's woorden blijkt: hij raadt dit namelijk sterk af (*op. cit.* I, 373). De meeste kamers die wij nog in oorspronkelijke toestand kennen (bijna alle uit de 18de eeuw) tonen dezelfde opzet als onze kamer: een lambrizing van ca 1 m hoog en betrekkelijk eenvoudige omlijstingen van ca 15 à 20 cm breed.

⁴ Naast de Aeneas en Dido-zaal is de grote zaal het meest interessant. Daar bevinden zich van de hand van Gerard Hoet een schoorsteenstuk waarin twee schilderijen zijn vervat, twee deurstukken en een plafond met twee middenstukken en vier hoekmedaillons, waarop in totaal 10 mythologische scènes zijn uitgebeeld. De onderlinge samenhang van deze scènes is zeer problematisch. De interpretatie van Hoppenbrouwers (*op. cit.* (noot 5)) is fantasierijk en amusant, maar geenszins steekhoudend. Voorts zijn in de opkamer, de ontvangkamer, de torenkamer en de speelkamer deurstukken, schoorsteenstukken en plafonds van dezelfde meester. Tenslotte zijn er nog schilderijen van Hoet en leerlingen op de bovenverdieping: in de blauwe kamer, de zgn. kamer van Gertruda, de toneelkamer, de muziekkamer en de Chinese kamer. Zowel de benoeming van de voorstellingen als de interpretatie daarvan zijn bij de hieronder genoemde schrijvers vaak onjuist en verwarrend. Het geheel zou nog eens systematisch bestudeerd moeten worden.

⁵ A. W. H. Beekman, 'Het kasteel Slangenburg en zijn kunstschaten', *Gelre, Bijdragen en Mededelingen XLVIII* (1946), 101-171. H. Hoppenbrouwers, 'De wandschilderingen van "de Slangenburg". Een poging tot interpretatie', *Gelre, Bijdragen en Mededelingen LII* (1952), 79-106. Zie ook: *De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst*, IV, 2de st.: *Het kwartier van Zutphen*, Den Haag 1958, 42-46.

⁶ Dergelijke zalen, waarin de wanden rondom met beschilderde doeken bespannen zijn, waren in de laatste decennia van de 17de eeuw geenszins ongebruikelijk: het is echter een zeldzaamheid wanneer deze schilderijen nog steeds aanwezig zijn. Over het ontstaan, de ontwikkeling en de traditie van het geschilderde behangsel is, vooral wat betreft de 17de eeuw, nog zeer weinig bekend. Zie voorlopig hierover de opmerkingen van Staring, *op. cit.* (noot 3), 13-48 en D. P. Snoep, 'Gerard Lairesse als plafond- en kamerschilder', *Bulletin van het Rijksmuseum XVIII* (1970), 159-217.

⁷ Zeventiende eeuwse schilders waarvan het bekend is dat zij dergelijke zalen schilderden, zijn o.a. de landschapsschilders A. Pynacker (zie vooral het lofdicht van P. Verhoek, waarin een prachtige beschrijving van een zaal met landschappen wordt gegeven, Houbraken, *op. cit.* (noot 9), II, 97) en Frederik de Moucheron (zie noot 3). Van een jongere generatie waren landschapsschilders als J. Glauber en A. Genoels befaamde kamerschilders, terwijl Gerard Lairesse dikwijls met Glauber moet hebben samengewerkt om diens landschappen van figuren te voorzien (zie bijv. de zaal voor Jacob de Flines, nu in Huis Beeckesteyn, Velsen (NH); van Glauber bevindt zich nog een zaal met arcadische landschappen in Het Loo, terwijl zich in het Rijksmuseum (cat. 1976, nrs. 118, 119, 1200, 1201, 1202, 1217) een reeks landschappen met kleine mythologische scènes bevindt, waarschijnlijk afkomstig uit Paleis Soestdijk).

⁸ G. Lairesse, *Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707, I, 375.

⁹ A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh...*, 's-Gravenhage 1718-1721, III, 240. J. van Gool, *De Nieuwe Schouburgh...*, 's-Gravenhage 1751, II, 419.

¹⁰ Een bekende uitzondering vormt een reeks van vier losse schilderijen met scènes uit de

Pastor Fido, in 1635 door A. Bloemaert, H. Saftleven, C. van Poelenburch, en D. van der Lisse voor Honselaersdijk geschilderd (nu voor de ene helft in het Schloss Grunewald in West-Berlijn en voor de andere helft in het Bode Museum in Oost-Berlijn) en de niet meer bestaande decoraties met de geschiedenis van Psyche in de badkamer van Honselaersdijk (in 1648 door enige Vlaamse schilder uitgevoerd, grotendeels naar Rafael. Zie E. Duverger, 'Abraham van Diepenbeeck en Gonzales Coques aan het werk voor de stadhouder Frederik Hendrik, prins van Oranje', *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen 1972, 191-237). Voorts in een geheel andere context, de scènes uit de Bataafse opstand onder leiding van Claudius Civilis, in het Stadhuis op de Dam in Amsterdam.

¹¹ Bijvoorbeeld; Jacob de Wit, Herengracht 168, Amsterdam, De geschiedenis van Jephtha, gedateerd 1734; Antonie Elliger, Keizersgracht 269, Amsterdam, Scènes uit de Aeneis (vier van de zeven uit het verhaal van Aeneas en Dido), gedateerd 1736; Aert Schouman, Duin en Kruidberg, Santpoort, afkomstig uit Wijnhaven 69, Dordrecht, scènes uit de Pastor Fido, gedateerd 1738 (zie J. G. van Gelder, 'Pastor Fido voorstellingen in de Nederlandse kunst van de 17de eeuw', *Oud Holland XCII* (1978), 253. Van Gelder noemt nog enkele andere 18de eeuwse Pastor Fido reeksen van resp. Schouman, J. H. Keller en J. I. de Roore, die door van Gool vermeld worden.) Historische scènes, maar geen verhalende reeksen, zijn bijv.: H. Collenius, Huis Meddens, Groningen, Voorstellingen met dappere Romeinse vrouwen (Cloelia, Sophonisba etc.), gedateerd 1711; J. Glauber, Amsterdam, Rijksmuseum, enkele scènes uit Ovidius' Metamorfosen (zie noot 7).

¹² Zie: A. Pigler, *Barockthemen*, Boedapest 1974², II, 283-284. Zie ook de vrij willekeurige opsomming in het overigens onbruikbare artikel van H. Bardou, 'l'Enéide et l'art. 16ème-18ème siècle', *Gazette des Beaux Arts* 6. pér. XXXVII bis (1950), 77-98, en L. Freund, 'Aeneas', *Reallexikon zum Deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart (1937-), I, 690 e.v. en E. W. Braun, 'Dido', *ibidem*, III, 1444 e.v. Zie voor de tapijten: H. Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig 1923, I, Bd. 1, 366, 369, 371, 394, 533, 608.

¹³ E. Langmuir, 'Arma Virumque... Nicolò dell' Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXIX* (1976), 151-170. Van de schilderijen in het Palazzo Leoni bestaan 19de eeuwse prenten door A. Frulli, waarvan mij foto's door prof. dr. A. Boschloo ter inzage werden gegeven.

¹⁴ R. Preimesberger, 'Pontifex romanus per Aeneam praesignatus, Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XVI* (1970), 221-287.

¹⁵ A. Schnapper, 'Antoine Coypel, La Galerie d'Enée au Palais Royal', *Revue de l'art V* (1969), 33-42 (al eerder gepubliceerd in een slechte publicatie van G. Tervarent, *Présence de Virgile dans l'art*, Brussel 1967 (Classe des beaux-arts Academie royale de Belgique, 2nd série 12.:2). Zie voor een fraai vroeg 18de eeuwse Italiaans ensemble door Solimena, Del Po, Mattei e.a.: D. C. Miller, 'The Gallery of Aeneid in the Palazzo Bonacossi at Macerata', *Arte antica e moderna XXII* (1963), 153-158.

¹⁶ L. Baldass, *Die Wiener Gobelinsammlung*, Wenen 1920, III, nrs. 223 t/m 230.

¹⁷ Met prenten geïllustreerde Nederlandse Aeneis uitgaven: *De eerste sesse boeken vā Aeneas gheenaemt Aeneidos...*, vertaald door Cornelis van Ghistele, Antwerpen 1556 (latere drukken van 1589 en 1609 dezelfde prenten): 1 prent per boek (boek I, *Aeneas en Achates voor Dido*; boek IV, *De jachtpartij* en op achtergrond *de vryjage*). J. B. Houwaert, *Den handel der Amourensheit*, Rotterdam 1621, daarin: 'Spelen van zinnen van Aeneas ende Dido', waarbij een prent met *Aeneas die voor Dido knielt*. P. Vergilius Maro *verduyts*, vertaald door R.V.E. (R. van Engelen), Antwerpen 1662, bij elk boek één prent naar A. van Diepenbeeck (bij boek I *Storm en schipbreuk van Aeneas*, tevens titelprent; bij boek IV *Het uittrekken op de jacht*). Virgilius Maro, *Opera*, Leiden (J. Hackius) 1680, II *Aeneidos*. Per boek één prent (bij boek I, *Aeolus laat winden los + schipbreuk*; bij boek IV *Dido's dood*). *Publ. Vergilius Maroos Herders-Kouten en Land-ghedichten mitsgaders de XII boeken van Aeneas*, vertaald door Dirck Doncker, 's-Gravenhage 1704; één prent per boek (bij boek I *Aeneas door Dido ontvangen*, bij boek IV *Dido en Anna*, in het midden de jacht en op de achtergrond het wegzeilen der schepen, op één prent. Midden in boek IV is nog een prent toegevoegd, waarop Dido zichzelf doodsteekt). De eerdere druk,

- Gouda 1688 (alleen UB Amsterdam), bezit, ondanks de aankondiging op de titelpagina, geen prenten (meer); vermoedelijk verscheen het echter toen reeds met dezelfde prenten, als de latere uitgave.
- ¹⁸ *Op. cit.* (noot 13), afb. 7a.
- ¹⁹ Ook van Hoet zelf is een schilderij met deze voorstelling bekend: voorheen in verz. Graf Karl Nyan, Wenen, geveild Wenen, 25-2-1920, nr. 30, afb. op RKD.
- ²⁰ A. de Witt, *Marcantonio Raimondi. Incisioni*, Florence 1968, pl. 55. Zeven scènes uit boek I op één blad. Mogelijk bedoeld als frontispiece voor een Aeneis uitgave. Een beroemde Aeneis uitgave die in 1502 in Straatsburg werd uitgegeven en door Sebastiaan Brant geïllustreerd werd, telt in totaal 143 houtsneden (acht bij boek I en acht bij boek IV), waarbij meestal op één houtsnede meerdere scènes zijn uitgebeeld. Bijna alle in dit opstel genoemde episodes (zoals ook het schieten van de herten en het wijzen op de vlucht met zwanen), komen in deze houtsneden voor. Dell' Abate heeft deze illustraties waarschijnlijk geconsulteerd (zie Langmuir *op. cit.* (noot 13), 160). Voor 17de eeuwse kunstenaars zullen deze prenten echter niet meer interessant geweest zijn.
- ²¹ Drie scènes die op deze prent voorkomen beeldde Hoet niet af: 1) Neptunus brengt de zee tot rust. (Dit is een van de meest uitgebeelde scènes van boek I; hij zou echter niet in Hoet's landschappelijke ensemble gepast hebben); 2) Aeneas spreekt na het aan wal treden zijn mannen toe; 3) Dido geleidt Aeneas het paleis in. Deze twee scènes tonen weinig spectaculaire momenten, die in het verhaal geen essentiële rol spelen; het is begrijpelijk dat deze verder nooit werden gekozen.
- ²² Zie noot 17.
- ²³ Dit is overigens één van de weinige overgebleven doeken van deze decoratie, nu in Arras, Musée des beaux-arts (Schnapper, *op. cit.* (noot 15), afb. 2).
- ²⁴ Karlsruhe, Kunsthalle, inv. nr. 1884; cat. 1966, 146.
- ²⁵ J. F. M. Sterck e.a. ed., *De werken van Vondel*, Amsterdam 1934, VI, 352.
- ²⁶ Zie: J. J. M. Timmers, *Gérard Lairesse*, Amsterdam 1952, cat. nr. 56, afb. 13. Uit een serie van 6 prenten ca 1668: 'Histoïr de Didon et Aené, Inventée et gravée par G. Laires'.
- ²⁷ *Op. cit.* (noot 25), VI, 558.
- ²⁸ Zie bijv. een prent van Raimondi, De Witt, *op. cit.* (noot 20), pl. 35 en voorts prenten van G. Pencz (Bartsch, VIII, nr. 344, 85), A. Altdorfer (Bartsch, VIII, nr. 56, 42) en H. S. Beham (Bartsch, VIII, nr. 148, 80).
- ²⁹ Zie voor een opsomming van voorstellingen van Dido op de brandstapel: Pigler, *op. cit.* (noot 12), I, 315, 316. Van Hoet kennen wij nog een, waarschijnlijk latere, uitbeelding van dit onderwerp (niet bij Pigler) in Kopenhagen, Statens museum, cat. 1951, nr. 313 (ges., pan. 43,5 x 62 cm), met als pendant Alcestis en Admetus.
- ³⁰ Nu in Dole, Musée de Peinture. Zie: W. R. Crellly, *The painting of Simon Vouet*, New Haven/London 1962, afb. 172. Zie voor de reeks van vier prenten van Lairesse: Timmers *op. cit.* (noot 26), cat. nrs. 61 t/m 64 (Dido op de brandstapel, cat. nr. 64, pl. II). Van Lairesse kennen wij ook nog een schilderij met dezelfde voorstelling: Lübeck, St. Annen Museum, cat. 1969, nr. 247, met afb.
- ³¹ Waarschijnlijk in 1653 uitgevoerd; zie: Preimesberger, *op. cit.* (noot 14), 281, afb. 27.
- ³² Zie voor biografische gegevens over Frederik Johan de Baer, vooral het artikel van Beekman, *op. cit.* (noot 5), 106-108. Enkele interessante én amusante contemporaine mededelingen over deze De Baer vinden wij in de 'Mémoires de monsieur de B. ou anecdotes, tant de la cour du prince d'Orange Guillaume III, que des principaux seigneurs de la république de se temps, medegedeeld door F. J. L. Kramer in: *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap XIX* (1898), 62-125; over De Baer van Slangenburg: 106/107.
- ³³ Zie voor een beknopte inleiding over mythologische scènes in de Hollandse 17de eeuwse schilderkunst: E. J. Sluijter, 'Depiction of Mythological themes', cat. tent. *Gods, Saints and Heroes. Dutch painting in the age of Rembrandt*, Washington/Detroit/Amsterdam, 1980/81, 55-64.
- ³⁴ Zie: D. C. Allen, *Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the renaissance*, Baltimore/London 1970, hfdst. VI, 'Undermeanings in

- Vergils Aeneid'.
- ³⁵ Over Fulgentius, *ibidem*, 137, 138.
- ³⁶ Over Landino, *ibidem*, 146-155.
- ³⁷ *Op. cit.* (noot 17). De eerste zes boeken werden in Antwerpen in 1556 uitgegeven; deze werden in 1583 opnieuw gedrukt samen met de andere zes boeken. Herdrukken in 1589 en 1609.
- ³⁸ *Op. cit.* (noot 17) f. 11 v°.
- ³⁹ K. van Mander, 'Wtlegging op den Metamorphosis', f. 110, in: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.
- ⁴⁰ Dit stuk van Jacob de Mol werd in 1552 in Antwerpen opgevoerd; in 1612 werd het met enige andere stukken gebundeld in *Den Handel der Amourensheyt* en uitgegeven onder de naam van J. B. Houwaert (*op. cit.* noot 17). Zie: J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het toneel in Nederland*, Groningen 1908, I, 139.
- ⁴¹ J. Bodecher Benningh, *Dido of't Heyllose Minnetocht*, Leiden 1634.
- ⁴² A. Pels, *Dido's doot*, Amsterdam 1668 (diverse herdrukken).
- ⁴³ Timmers, *op. cit.* noot 26, cat. nr. 61, afb. 13 en cat. nr. 64, pl. II. In zijn *Schilderboek, op. cit.* noot 8, I, 94-95, neemt Lairesse Dido's dood als voorbeeld om te laten zien hoe een voorstelling op twee manieren kan worden uitgebeeld: 'natuurlijk' en 'zinnebeeldsgewijze'. In het eerste geval gaat het om een uitbeelding volgens de beschrijving van Vergilius; wij zien daar hoe de wanhopige koningin zich op de brandstapel doorsteekt en Iris een lok haar afknijpt. In het tweede geval geeft hij de genoemde titelprent als voorbeeld, waarin hetzelfde gegeven allegorisch wordt weergegeven: de Wanhoop sleept, door de Woede vergezeld, de liefde naar het graf.
- ⁴⁴ Zie hierover mijn opstel: *op. cit.* (noot 33).
- ⁴⁵ Dat in sommige specifieke gevallen een vergelijking met Dido mogelijk was, blijkt uit een 'portrait historié' van Louise Henriette van Oranje (door Willem van Honthorst). Zij vergelijkt zich daar, als vorstin en bouwster van Oranienburg, met koningin Dido, bouwster van Carthago (*Dido laat de ossenhuid versnijden*, Oranienburg, Heimatmuseum. Zie: R. Wishnevsky, *Studien zum Portrait historié in den Niederlanden*, München 1967 (diss.) cat. nr. 134, afb. 24). Alle andere associaties met het Dido-verhaal moeten dan worden vergeten. Hetzelfde geldt voor een ander portrait historié van dezelfde Louise Henriette en Friedrich Wilhelm van Brandenburg (door Th. Willeboirts Bosschaert), in hun huwelijksjaar 1646 voltooid. Zij zijn op dit schilderij uitgebeeld als Aeneas en Dido in de grot (Wishnevsky, cat. nr. 132; Potsdam, Sansoucci. Zie ook: J. G. van Gelder in *Oud Holland LXIV* (1949), 41, afb. 3). De associatie is hier wel zeer oppervlakkig: slechts de mythologische parallel van een verbintenis tussen twee vorstelijke personen. Wanneer echter het gehele verhaal wordt uitgebeeld, met als centrale punt Dido's dood, vormt de negatieve moraal de onontkoombare essentie.
- ⁴⁶ Ook het hoofdthema van de kamer naast de Dido-zaal, waarvan het programma mogelijk in samenhang met de Dido-zaal is bedoeld, wijst in deze richting: daar werd uitgebeeld *Het oordeel van Paris* (als schoorsteenstuk) en *Juno, Minerva* en *Venus*, ieder afzonderlijk op een deurstuk. Paris kiest voor het zinnelijke en aardse (Venus) in plaats van rijkdom en macht (resp. Juno en Minerva); dit heeft de ondergang van zijn familie en zijn land (Troje) tot gevolg (zie o.a. Van Mander, *op. cit.* (noot 39), f. 94). Ook de Aeneis begint met een verwijzing naar het Oordeel van Paris als bron van alle ellende (*Aeneis I*, 22-28).
- ⁴⁷ Zie noot 11.