

Onderwerpen uit de *Aeneis* in de Noord-Nederlandse schilderkunst van de zeventiende en eerste helft achttiende eeuw

Eric J. Sluijter

Het aantal Hollandse 17de eeuwse schilderijen met voorstellingen die gebaseerd zijn op teksten van klassieke dichters, is, ten opzichte van de ongelooflijke hoeveelheid landschappen, stilleven, genrestukken, portretten en bijbelse scènes, zeer bescheiden. Toch was de productie van schilderijen met vooral onderwerpen uit de klassieke mythologie omvangrijker dan men over het algemeen zou veronderstellen. Deze schilderijen zijn echter in de vergetelheid geraakt, onder meer door een gebrek aan belangstelling voor alles wat niet in het stereotiepe beeld van de Hollandse 17de eeuwse schilderkunst paste¹. Gaat men deze schilderijen, voorzover zij nu nog te achterhalen zijn, als groep bekijken, dan valt al snel op dat verreweg de meeste onderwerpen uit Ovidius' *Metamorfosen* gekozen werden. Niet voor niets schrijft Carel van Mander in 1604 dat de *Metamorfosen* wel 't Schilders Bijbel' genoemd werd 'om datter veel Historien uyt geschildert wierden'². Dat in de eerste plaats de *Metamorfosen* in brede kring populair werd, blijkt al uit het grote aantal uitgaven en herdrukken van vertalingen, dat vanaf 1552 verscheen³. Geen enkel ander klassiek werk werd ook zó veelvuldig en uitvoerig met

prenten geïllustreerd (het gaat dan zelden om uitgaven in het Latijn, maar om – volledige of verkorte – vertalingen)⁴. Van Vergilius' *Aeneis* verschenen aanzienlijk minder uitgaven en herdrukken in vertaling⁵; het aantal geïllustreerde edities blijft nog veel verder achter⁶. Bij de *Aeneis* betreft het dan bovendien uitgaven met 12 prenten (één per boek), terwijl de *Metamorfosen* vele malen met 100 tot 170 illustraties gedrukt werd, zodat dit dikwijls echt een plaatjesboek werd. Dat geldt overigens nog sterker voor diverse uitgaven met zeer verkorte – elk verhaal samenvattende – teksten; deze benaderen vaak het karakter van een embleemboek⁷. Een dergelijke popularisering heeft de *Aeneis* nooit ondergaan. Ook in de schilderkunst volgt het aantal voorstellingen uit de *Aeneis* op verre afstand; het blijft betrekkelijk gering en wordt op de voet gevolgd door schilderijen die episodes uit de *Ilias* of de *Odyssee* tot onderwerp hebben. Hierbij moet zelfs opgemerkt worden dat sommige geliefde onderwerpen die iets met de Trojaanse oorlog te maken hebben, niet via Homerus of Vergilius, maar vooral weer via de *Metamorfosen* in de beeldende kunst zullen zijn doorgedrongen. Wat betreft

scènes met Aeneas bijvoorbeeld: het vrij populaire onderwerp dat Aeneas zijn vader uit het brandende Troje draagt, komt als illustratie in elke uitvoerig geïllustreerde Ovidius-uitgave voor, terwijl de nogal eens geschilderde vergoeding van Aeneas door Venus, een episode die geheel niets met de *Aeneis* te maken heeft, ook uit de *Metamorfosen* komt en daar dikwijls geïllustreerd werd.

Sinds de renaissance bewees de *Aeneis* in Italië vooral zijn diensten als inspiratiebron voor decoratieve cycli, waartoe het verhaal zich uiteraard goed leende⁸; in Holland komen dergelijke verhalende reeksen ter decoratie van paleizen of rijke huizen lange tijd niet voor. Pas aan het eind van de 17de eeuw, als hier de zogenaamde behangselschilderkunst ingeburgerd raakt (de wanden van een kamer worden dan geheel met beschilderde doeken bespannen), worden soms verhalende scènes toegepast⁹. De voorkeur gaat dan weliswaar in de eerste plaats uit naar landschappen, maar af en toe zien we ook 'historiële' scènes; dán is het inderdaad de *Aeneis*, met daarnaast Guarini's *Pastor Fido* en wederom de *Metamorfosen*, waaruit voornamelijk geput wordt. Op deze kamers zal later in dit artikel nog teruggekomen worden.

Zoekt men naar losse schilderijen met onderwerpen ontleend aan de *Aeneis*, dan valt allereerst op te merken dat vooral in de tweede helft van de 17de eeuw hun aantal toeneemt. Het is opmerkelijk dat door Hollandse 'manieristen', zoals Cornelis Cornelisz. van Haarlem, Hendrik Goltzius, Abraham Bloemaert en Joachim Wtewael, die tussen 1590 en 1620 veel schilderijen met onderwerpen uit de mythologie vervaardigden, op een incidentele uitzondering na, géén onderwerpen uit de *Aeneis* behandeld werden. Ook bij de volgende twee generaties, waarin men, wat betreft 'historieschilders',

groepen als de Hollandse 'caravaggisten', de zogenaamde 'pre-Rembrandtisten' en vervolgens de 'Rembrandt-school' en de eerste generatie 'classicisten' kan onderscheiden, komen nauwelijks Aeneas-scènes voor¹⁰. Wel ontmoeten we in de Zuidelijke Nederlanden, bij Rubens en zijn leerlingen, in deze tijd uitbeeldingen uit dit epos. Pas in de tweede helft en vooral het laatste kwart van de 17de eeuw en in het eerste kwart van de 18de eeuw neemt het aantal in de Noordelijke Nederlanden sterk toe. Daarbij zijn er twee schilders uit de tweede generatie 'classicisten', Gerard Lairese en Gerard Hoet, voor wie de *Aeneis* een belangrijke inspiratiebron vormde.

Het is voorts opmerkelijk dat vooral episodes uit boek I en boek IV, over de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido, de voorkeur genieten¹¹. De onderwerpen die verscheidene malen gekozen werden zijn: Aeneas en Achates verschijnen voor Dido (Aeneas I 564-614) (afb. 1), Aeneas en Cupido als Ascanius tijdens het feestmaal bij Dido (I 695-756) (afb. 2) Aeneas en Dido op jacht (IV 140-159) (afb. 3) en Dido's zelfmoord op de brandstapel (IV 663-705) (afb. 4, 6)¹². De keuze van juist deze scènes zal mede bepaald zijn doordat zij zich makkelijk in bestaande beeldtypes lieten inpassen: respectievelijk de op een troon gezeten ontvangende/toesprekende vorst(in), het feestmaal in een paleisachtige omgeving, de galante jachtpartij, de zelfmoord plegende en/of stervende schone (men denke bij dit laatste voorbeeld aan de in de 16de en 17de eeuw zo populaire voorstelling van Lucretia). Verder kennen wij nog enkele schilderijen van Venus in de smidse van Vulcanus (VIII 370-385) en Aeneas die van Venus zijn nieuwe wapenrusting krijgt (VIII 608-825) (afb. 5)¹³. De vlucht uit Troje en de vergoeding van Aeneas werden reeds genoemd¹⁴.



1 C. Pierson, *Aeneas en Achates treden voor Dido's troon*; doek 205 x 202,5 cm. Gedateerd 1661. Particuliere verzameling Amsterdam.

Tenslotte komen wij enkele schilderijen tegen met een onderwerp waarvan ons er slechts één bekend is, zoals bijvoorbeeld de ontmoeting van Aeneas en Achates met Venus, gekleed als jageres, door Gerard Hoet.



3 A. de Vois, *Dido en Aeneas op jacht*; paneel 23 x 36,5 cm. Utrecht, Centraal Museum (bruikleen Dienst Verspreide Rijkscollecties).



2 G. Lairese, *Aeneas en Cupido in de gedaante van Ascanius bij Dido*; doek 132 x 168 cm. Schleissheim, Gemäldegalerie.

Anders dan bij de meest populaire scènes uit de *Metamorfosen* (zoals bijvoorbeeld de vrijage van Venus en Adonis, Vertumnus als oude vrouw bij Pomona, Actaeon door Diana in een hert veranderd, de ontdekking van Callisto's zwangerschap), is hier geen sprake



4 G. Lairese, *Dido's dood*; doek 88 x 112 cm. Lübeck, St. Annen Museum.



5 G. Lairese, *Aeneas krijgt nieuwe wapenen van Venus*; doek 162 x 166 cm. Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.



6 G. Lairese, *De dood van Dido*; ets 180 x 126 mm. (illustratie bij A. Pels' toneelstuk *Dido's Doot*). Foto Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

van een via de boekillustraties en prentreeksen gevormde, traditionele beeldvorm die steeds gevarieerd werd. Door het ontbreken van beroemde reeksen die talloze malen herdrukt, gecopieerd en gevarieerd werden, hebben specifieke momenten en beeldschema's zich kennelijk minder in het geheugen van de kunstenaar vastgezet (zoals te verwachten, vormen de vlucht uit Troje en de vergoeding van Aeneas in dit opzicht duidelijke uitzonderingen). Prenten hebben in dit geval dus geen richtinggevende invloed gehad, zodat Aeneas-thema's minder een eigen, specifieke traditie in de beeldende kunsten hebben. Een schilder die een onderwerp uit de *Aeneis* wilde uitbeelden, zal dan ook eerder genoodzaakt zijn geweest om naar de tekst te grijpen dan wanneer hij een Ovidiaans thema wilde schilderen¹⁵. De enige scène waar zich in de 17de eeuw een wat vaster beeldtype voor ontwikkelde is die van Dido's dood, de episode die in Holland in de late 17de eeuw het meest geschilderd werd. In enkele 16de eeuwse prenten met Dido's dood zien wij haar steeds staande of zittende zichzelf doorsteken (verwant daaraan is ook nog de manier waarop Rubens haar uitbeelde; ook hij koos nog het moment van doorsteken)¹⁶. In de tweede helft van de 17de eeuw zal echter altijd een later moment uitgebeeld worden, namelijk de laatste regels van boek IV (685-705): wij zien dan Dido zieltogend op de brandstapel liggen, nadat zij zich doorstoken heeft; Anna en andere vrouwen ondersteunen en bejammeren haar en Iris komt aanvliegen om haar ziel te verlossen door middel van het afknippen van een lok haar (afb. 4, 8). Deze vorm zal in het Noorden misschien vooral via het schilderij van de in die tijd beroemde Franse schilder Simon Vouet, in 1643 door Dorigny in prent gebracht, bekend geworden zijn¹⁷. Een prent van Gerard Lairese uit 1668 (afb. 6),

die weer als uitgangspunt voor diverse Noord-Nederlandse schilderijen lijkt te hebben gefungeerd, toont verwantschap met dit schilderij¹⁸. Zowel uit de voorkeur voor deze scène, als uit de belangrijke plaats die Dido's dood ook internationaal in alle decoratieve cycli inneemt, blijkt, dat in de 17de eeuw de desastreuze liefde van Dido als het meest interessante element van deze episode werd gezien. Komt deze dramatische scène in de 16de eeuw weinig voor, in de 17de eeuw krijgt zij juist grote aandacht¹⁹. Zoals al eerder werd opgemerkt, had de *Aeneis* reeds stof geleverd voor vele decoratieve reeksen in schilderijen en tapijten; in Nederland komt dit verschijnsel pas laat in de 17de eeuw op, zij het in een wat andere gedaante dan in Italië. Van Gerard Hoet bestaat een kamer met zogenaamde geschilderde behangsels in Kasteel De Slangenburg (bij Doetinchem), waar in de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido in elf scènes werd uitgebeeld²⁰. Dit ensemble, bestaande uit zes geschilderde wandvakken, drie bovendeurstukken (afb. 7-9), een schoorsteenstuk en een plafondschildering, tussen 1680 en 1700 vervaardigd, is één van de vroegste kamerbeschilderingen, die nog geheel in tact op zijn oorspronkelijke plaats bewaard is gebleven. Op het eerste gezicht lijkt het om een zaal met rondom landschappen te gaan (afb. 7). Hoet heeft namelijk voor de grote wandvlakken kleinfigurige scènes in landschappen gekozen (o.a. Aeneas en Dido op jacht, Aeneas en Achates ontmoeten Venus, Cupido neemt de gedaante van Ascanius aan, Ascanius/Cupido en Achates wandelen met de geschenken naar Carthago en de vrijage van Aeneas en Dido tijdens het onweer). Op deze manier paste hij deze verhalende scènes zo veel mogelijk aan bij de voorkeur voor landschappen die in Nederland bestond bij dergelijke behangsels. In-



7 G. Hoet, Kamerbeschildering met de geschiedenis van Aeneas en Dido. Eetzaal: schoorsteenwand en lange wand tegenover ramen. Kasteel 'De Slangenburg'. Foto Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.



8 G. Hoet, De dood van Dido; doek 175 x 145 cm. (schoorsteenstuk). Kasteel 'De Slangenburg'. Foto Rijksdienst voor Monumentenzorg, Zeist.

terieurscènes met relatief grotere figuren bevinden zich boven de deuren (Aeneas en Achates in de tempel van Juno, Aeneas en Achates voor Dido, het feestmaal), terwijl boven de schoorsteen, als blikvanger van de kamer, Dido's dood werd geplaatst (afb. 8). Op het plafond tenslotte, zien wij hoe Jupi-

ter, op verzoek van Venus, Mercurius wegzendt naar Carthago (afb. 9). Hoet is daarbij tot een aantal originele voorstellingen gekomen; hij beeldde enkele scènes uit, die zelden of nooit werden geschilderd. Hij zocht voor sommige episodes wel steun bij tafere-len uit de bekende *Quos Ego* prent van Mar-



9 G. Hoet, Jupiter zendt Mercurius, op verzoek van Venus, naar Carthago; paneel 205 x 255 cm. (middenstuk plafond); daaromheen: zwevende putti. Kasteel 'De Slangenburg'. Foto Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

cantonio Raimondi (afb. 10) (het duidelijkst in het plafond; vergelijk deze met de scène midden boven in deze prent; voorts ook in de uitbeelding van Aeneas en Achates in de Junotempel en in het doek waar Venus Aeneas en Achates op de vlucht zwanen wijst), en bij etsen van Gerard Lairese (vergelijk vooral Dido's dood)²¹. (afb. 6)

Dit bleef niet de enige maal dat voor een kamerbehangsel de *Aeneis* als stof gebruikt werd. Uit de schildersbiografieën van Jacob Campo Weyerman is bekend, dat Cornelis Troost in zijn vroege jaren (d.w.z. ca. 1725) 'een kamer levensgrote beelden verbeeldende de bedekten Minnehandel tusschen Eneas en Dido' vervaardigde²². Voorts bestaat er nog een kamer uit 1739, geschilderd door Anthonie Elliger, in een huis op de Keizersgracht in Amsterdam, met zeven grootfigurige doeken die diverse episodes uit de *Aeneis* uitbeelden (waarvan overigens slechts drie, waaronder natuurlijk Dido's dood, uit het verhaal van Aeneas en Dido)²³. Op de geringe hoeveelheid kamerschilderingen met verhalende voorstellingen die ons uit deze periode nog rest of waarvan ons uit bronnen iets bekend is, vormen deze Aeneis-cycli een flink percentage van het totale aantal²⁴; wij mogen daarom wellicht aannemen dat er aanzienlijk meer geweest zijn en dat in deze tijd de *Aeneis* als bron voor dergelijke reeksen enigszins ingeburgerd raakte.

Parallel met de grotere belangstelling zoals die vanaf de tweede helft van de 17de eeuw in de schilderkunst blijkt, loopt het stijgende aantal vertalingen van de *Aeneis* in deze periode. Na de eerste vertaling van Van Ghistele uit 1554-56, een verhalend-navertellend rederijderswerk, dat enkele malen herdrukt werd, verschijnt de volgende volledige vertaling pas in 1646, namelijk Vondels proza-vertaling. Daarna volgt het aantal nieuwe vertalingen elkaar snel op: in 1660 Vondel's

versvertaling, in 1661/62 de vertaling van Jacob Westerbaen, in 1663 die van Dirck Doncker en in de Zuidelijke Nederlanden die van Roland van Engelen uit 1661 (tot boek VII)²⁵. Ook verdient vermelding dat van de Goudse schilder/schrijver Christoffel Pierson, van wie wij een schilderij met een Aeneis-voorstelling uit 1661 kennen (afb. 1) (en van wie twee andere schilderijen met onderwerpen uit de Aeneis uit vermeldingen bekend zijn)²⁶, in 1669 een vertaling van de boeken II, VI, VIII, en XI verscheen; in 1661 had hij tevens een 'drempeldicht' bij Dirck Doncker's complete vertaling vervaardigd²⁷. Na de genoemde vertalingen verschenen er tot ver in de 18de eeuw geen nieuwe meer, maar al deze uitgaven werden in de eerstvolgende decennia diverse malen herdrukt.

De *Aeneis* leverde ook stof voor enkele toneelbewerkingen; net als in de schilderkunst is ook hier de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido favoriet. Dit lijkt vanzelfsprekend, maar bij de *Metamorfosen* bijvoorbeeld zijn de in de schilderkunst meest populaire verhalen geenszins dezelfde als die welke in de toneelliteratuur en de dichtkunst dikwijls aanleiding gaven tot bewerkingen. In 1552 werd reeds, wellicht door dezelfde Cornelis van Ghistele die de eerste Aeneis-vertaling maakte, het rederijkersspel *Van Eneas en Dido* geschreven²⁸. Pas in 1634 ziet het volgende het licht: *Dido, oft' Heyllose Minnetocht*, van de Leidse hoogleraar J. Bodecher Benning, in 1662 gevolgd door Jacob van der Does' *Tragedie ofte ongelukkige liefde van de koningin Dido* en in 1668 door Andries Pels' treurspel *Dido's dood*. Zoals al uit de titels blijkt concentreren deze 17de eeuwse stukken zich weer voornamelijk op de dramatisch meest interessante figuur, de ongelukkige Dido²⁹. Bij de uitgave van het treurspel van Andries



10 Marcantonio Raimondi, *Quos ego* (zeven scènes uit boek I van de *Aeneis*), gravure 426 x 330 mm. Foto Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

Pels etste Gerard Lairese vier fraaie illustraties; Lairese vervaardigde in 1668 twee reeksen met etsen bij het Aeneas en Dido verhaal, waarvan dus de tweede reeks – in het bovenstaande werd reeds verwezen naar de prent van Dido's zelfdoding uit deze serie (afb. 6) – in feite geen illustratie bij Vergilius vormt, maar bij het genoemde treurspel van Pels³⁰. In deze zeer vrije bewerking van boek IV van de *Aeneis*, waarin allerlei gecompliceerde nevenintriges zijn ingelast, wordt op nadrukkelijke wijze een moraal aan het verhaal gehecht. In de proloog maant Cupido de jeugd om toe te zien hoe Dido zichzelf ootterde door zich over te geven aan deze liefde, en hoe haar dood een einde zal maken aan dit schandelijke leven. De regels onder Lairese's titelprent en onder de illustratie van Dido's dood op de brandstapel vatten dit nog eens samen: 'Verbode en Dartle Min ontvluchte nooit zijn straf/De Woede en Wanhoop rukt hem voortijdt in 't graf' en: 'Dus deerlijk sneuvelde Kartaagos koningin/ Men schrikke, en wachte zich voor d'ongebonden min'. (afb. 6) Dido's lot wordt dus gezien als een moraliserend exemplaar: de onmatige min wordt altijd bestraft. Dezelfde moraal vinden wij ook in de laatste verzen van *Dido oft' Heylloose Minnetocht*: 'Die mint, min wijselijck; die wijselijck bemint/En reden stelt voor min, kan minlijck sich genoeghen/Die mint en nae de min de reden poogt te voeghen/Manck oordeelt van de min. Elck spiegel, wat hij doet/Sich het gheene nu ons coninghin ontmoet.'

In Van der Does' tragedie, waarin de tekst van Vergilius vrij nauwkeurig wordt gevolgd, is de moraal minder nadrukkelijk aanwezig; aan het eind roept Anna slechts uit: 'So is 't, zij heeft haar self/hier om den hals gebracht/uyt wanhoop van de min. O, Goddeloose kracht/der liefde! Die mij in

mijn zusters bloed doet baden/Die ons en 't heele rijk met rouw sal overladien.' Meestal wordt aan deze klassieke verhalen dus nog steeds een stichtende moraal gekoppeld; men vindt het voortdurend nodig om op de diepere betekenis te wijzen, hetgeen in de 17de eeuw meestal neerkomt op een didactisch-moraliserende strekking. Een dergelijke mytheninterpretatie behield nog altijd haar geldigheid³¹. Men blijft in Nederland, in bijna alle inleidingen van vertalingen of van literaire werken waarin mythologische stof gebruikt wordt, onvermoeibaar uitzetten dat in de 'poëterijen' der heidenen onder de schone schors diepe wijsheden wat betreft de natuurfilosofie, de geschiedenis en de zedenleer verborgen liggen, die de mens tot een deugzaam leven zullen aansporen. Dezelfde cliché's hieromtrent, meestal ontleend aan 16de eeuwse mythografen als Natales Comes, die veel van wat er sinds laat antieke tijd op dit gebied geschreven werd compileerden, worden keer op keer herhaald. Zoals reeds gezegd, in de praktijk blijken deze 'uitleggingen' in de late 16de en 17de eeuwse literatuur meestal neer te komen op eenvoudige moralisaties; werkelijk allegoriserende verklaringen komt men nauwelijks meer tegen. Wat betreft de *Aeneis* en in het bijzonder de Aeneas en Dido-episode³²: Van Ghistele schrijft in het voorwoord van zijn vertaling dat Vergilius en andere filosofen en poëten uit de oudheid, hoewel heidens en zonder kennis van Christus, grote wijsheid hebben laten blijken en zeker niet verachtelijk of ondeugdelijk zijn. Allelei deugden zijn uit hun werk te leren, prijsende het goede en straffende het kwade, zoals gulzigheid, gierigheid en onkuisheid, zaken die een Christen behoort te haten. Daarna geeft hij per boek van de *Aeneis* voorbeelden van die wijsheid: bijvoorbeeld dat men uit het eerste boek kan leren dat

God een oprecht en godvrezend mens niet in de steek laat en uit het vierde boek, hoe krachtig de 'hittighen brandt der rasenden liefden' is en dat een ieder, hoe machtig wijs of verstandig ook, zich daar verre van moet houden; bovendien zien wij hoe Aeneas God immer boven de mensen verkoos³³. Carel van Mander besteedt in zijn *Wtleggingh op den Metamorphosis* (1604), ook aandacht aan deze episode naar aanleiding van de paar regels die door Ovidius hieraan gewijd werden: men ziet hier, zo zegt hij, dat wanneer men niet oppast, men door de winden der onmatige begeerte gedreven zal worden tot de wellustigheid en tot het eren van de rijkdom dezer wereld (waar Dido voor staat); daarbij zal het juiste doel vergeten worden, tenzij men, als Aeneas Gods vermaningen ter harte neemt en gehoorzaamt: 'soo heeft oock den Mensch te haesten nae de haven der volcomener ruste/denckende/dat de Weerelt/en haar wellustichede/den vyere toegeschickt wesende/verganglijck zijn'³⁴. Jan Baptist Houwaert, die in 1582 *Pegasides Pleyn ende den lust-hof der maeghden* deed verschijnen, een populair werk waarin hij middels talloze verhalen uit de klassieken, de bijbel en post-klassieke literatuur, 'stichtende onderwijzing' aan vrouwen geeft, haalt diverse malen Dido aan, als afschrikwekkend voorbeeld van een vrouw die bedrogen werd door Cupido: 'Hadde Dido d'eynde te voren versint/... zij en hadde soo dwaeslijck niet ghemint'³⁵. Ook Jacob Cats haalt ruim 40 jaar later, in zijn *Houwelijck. Dat is de gansche gelegentheyt des Echten Staets* (1625) Dido aan als voorbeeld van een vrouw die door lichtzinnigheid haar eer en leven verloor³⁶. Deze benadering van het Aeneas en Dido-verhaal bleef, zoals wij bij het stuk van Pels gezien hebben, ook in de tweede helft van de 17de eeuw gangbaar³⁷. Daarnaast ont-

stond echter nog een burleske versie, waar later nog op teruggekomen zal worden. In hoeverre moraliserende gedachten een rol gespeeld hebben voor de 17de eeuwse toeschouwer van schilderijen met dit thema, is moeilijk na te gaan. De visuele aantrekkelijkheid van de beeldvorm van een thema zal voor de beschouwer/eigenaar meestal een primaire rol hebben gespeeld, evenals het feit dat men via het bezit van dergelijke schilderijen zijn kennis van de klassieken kon tonen; tevens zullen uitbeeldingen van het Aeneas en Dido verhaal echter vanuit deze benadering beschouwd zijn of konden zij althans op deze manier gerechtvaardigd worden. Dat een rechtvaardiging nog dikwijls nodig was, blijkt uit diverse aanvallen op het gebruik van mythologische thema's, als zijnde goddeloos en onzedelijk, en uit de dikwijls zeer defensieve toon in vele voorredenen van vertalingen, bewerkingen, etc.³⁸. Het benadrukken van de verborgen wijsheid en de stichtende moraal was daartoe nog steeds de meest geëigende weg. Het 'beleren en vermaken' – zowel in de theorieën van de poëtica als van de schilderkunst immers tot hoogste doel verheven –, kon zo bij mythologische thema's harmonieus verenigd worden. Gerard Lairese benadrukt in zijn *Groot Schilderboek* (in 1712 verschenen), bijvoorbeeld nog vele malen de 'zinbeteekening' van mythologische voorstellingen³⁹. De 'diepere' betekenis zal echter, vooral bij schilderijen die niet tot een reeks behoren, zelden de directe reden tot de keuze van zo'n onderwerp zijn geweest, tenzij het voor een zeer specifieke plaats en functie bestemd was. Scènes als de ontvangst van Aeneas door Dido, en de jachtpartij, voorstellingen, die, indien zij niet tot een reeks behoorden, eerder gezien moeten worden als uitbeeldingen van vorstelijke gastvrijheid en entertainment, blijken

soms ook voor 'portraits-historiës' gebruikt te kunnen worden⁴⁰; de desastreuze afloop van het verhaal wordt dan kennelijk buiten beschouwing gelaten. Wat overblijft is slechts een vergelijking met een beroemd klassiek liefdespaar.

Dat er in de 18de eeuw een verandering ten opzichte van dit verhaal optreedt zien wij ondermeer in I. de Haes' *Toneel van voorname heidensche deugden en ondeugden uit oude en latere schrijvers en nederduitschen poëten* (1724); naast enige citaten die de gebruikelijke opvatting verwoorden, schreef hij ook een eigen gedicht met een ander soort moralisatie. Hij zegt daarin dat Aeneas een hart van steen moet hebben gehad en hij maant vrouwen hieruit te leren dat men niet te snel moet bouwen op de trouw van een man⁴¹. Ook Jacob Campo Weyerman ziet, in zijn beschrijving van Cornelis Troost's kamerschildering, Aeneas slechts als een trouweloos minnaar: '...die Princes, die al te schielijk vuur vatte voor Troyens Balling, die gelijk als een Fransche Minnaar haes op speelde, na 't genot, en de poes op de netels liet zitten'⁴².

Nu wij op deze wijze weer bij Cornelis Troost zijn aangeland, moet tenslotte nog een fraaie tekening van deze kunstenaar ter sprake komen⁴³, die door Simon Fokke in prent werd gebracht met het onderschrift: 'Didoos Dood, Boertigh in Hollandsche kleedy afgebeeld' en een gedicht waarvan de laatste regel luidt: 'Och Vrouwjes! Wacht U wel voor de ontrouw van de Mans.' (afb. 11) Wij zien Dido stervend op een brandstapel die voor een grachtenhuis is opgericht en waaraan een portret hangt van Aeneas, getooid met allonge-pruik. Dido houdt een 'Troubelofte' in haar hand; voor het bestijgen van de brandstapel had zij kennelijk eerst keurig haar sleutels en beugeltasje over een stoel gehangen. Dienaressen proberen de in zwijm

gevalen Anna bij te brengen; Iris, eveneens als 18de eeuwse dame gekleed, komt in volle vaart aanvliegen, Cupido plast het vuur in een testje met kolen uit en Juno kijkt gezeten in een koets vanuit de hemel toe. Links staat een offervat met een reliëf van een processie van 18de eeuwse magistraten. Een literaire parallel van deze parodie kan men vinden in Pieter Langendijks parodiërende bewerking van boek IV; *De Aeneas van Vergilius, In zijn Zondagse Pak Vierde Boek* (1725), een voortzetting van Focquenbroch's burleske bewerking van de eerste twee boeken, *De Aeneas van Vergilius in zijn Sondaeghs-pack*, dat grotendeels een vertaling van Scarron's *Vergile Travesty* is⁴⁴. Ook bij Langendijk vindt men verwijzingen naar Amsterdam; zo gaan Aeneas en Dido 'een cingeltje' om, komen 'al kuijerend' bij een poort die sprekend op de Leidse poort lijkt, en bezoeken een kunstzaal met schilderijen van o.a. 'Albert Duur', Van Ostade, Lucas van Leyden etc.⁴⁵. Aeneas droeg 'een braadspit op zijn zij,/Op 't hoofd een groote Pruik met knopen/.../zijn kamizool was fraay en stijf/Met glad- en kartel Goud doorweeven'⁴⁶. Als Dido op de brandstapel gaat stuurt zij een voedster om Anna te halen 'Die bezig was een kopje Tee/Te drinken bij haar naaste buuren/Het geen die Juffer daag' lijks deë.' Wanneer Dido de geest geeft 'Vindt haar het hofgezin, helaas!/In 't zwaard gevallen, op het kussen/.../En wie kon huilen zonder uien/Is aanstonds aan het werk geraakt.' Anna is buiten zinnen, zij '... zwijmt, en valt op bei haar billen' etc.⁴⁷. Het is merkwaardig dat op de tekening van Troost, rond het portret van 'Aeneas', 'Wigmana fecit' staat; Wigmana was een zeer middelmatig historie- en portretschilder, die door Jacob Campo Weyerman, die hem de 'friesche Rafael' noemt, nogal belachelijk wordt gemaakt. Het is niet duidelijk of

Troost hier Wigmana als modieus portretschilder op de hak neemt, of wellicht een schilderij van Wigmana met dit onderwerp parodiëert. Op de prent van Fokke is dit opschrift overigens vervangen: boven het portret staat nu 'Bemind aan hoven' en op een papier links: 'In Amsterdam Den 1 Januari 1758 sal men ten voordeel van het wees en oude manhuys vertonen Didoos dood Treurspel'. Het heeft er alle schijn van dat hiermee Pels' hoogdravende toneelstuk, dat in de 18de eeuw nog regelmatig werd

opgevoerd⁴⁸, geridiculiseerd wordt. Overigens vervaardigde Troost, behalve deze tekening en de genoemde kamerbeschildering ook nog enige 'serieuze' uitbeeldingen van Dido en Aeneas' uittrekken op de jacht⁴⁹.

Deze laatste uitbeeldingen van het Aeneas en Dido verhaal, in de 17de en eerste helft van de 18de eeuw steeds de meest geliefde episode uit de *Aeneis*, demonstrenen aldus een houding die wel zeer ambivalent geworden was.



11 S. Fokke naar C. Troost, *Dido's dood*; gravure, 300 x 245 mm. Foto Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

NOTEN

- 1 Zie voor lijsten van schilderijen, tekeningen en prenten met mythologische voorstellingen: A. Pigler, *Barockthemen*, Boedapest 1974, II, p. 9-348. Een beknopte inleiding over dit onderwerp: E.J. Sluijter, 'De uitbeelding van mythologische thema's', in: *God en de Goden. Verhalen uit de bijbel en klassieke oudheid door Rembrandt en zijn tijdgenoten*, cat. tent. Rijksmuseum, Amsterdam 1981, p. 55-64.
- 2 In de 'Voor-reden' bij zijn *Wtleggingh op den Metamorphosis*, fol. 4 vso; voor het eerst verschenen in: C. van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem en Alkmaar 1603/4.
- 3 Zie: A. Geerebaert, *Lijst van gedrukte Nederlandsche vertalingen der oude Grieksche en Latijnsche schrijvers*, Gent 1934, p. 138 e.v.
- 4 Zie A.W.A. Boschloo e.a., *Ovidius herschapen. Geïllustreerde uitgaven van de Metamorphosen in de Nederlanden uit de 16de, 17de en 18de eeuw*, cat. tent. Rijksmuseum Meermann Westreenianum, Den Haag 1980 en M.D. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI, und XVII Jahrhundert*, Leipzig 1930.
- 5 Zie: Geerebaert (op. cit. noot 3), p. 177 e.v. en W.A.P. Smit, *Kalliope in de Nederlanden. Het renaissance- en klassicistische epos van 1550 tot 1850*, Assen 1975, p. 212 e.v., p. 594 e.v.
Hoewel het aantal edities veel geringer is, is overigens het aantal oorspronkelijke, volledige vertalingen hetzelfde: van beide één vertaling voor 1600 en vier volledige 17de eeuwse vertalingen.
- 6 Het voorbeeld van de in 1502 in Straatsburg uitgegeven *Aeneis* met 143 houtsneden van Sebastian Brant, heeft blijkbaar niet tot navolging aanleiding gegeven.
Zie voor een opsomming van de mij bekende geïllustreerde uitgaven: E.J. Sluijter, 'Een zaalbeschildering van Gerard Hoet in 'de Slangenburk': de liefdesgeschiedenis van Aeneas en Dido', *Ned. Kunsthist. Jrb.* 31 (1980), p. 313, noot 17. De reeks van Christijn de Passe (zie het artikel van I. Veldman) is merkwaardigerwijs nooit gebruikt bij een *Aeneis*-uitgave.
- 7 Zie: B. Guthmüller, 'Picta Poesi Ovidiana', *Renatae Litterae. August Buck zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a/M 1971, p. 171-192.
- 8 Zie de artikelen van A.W.A. Boschloo en J. de Jong in ditzelfde nummer. Voorts: A. Pigler, (op. cit. noot 1), p. 283/4.
Ook voor tapijtreksen werd de *Aeneis* diverse malen gebruikt, zie H. Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig 1923, I, p. 366, 369, 371, 394, 533, 608.
- 9 Zie: Sluijter, (op. cit. noot 6), p. 312/3, noot 10 en 11.
- 10 Zie voor een goed overzicht van de Nederlandse historieschilderkunst in de 17de eeuw, waarbij dezelfde indeling in groepen gebruikt wordt: tent. cat. *God en de Goden*, (op. cit. noot 1), passim.
- 11 Zie voor een groot aantal reproducties: *Decimal Index of the Art of the Low Countries* (DIAL), onder systeemnummer 96 B 1-3, aanwezig op de kunsthistorische instituten in Nederland en op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te Den Haag (RKD); reproducties van alle hieronder genoemde schilderijen zijn op naam van kunstenaar te vinden in het RKD.
- 12 *Aeneas en Achatas voor Dido*: o.a. C. Pierson (afb. 1), ged. 1661, Amsterdam, part. verz.: N. Verkolje, Vlg. Londen (Sotheby), 8-12-1971, 93 als G. Lairese, G. Hoet, Karlsruhe, Kunsthalle.
Aeneas en Ascanius bij Dido: o.a. G. Hoet, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; G. Lairese (afb. 2), Schleissheim, Gemäldegalerie; O. Elliger, New York, The New York Historical Society.
Dido en Aeneas op jacht: o.a. J. Loufouch, ged. 1667, Zutphen, Huizen van de Kastele; A. de Vois (afb. 3), Utrecht, Centraal Mus.; M. Terwesten?, Kunsth. Den Haag 1923 als G. Lairese.
Dido's dood: o.a. G. Lairese (afb. 4), Lübeck, St. Annen Mus.; G. Hoet, Kopenhagen, Statens Mus.; A. Houbraken, Kunsth. Utrecht 1941; O. Elliger, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Mus. en München Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
- 13 *Venus in de smidse van Vulcanus*: o.a. Cornelis Cornelisz. van Haarlem, ged. 1590, part. verz. Stockholm; G. Metsu, Vlg. Keulen 28-4-1896, 117; P. Smit, Vlg. Londen (Sotheby), 25-3-1953, 37.
Aeneas ontvangt wapenen van Venus: o.a. F. Bol, Den Haag, Vredespaleis; G. Lairese (afb. 5), Antwerpen, Mus. Mayer van den

- Bergh; J. van Neck, Vlg., Londen (Christie), 13-11-1936, 133.
- 14 *Aeneas' vlucht uit Troje*: o.a. A. Bloemaert, Frankfurt, Städelsches Inst.; R. van Troyen, o.a. Flensburg, Stadt. Mus.; G. Lairese, Den Haag, Binnenhof (Lairessezaal).
Aeneas krijgt onsterfelijkheid: o.a. C. Holsteijn, ged. 1651, part. verz. Ned.; K. Du Jardin, Mainz, Gemäldegalerie; J. van Neck, Vlg. Londen (Christie), 29-1-1965, 58; G. Lairese, Vlg. Londen (Christie), 25-4-1977, 24.
- 15 In alle theoretische tractaten wordt steeds de nadruk gelegd op de noodzaak tot nauwkeurig lezen van de tekst; de praktijk zal echter meestal anders zijn geweest: Gerard Lairese laat zich, juist naar aanleiding van Ovidius, zeer denigrerend uit over het feit dat de meeste schilders steeds prenten gebruiken in plaats van dat zij het verhaal zelf lezen; G. Lairese, *Groot Schilderboek*, Amsterdam 1712, I, p. 123.
- 16 Zie voor enkele van deze 16de eeuwse prenten (M.A. Raimondi, H. Sebald Beham), het artikel van J. de Jong, p. 00 en noot 17, P.P. Rubens, Dido's dood, Parijs, Louvre.
- 17 Nu in Dole, Musée de Peinture. Zie W.R. Crellly, *The painting of Simon Vouet*, New Haven/Londen 1962, afb. 172.
Ook een prent van Pietro Testa kan van invloed zijn geweest (vergelijk vooral de schilderijen van O. Elliger); Zie: Ch. Thiem, 'Pietro Testa's Entwurf zum Tod der Dido', *Jahrb. d. Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, VII (1970), pp. 77-84.
- 18 Zie voor Lairese's etsen met Aeneis-voorstellingen: J.J.M. Timmers, *Gerard Lairese*, Amsterdam 1952, cat. nrs. 53 t/m 64.
- 19 Zie over het ontbreken van juist deze scene in 16de eeuwse cycli: het artikel van J. de Jong, p. 00.
Vergelijk voor enkele belangrijke buitenlandse cycli met Dido's dood o.a. de schilderijen van Francesco Allegrini in het Palazzo Doria Pamphilj (1653), C. Preimsberger in het *Römisches Jahrb. f. Kunstgeschichte* XVI (1970), p. 221-287; van Antoine Coypel in de Galerie d'Enée, Palais Royal (1702-1718); R. Schnapper in: *Revue de l'Art* V (1969), p. 33-42; en een Brusselse tapijtreeks naar ontwerp van G.F. Romanelli, R. Baldass, *Die Wiener Gobelins Sammlungen* 1920, III, 223-230.
- 20 Sluijter, (op. cit. noot 6), p. 299-315.
- 21 Raimondi: A. de Witt, *Marcantonio Raimondi*, Incisioni, Florence 1958, pl. 55. Lairese: Timmers (op. cit., noot 18) nr. 64 (afb. 6).
- 22 J.C. Weyerman, *De levensbeschrijvingen der Nederlandsche konstschilders en konstschilderessen*, 's-Gravenhage en Dordrecht 1729-1769, IV, p. 109. Zie ook: J.W. Niemeyer, *Cornelis Troost*, Assen 1973, p. 297/8.
- 23 Keizersgracht 269. Zie A. Staring: *Jacob de Wit*, Amsterdam 1958, afb. 5.
- 24 Sluijter, (op. cit. noot 6), noot 11.
- 25 Zie: Smit, (op. cit. noot 5), p. 212/3, 233-241, 252-272, 386-445, 594-637.
- 26 *Aeneas' vlucht uit Troje*, Vlg. 22-1-1787 en *Aeneas en Dido op jacht*, Vgl. Berlijn, 22-11-1921.
- 27 Smit (op. cit. 5), p. 594 en 627.
- 28 Zie: W.M.H. Hummelen, *Repertorium van het rederijdersdrama 1520-ca. 1620*, Assen 1968, nrs. 1 D 12 en 3 S 1; en J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en het toneel in Nederland*, Groningen 1908, I, p. 139. Dit stuk werd door Worp e.a. aan Jacob de Mol toegeschreven; Hummelen stelt echter Van Ghistele voor. Het werd gedrukt in *Den Handel der Amoureuzeit*, Rotterdam 1612, onder de naam van J.B. Houwaert.
- 29 Ook zijn uit het midden van de 16de eeuw twee, in 1559 in Antwerpen verschenen, neo-Latijnse treurspelen met dit onderwerp bekend: G. Dalanthus, *Dido Tragoedia nova* en P. Ligneus, *Dido, Tragoedia nova*. In andere landen doet zich hetzelfde verschijnsel voor, dat vooral in de tweede helft van de 16de eeuw een aantal Dido-tragedies verschenen, waarna het onderwerp in de tweede helft van de 17de eeuw en begin 18de eeuw wederom een grote populariteit vertoont, dan ook voor zangspelen en opera's. Zie voor een bibliografie van een groot aantal Dido-drama's in Duitsland, Engeland, Italië, Frankrijk, Spanje en Nederland: E. Semru, *Dido in der Deutschen Dichtung*, Berlin en Leipzig 1930.
- 30 Timmers (op. cit. noot 18), nrs. 61 t/m 64.
- 31 Zie voor een, vooral op Italië gericht, overzicht van deze traditie: J. Senzner, *The Survival of the pagan Gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art*, New York 1958 en 1972 (oorspr. in het Frans, Londen 1940) en M.D. Allen, *Mysteriously meant. The rediscovery of*

pagan symbolism and allegorical interpretation in the renaissance. Baltimore en Londen 1970.

Een analyse van het 16de en 17de eeuwse Nederlandse materiaal zal in mijn in voorbereiding zijnde dissertatie worden gegeven.

- 32 Zie voor Italiaanse renaissance interpretaties van de Aeneis o.a. M.D. Allen, (op. cit. noot 30), hfdst. VI 'Undemeanings in Vergil's Aeneid' en het artikel van J. de Jong, p. 00.
- 33 C. van Ghistele, *Die twaelf boecken van Aeneas, ghenamt Aeneidos...*, Antwerpen 1583, 'totten Leser'. (De eerste zes boeken en de tweede zes boeken waren reeds afzonderlijk in 1556 verschenen; dit is de eerste druk waar ze samengevoegd zijn). Ook Vondel schrijft in de voorrede van zijn vertaling nog steeds iets dergelijks; Vondel's voorrede gaat overigens verder hoofdzakelijk over de strijd tussen de 'Homeristen' en de 'Maronisten', waarbij het duidelijk is dat Vondel Vergilius als zijn parnasheilige ziet. (*De werken van J. van den Vondel*, verzorgd door J.F.M. Sterck e.a. Amsterdam 1927/37, VI, p. 61).
- 34 Van Mander (op. cit. noot 2), fol. 110.
- 35 J.B. Houwaert, *Pegasides Pleyne ofte den Lusthof der maechden*, Antwerpen 1582, IV, p. 601-722 en 740.
- 36 J. Cats, *Alle de Werken*, Amsterdam 1712 (moderne facs. ed.), p. 252, 260.
- 37 Opmerkelijk is, dat in de Duitse toneelliteratuur de moralisaties hetzelfde zijn, terwijl in Engeland sinds Marlowe en Shakespeare een hele andere traditie ontstond: 'Live false Aeneas! Truest Dido dies' (laatste regel van Chr. Marlowe, *The tragedy of Dido* 1593) en: '...by that fire which burn'd the Carthage Queen/When the false Troyan under sail was seen'. (*Midsummernightsdream*, I 173/4), zijn karakteristiek. Dit heeft wellicht zijn oorsprong in het feit dat de vergelijking met koningin Elizabeth I, de tweede 'Elisa', erg voor de hand lag. Ook was daar de pre-Vergiliaanse versie van Justinus populair, waarin Dido de ongeschonden, deugdzame heldin is. Zie: A. Roberts-Baytop, *Dido, Queen of infinite variety: The English renaissance borrowings and influences*, Salzburg 1974. In de Nederlandse literatuur zijn wel enige verwijzingen naar de Justinus-versie te vinden (zie bijv. J. van Vollenhove, *Poëzy*, Amsterdam 1686, p. 621/2: vertalingen in rijm naar o.a. Ausonius, Martialis, J. Scaliger en Buchanan), maar deze lijken tot de 18de eeuw weinig invloed te hebben gehad op de gangbare interpretatie.
- 38 Zie bijvoorbeeld Vondel's voorredenen bij zijn vertaling van de *Metamorfosen* (1671) en bij zijn toneelstukken *Iphigenia* (1666) en *Faëton* (1663), *Werken Vondel* ed. Sterck (op. cit. noot 32), resp. in DI VII en X.
- 39 Lairese (op. cit. noot 15), I, p. 117 e.v., 123 e.v., 388; II, p. 161.
- 40 Bij de schilderijen van Pierson (afb. 1), Loufouch (zie noot 12) en De Vois (afb. 3) gaat het wellicht om portretten. Een goed voorbeeld is de vrijage van Aeneas en Dido in de grot, door de Vlaamse schilder Th. Willeboirts Bosschaert, Louisa Henrietta van Oranje en Friedrich Wilhelm van Brandenburg voorstellende (Potsdam, Sanssouci).
- 41 I. de Haes, *Toneel van voornamen heidensche deugden en ondeugden uit oude en latere schrijvers en nederduitsche poëten*, Rotterdam 1724, p. 57.
- 42 Weyerman (op. cit. noot 21), IV, p. 109.
- 43 Zie: Niemeyer (op. cit. noot 21), cat. nr. 256, afb. 12 (p. 60).
- 44 P. Langendijk, *De Aeneas van Virgilius. In zijn Zondagse Pak. Vierde Boek*, Amsterdam 1715; W.G. Focquenbroch, *De Aeneas van Virgilius in zijn Sondaeghs-pak, Eerste en Tweede Boeck*, in: *Alle de Wercken*, Amsterdam 1679. P. Scarron's *Virgile Travesty* verscheen tussen 1648 en 1652. De Franse 'burlescomanie' van kort na het midden van de 17de eeuw, heeft in Nederland nooit erg voet aan de grond gekregen.
- 45 Langendijk (op. cit. noot 43), p. 8.
- 46 idem, p. 21.
- 47 idem, p. 46-48.
- 48 Niemeyer, (op. cit. noot 21), bijlage 6 (p. 424/5)
- 49 idem, cat. nrs. 495-499.