



Een zoektocht naar welstand

De theorie van Gerard De Lairese in de praktijk van Philip Tidemans (1657-1705) tekeningen en schilderijen

Door Ewout Bakker

14-8-2023

Studentnummer: 4952693

Afstudeerscriptie MA Kunstgeschiedenis

Begeleid door: Thijs Weststeijn

Tweede lezer: Martine Meuwese

Samenvatting

In hoofdstuk 1 wordt het leven van Philip Tideman (1657-1705) uitgelicht. Hij werd geboren in Hamburg en emigreerde naar het centrum van de kunst in Amsterdam. Hier leerde hij Gerard De Lairese (1641-1711) kennen die aan de voorhoede stond van de classicistische kunst. Tideman ging bij hem in de leer en zou een succesvol kunstenaar worden met veel opdrachten.

In hoofdstuk 2 wordt de historiografie verkend van recente onderzoeken. Er is geen onderzoek gevonden die de theorie van De Lairese aan de kunst van Philip Tideman spiegelt. Uit dit literatuur onderzoek blijkt dat Tideman zeker kennis moet hebben genomen van de theorie van zijn leermeester De Lairese. Ook blijkt dat het interessant is om theorieën van De Lairese te vergelijken met de kunst van Tideman. In dit onderzoek wordt de theorie van De Lairese dan ook vergeleken met de kunst van Philip Tideman.

In hoofdstuk 3 wordt de theoretische leer van de classicist De Lairese uiteengezet aan de hand van de *welstand*. Dit is een leer voor de schoonheid van kunst. Plezier voor het oog wordt bereikt door een harmonieus samenspel van verschillende elementen. De elementen zijn inventie, compositie, beweging, kleur en een sociaal aspect.

In hoofdstuk 4 volgt de analyse van de theorie van De Lairese in Tidemans kunst in twee verschillende ensembles: het in Leiden bewaarde tekeningenboek en de schilderijen in Hopetoun House in Schotland. Tideman vervaardigde beide ensembles in dezelfde periode: 1703-1705. Sommige tekeningen uit het Leidse album zijn direct overgenomen als schilderijen in Hopetoun House. Ook wordt er in dit hoofdstuk gekeken naar een unieke brief uit het persoonlijke archief van John Drummond of Quarrel (1676-1742). Dit was de tussenpersoon tussen Tideman en Hopetoun House. Zijn rol in het proces was tot nu toe onduidelijk en uit dit onderzoek blijkt dat hij toezag op de vervaardiging van de kunst en samen met Tideman historische onderwerpen mocht bedenken voor de beschilderde koepel in Hopetoun House. Uit de brief blijkt verder dat de opdrachtgever eisen stelde aan de juiste proporties van de figuren en levendige kleuren verwachtte die hem zouden behagen. Dit zijn eisen die corresponderen met de leer van de *welstand*.

In hoofdstuk 5 volgt de conclusie. Op basis van de analyses in deze scriptie kan er gesteld worden dat Tideman de theorie van De Lairese zeer nauwkeurig toepaste in zowel het Leidse album als de schilderijen in Hopetoun House. Daarnaast is ook gebleken dat de opdrachtgever middels eenzelfde theoretische lens keek naar de kwaliteit van de kunst: de *welstand*.

Inhoud

Inleiding	3
Hoofdstuk 1 Over Philip Tideman en het Nederlands classicisme	6
Hoofdstuk 2 Historiografie	9
Hoofdstuk 3 Theorie	16
Hoofdstuk 4 Tidemans toepassing van het kunsttheoretische principe Welstand.....	25
4.1 Welstand in het Leidse Album.....	25
4.2 Welstand in Hopetoun House	40
Hoofdstuk 5 Conclusie en discussie.....	54
Literatuurlijst	57
Appendix Appendix A - analyses van beeld en tekst in het Leidse album	61
Mythologische en allegorische voorstellingen.....	61
Oud testamentische voorstellingen	95
Appendix B - De traditie van de Welstand	109
Afbeeldingenlijst.....	111
Afbeeldingen	115
Bijlage 1: Brief aan Philip Tideman van Gerard De Laresse.....	174
Bijlage 2: Transcript Rekening Hopetoun	176
Bijlage 3: Kleurenregister Gerard De Laresse.....	189
Bijlage 4: Transcript van Een brief aan John Drummond of Quarrell.....	190

Inleiding

In het Rijksmuseum in Amsterdam wordt een aantekeningenboek van Philip Tideman bewaard die hij bijhield tussen 1694-1697.¹ Het is een van de weinig overgebleven documenten uit de zeventiende eeuw die inzicht geven in de relatie tussen kunstenaar en opdrachtgever.² Het is bekend dat er ook nog andere documenten en kunstwerken bestaan van Tideman, die tot op heden niet nader onderzocht zijn. Centraal in deze scriptie staan de opdracht van Tideman in Hopetoun House en zijn tekeningenboek in Leiden. Ze zijn gedurende dezelfde periode vervaardigd (1703-1705) en hebben overeenkomsten in inhoud, vorm en opdrachtgevers.³

Allereerst is bekend dat Tideman een unieke opdracht van 37 schilderijen voltooide voor Hopetoun House in Schotland. De opdracht betrof een schema van allegorische en mythologische schilderijen en vormde een tot in detail uitgedacht ensemble.⁴ Hopetoun House (afb.55) is de buitenplaats van de familie Hope, nabij Edinburgh. Het eerste deel van het gebouw is ontworpen door Sir William Bruce in 1698, de bouw hiervan begon in 1699. Met de voltooiing van de bouw van Hopetoun House werd de adellijke titel verworven.⁵ Van de transactie van Tidemans schilderijen voor de familie Hope is een rekening bewaard gebleven van zeven pagina's. In deze rekening wordt per schilderij beschreven welke tekstuele bronnen zijn gebruikt, voor welke kamer het schilderij bedoeld is, wanneer het gemaakt is, hoe groot het is en hoeveel het gekost heeft.⁶ De uitwerking van de opdracht is uniek en ongeëvenaard in Schotland, zo benadrukte Basil Skinner.⁷

¹ Philip Tideman, *Notitieboek*, 1697 1694, bi-1946-660, Rijksmuseum.

² Peter J. Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', *Oud Holland* 104, nr. 1 (1990): 31-45; In het Amsterdamse boek zijn meer dan vijftig opdrachten opgenomen van meerdere kunstvormen, zoals inktpotten, kamerschermen en koetsdeuren. Volgens Marleen Ram is het Amsterdamse boek in chronologische volgorde opgetekend Marleen Ram, 'An Amsterdam Notebook Unravelled: Designs for Decorative and Ornamental Objects by Philip Tideman', *The Rijksmuseum Bulletin* 64, nr. 3 (2016): 254.

³ De twee boeken met opdrachten van Tideman zijn bijgehouden in verschillende periodes en ze verschillen in kwaliteit en karakter. De tekeningen in het Leids prentenkabinet zijn netter uitgewerkt dan die in het Rijksmuseum, waarin losse schetsen zijn opgenomen. Desalniettemin geeft het Amsterdamse meer informatie over de kunstenaar en opdrachtgevers. Het Amsterdamse is 19,5x15,5 cm en het Leidse 31.6 x 20.5 cm. Beide boeken bestaan uit meerdere gebundelde katernen, die samen een boek vormen. Het papier heeft geen watermerk. In het Amsterdamse boek zijn er zeventien pagina's blanco, in het Leidse 73. In het Leidse vormen twee bladzijdes samen een folio, die gemerkt zijn tot 87 (zie voor een volledige inhoud bijlage 2). Tideman geeft in de boeken verschillende informatie, zoals beschrijvingen van schetsen, de aanpassingen aan werken door graveurs en informatie over klanten. In het Leidse album zijn de tekeningen zeer gedetailleerd uitgewerkt. In het Amsterdamse boek zijn de tekeningen schetsmatig en voorzien van een korte beschrijving, hierbij gaf hij ook commentaar over het proces. Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)'; Helen Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman' (Universiteit Leiden, 1977).

⁴ Basil Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', *The Burlington Magazine* 106, nr. 737 (1964): 369.

⁵ Basil Skinner, 'The Hopetoun Ceiling Painting' (University of Edinburgh, 1985), HSCC_0_1318A_SP Hopetoun House, Historic Environment Scotland.

⁶ Philip Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert', 1705 1703, Bundle 635, Hopetoun MSS.

⁷ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 368.

John Drummond of Quarrel speelde een belangrijke rol in de opdracht voor Hopetoun al kon Skinner indertijd niet achterhalen wat die rol precies was.⁸ In deze scriptie wordt zijn rol aan de hand van een nieuw ontdekte brief verder uitgelicht. De brief is geschreven op 23 oktober 1703 aan John Drummond en wordt bewaard in het Nationaal Archief van Schotland.⁹ Uit deze brief blijkt dat John Drummond een bijzondere rol vervulde als tussenpersoon. De brief geeft inzicht in zijn taken, het communicatieverloop en de kwaliteiten waaraan de kunst moest voldoen.

Ten tweede is bekend dat het tekeningenboek van Tideman zich in Leiden bevindt.¹⁰ De tekeningen in het Leidse album zijn aangevuld met tekst uit de gebruikte bronnen. Helen Froger schreef het Leidse album in 1977 toe aan Tideman nadat het eerder werd toegeschreven aan tijdgenoot Arnold Houbraken (1660-1719). De toeschrijving deed ze onder andere met het argument dat Drummonds naam onder meerdere tekeningen staat, en dat er overeenkomsten zijn in compositie in de tekeningen en schilderijen.¹¹ De bevindingen van Froger zijn nooit officieel gepubliceerd waardoor James Macaulay in 2009 deze bevinding alsnog publiceerde.¹² Er is nog weinig gepubliceerd over de bijzonder omvangrijke en gedetailleerde opdracht van Tideman voor Hopetoun House. Deze scriptie laat zien dat er nog veel onbekend is aan het werk van Tideman.

Een terugkerende bevinding in de historiografische analyse is dat er een relatie is tussen Tidemans werk en Gerard De Lairese's Schildertheorie, maar dat is nooit verder onderzocht. Uit deze scriptie zal blijken dat Tideman de regels van het *Groot Schilderboek* van De Lairese zeer nauwkeurig toepaste. Dit is terug te zien in de compositieregels, de vijf geschreven beeldomschrijvingen en de kleuren in Hopetoun House. Hierin is de *welstand* het overkoepelende thema. De *welstand* is de ideale schoonheidsleer en bestaat uit zes factoren: inventie, compositie, proportie, beweging, kleur en een sociaal aspect. De *welstand* van De Lairese neemt een belangrijke positie in deze scriptie in. *Welstand* is een concept waar belangrijke kunsttheoretici en architectuurtheoretici al eerder over schreven. Om beter inzicht te krijgen in dit concept wordt de algemene ontwikkeling verder uiteengezet in de appendix, startend bij Albrecht Dürer en eindigend bij de architect Sebastiano Serlio. Voor deze analyse staat het artikel van Joachim Dethlefs '*Wohlstand" and "Decorum" in Sixteenth-Century German Art Theory*' aan de basis.¹³ De Lairese verbindt de theorie van kunst en architectuur met elkaar in het *Groot Schilderboek*, waar Tideman inspiratie uithaalde. Dit sloot aan bij de eisen van de opdrachtgever. De unieke brief aan John Drummond laat namelijk zien dat de opdrachtgevers ook *welstand* toepasten. In de

⁸ De naam van den Heer Drummond staat prominent op de rekening gericht aan Hopetoun House Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert'.

⁹ 'Letters and papers to John Drummond of Quarrell, (son of George Drummond of Blair Drummond and merchant in Amsterdam and London, director of the East India Company, MP for Perth Burghs) and his partners' 1739 1683, GD24/1/464, National Records of Scotland.

¹⁰ Philip Tideman, *Tekeningenboek*, 1705 1703, Bijzondere collecties Universiteit Leiden.

¹¹ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'; Tideman, *Tekeningenboek 1703-1705*.

¹² James Macaulay, 'Sir William Bruce's Hopetoun House', *Architectural Heritage* 20, nr. 1 (juli 2009): 5.

¹³ Hans Joachim Dethlefs, 'Wohlstand and Decorum in Sixteenth-Century German Art Theory', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70, nr. 1 (2007): 143-55.

brief staan de eisen die de opdrachtgever van Hopetoun stelt aan het ensemble, gelet op de regels die afkomstig zijn uit de *welstandsleer*.

Gezien de hiervoor geschetste problematiek luidt de hoofdvraag als volgt:

Hoe verhouden de tekeningen in Leiden en de geschilderde werken van Philip Tideman in Hopetoun House zich tot de kunsttheorie van Gerard De Lairese?

De deelvragen die hieruit volgen zijn:

Deelvraag 1: Wat zijn de principes van Gerard De Lairese's kunsttheorie?

Deelvraag 2: Hoe verhouden beeld en tekst zich in het Leidse tekeningenboek tot Gerard De Lairese's kunsttheorie?

Deelvraag 3: Hoe paste Philip Tideman de kunsttheorie van Gerard De Lairese toe in het geschilderde werk in Hopetoun House?

Dit onderzoek stelt zich dus ten doel om concrete aanwijzingen uit de theorie van Gerard De Lairese's *Groot Schilderboek* terug te vinden in de tekeningen in Leiden en de schilderijen in Hopetoun House van Tideman. Daarna volgt de analyse van de opdracht voor Hopetoun House in de ontdekte brief aan John Drummond in het Nationaal Archief van Schotland.

Dit onderzoeksproces begint met het maken van visuele analyses en tekstanalyses van het Leidse tekeningenboek. De afzonderlijke visuele analyses zijn opgenomen in de appendix. Daarnaast wordt veldwerk verricht in Hopetoun House in Schotland. Dit is noodzakelijk omdat er geen kleurenfoto's beschikbaar zijn van Tidemans opdracht aldaar. Bovendien kan de onderzoeker op locatie de schilderijen met eigen ogen bekijken en analyseren. Bij het herkennen van een patroon uit de visuele analyses wordt onderzocht of het herleidbaar is naar de theorie van De Lairese.

Aanvullend op het primair onderzoek is er ook archiefonderzoek uitgevoerd. In het Nationaal Archief van Schotland bevindt zich het archief van John Drummond of Quarrel, bestaande uit vijftien archiefdozen aan correspondentie.¹⁴ De omschrijvingen van dit archief zijn summier, waaruit blijkt dat ze niet in detail zijn geanalyseerd. Wel is duidelijk dat de correspondentie in de dozen chronologisch bewaard wordt. Voorafgaand aan de reis naar het archief is door de onderzoeker een selectie aangevraagd van de juiste dozen. De uitkomst bleek van toegevoegde waarde en is uitgewerkt in paragraaf 4.2 van dit onderzoek.

Daarnaast is er secundair onderzoek uitgevoerd dat nieuw licht werpt op de kunst van Philip Tideman. Het geeft antwoord op de vraag wat classicistische kunst is en hoe dit zich heeft verspreid in Noord-Europa (hoofdstuk 1). Uit de historiografie blijkt dat er een relatie is tussen het werk van Tideman en de theorie van De Lairese (hoofdstuk 2). In het theoretisch kader wordt uiteengezet wat De Lairese schrijft over de ideale schoonheidsleer welstand en het systeem hierachter (hoofdstuk 3). Aansluitend volgt de analyse van Tidemans toepassing van welstand als kunsttheoretisch principe (hoofdstuk 4).

¹⁴ 'NRS-Letters to John Drummond of Quarrell'.

Hoofdstuk 1 Over Philip Tideman en het Nederlands classicisme

Meerdere auteurs hebben geschreven over het leven van Philip Tideman waarvan tijdgenoot Arnold Houbraken de eerste was. Dit werd later aangevuld en gecorrigeerd door Peter J. Schoon.¹⁵ Houbraken schreef over een aantal factoren die leidden tot het succes van Tideman als kunstenaar zoals hij toen beschouwd werd. Ten eerste was Tideman van goede komaf: zijn ouders waren deugdelijk en hij genoot Latijnse lessen.¹⁶ Ten tweede emigreerde hij vanuit Hamburg naar het centrum van de cultuur: Amsterdam.¹⁷ Ten derde was de goede reputatie van belang.¹⁸ In 1693 kreeg Tideman namelijk de opdracht om de orgelluiken voor de Oude Lutherse kerk in Amsterdam te beschilderen. Maria Margaretha van Zanten onderzocht deze opdracht van Tideman als onderdeel van haar dissertatie over de traditie en iconografie in orgelluiken.¹⁹ Peter J. Schoon suggereert dat deze opdracht Tideman als kunstenaar bekendheid gebracht moet hebben: er zijn vervolgens vele (vervolg-)opdrachten opgetekend in het Amsterdamse aantekeningenboek, dat werd bijgehouden tussen 1694 en 1697. Schoon noemt twee redenen voor de toebedeling van zoveel opdrachten aan Tideman. Ten eerste kon hij meeliften op de naam en faam van De Lairese. Ten tweede zal de veelzijdigheid van Tideman in goede aarde zijn gevallen bij de terugkerende klanten. Een voorbeeld van een terugkerende klant is de befaamde uitgever Joan Blaeu (1650-1712), die Tideman drie opdrachten gaf in de periode 1695-1697. Daarnaast ontwierp Tideman decoraties voor waaiers, landkaarten, huwelijkspenningen, kamerschermen, koetsen, speelkaarten en zelfs theeblaadjes. Over deze veelzijdigheid van Tideman in decoratieve objecten is recent nog een artikel verschenen.²⁰

¹⁵ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)'.

¹⁶ Angela Jager schrijft in haar proefschrift dat afkomst en opleiding bepalende factoren zijn voor de carrière van een kunstenaar Angela Jager, "'Galey-schilders" en "dosijnwerck": de productie, distributie en consumptie van goedkope historiestukken in zeventiende-eeuws Amsterdam' (Universiteit van Amsterdam, 2016), 54-59.

¹⁷ Claartje Rasterhoff ontwikkelde een model waarmee factoren van groei en innovatie gemeten kunnen worden. Ze laat zien dat immigranten in de boekdrukkunst van doorslaggevend belang waren in het opzetten van nieuwe bedrijven of specialisaties, waar de gevestigde orde de productie terugschroefde. Voorbeelden voor redenen van migratie zijn revoluties of een betere afzetmarkt in een ander land. Claartje Rasterhoff, 'The Fabric of creativity in the Dutch Republic. Painting and publishing as cultural industries, 1580-1800' (Universiteit Utrecht, 2012), 36-51.

¹⁸ Rasterhoff beargumenteert dat het van belang was dat een kunstenaar een goede reputatie had, in Amsterdam woonde of naar Amsterdam verhuisde, van goede komaf was en scholing genoot, en het beroep van de vader woog ook zwaar mee. Ibid.

¹⁹ De Oude Lutherse kerk in Amsterdam kocht in 1658 een orgel aan, die vervaardigd was door Jan Norel te Kalkar. In 1690 kreeg Johannes Duy(tschot) de opdracht het orgel te vergroten. Deze opdracht voltooide hij in 1693. Tideman beschilderde de luiken met verschillende onderwerpen. In gesloten toestand wordt de aanbidding van Christus uitgebeeld. In open toestand wijzen de putti op de linker-luiken de kijker op de wetstafelen. In gesloten toestand worden De terugkeer van Jefta in Mispa en David op zijn harp voor Saul afgebeeld. Mieke M. van (Maria Margaretha) Zanten, 'Orgelluiken: traditie en iconografie: de Nederlandse beschilderde orgelluiken in Europees perspectief' (Walburg Pers, 1999), 200; Ook maakte Tideman luiken voor de balustrade in grisaille. Ze beelden de acht hoofddeugden uit die belangrijk zijn voor het Lutherse Geloof: Geloof, goedheid, standvastigheid, liefde, matigheid en geduld, voorzichtigheid, gastvrijheid en hoop Harry Donga, 'Zeven Diensten over Christelijke Deugden in de Oude Lutherse Kerk Te Amsterdam', *Eigen Uitgave*, 2013.

²⁰ Ram, 'An Amsterdam Notebook Unravelled'.

Tideman overleed op 48-jarige leeftijd op 15 juni 1705 na een kortstondig ziekbed in zijn huis aan de Prinsengracht. Op 27 oktober datzelfde jaar werd er een veiling aangekondigd door makelaar Jan Pietersz Somer: 'de meestbiedende de nagelate Papierkonst van wylen Philip Tiedeman, Konstryk Schilder, bestaende in Tekeningen, Printen, en Modellen, & c. van voorname Meesters.'²¹ Catalogus noch opbrengsten hiervan zijn bekend. In de literatuur wordt geen notitie gemaakt dat de afhandeling van de opdracht voor Hopetoun House in maart 1705 plaatsvond. Pas na Tidemans overlijden zijn de schilderijen overgebracht naar Schotland. In 1708 is er voor de overdracht betaald, voor invoer van de schilderijen in de haven van Leith.²²

Dat Houbraken Tideman een buitengewone kunstenaar vond benadrukt hij door de passage over het 'verborgen kunstvuur'. Met de term 'verborgen kunstvuur' beschrijft hij speciale artistieke kwaliteiten die Tideman had en die niet gemakkelijk te imiteren of te begrijpen zijn voor een buitenstaander. Tidemans vader zou hem te grof en te plomp hebben gevonden voor het kunstenaarschap, maar het 'verborgen kunstvuur brak uit' en Tideman ging rond zijn twaalfde levensjaar toch voor het kunstenaarschap.²³ Dat Houbraken de term verborgen kunstvuur voor bovengemiddelde getalenteerde kunstenaars gebruikte blijkt uit dit gedicht:

'De Konstgodes laat zig niet in heur neiging dwingen.
Men pleit vergeefs by haar, op 't oude voorregt, dat
Eerst Griekenland, daar na Oud Rome heeft gehad;
Haar Konstvuur broed, en teelt, wel eens uit dorpelingen
Verheven geesten, die uit zuiv're zucht tot loon,
De Konst vercierren met een blinkende eerekroon.'²⁴

Tideman ging op twaalfjarige leeftijd in de leer bij de schilder Nikolaas de Raes, van wie nu geen werken meer bekend zijn. Hij zou acht jaar bij de Raes in dienst blijven. Na twee jaar voor zichzelf gewerkt te hebben in Hamburg vertrok Tideman in 1678 naar Amsterdam.²⁵ Hij ging hier in de leer bij De Lairese, die zelf ook vanuit het buitenland naar Amsterdam was getrokken. Tussen leerling en leermeester ontstond een vriendschappelijke relatie. Over de opdrachten van Tideman in de periode 1670-1690 is weinig bekend. Behalve dat De Lairese Tideman in 1680 voor twee jaar teruglokte naar zijn atelier met een jaarlijks salaris.²⁶ Weixuan Li maakt daarom de aanname dat Tideman samen met De Lairese in deze periode twee grote opdrachten voltooide: de Amsterdamse schouwburg en paleis Soestdijk. Tideman assisteerde waarschijnlijk bij deze projecten.²⁷ De Lairese vertegenwoordigde een nieuwe stroming in de kunst: het classicisme.

²¹ Dudok van Heel, S.A.C., 'Honderdvijftig advertenties van kunstverkopingen uit veertig jaargangen van de Amsterdamsche Courant 1672- 1711', Jaarboek van het genootschap Amstelodamum 67, 1975.

²² 'the entry of them in Leith' Macaulay, 'Sir William Bruce's Hopetoun House', 5.

²³ 'Dog het verborgen kunstvuur brak met zyn twaalfde jaar uit' Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (Amsterdam, 1718), 367.

²⁴ Ibid., 174.

²⁵ Ibid., 368.

²⁶ Ibid., 367.

²⁷ Weixuan Li, 'The Hands Behind Lairese's Masterpieces: Gerard De Lairese's Workshop Practice', *Journal of Historians of Netherlandish Art*, z.d., geraadpleegd 24 juni 2022.

Over de definitie van classicisme als stroming is geen volledige consensus. J.A. Emmens heeft een grove tijdlijn geschetst van de ontwikkeling van traditionele elementen in Nederlandse kunsttheoretische literatuur in het boek *Rembrandt en de regels van de kunst*.²⁸ Na 1670 zou er een verschuiving plaatsvinden van pre-classicisten naar een classicistische kunsttheorie. In de classicistische leer zou er de nadruk gelegd worden op een samenhangende set van regels, eerder zouden die nog niet aanwezig zijn geweest.²⁹ Een aantal elementen verschijnen in de kunsttheoretische literatuur die er eerder niet waren. De meest belangrijke zijn: 1. De nadruk op het docerende en theoretische aspect van kunst, 2. De aandacht die wordt gelegd op tekenen in plaats van kleur, 3. Een schoonheidsideaal dat terugvoert op de klassieke beeldhouwkunst. Emmens beschouwt De Laresse als een classicist pur sang.³⁰ Hessel Miedema liet zien dat de meeste 'classicistische' elementen ook eerder al werden gebruikt in kunsttheoretische documenten, bijvoorbeeld in Van Manders *Grond der edelvrij schilderconst*. Het laat zien dat de verdeling tussen pre-classicisten vrij onnatuurlijk is en gemakkelijk en snel neergehaald kon worden.

Ondanks het ontbreken van consensus over het ontstaan en bestaan van het classicisme, was er wel degelijk een intellectuele ontwikkeling gaande. Thijs Weststeijn onderzocht de ontvangst van klassieke kunst in Noord-Europa door een literaire lens. De Nederlander Franciscus Junius (1691-1677) schreef het boek *Schilderkunst der Oude*, evenals versies hiervan in het Engels en Latijn.³¹ Deze boekenreeks is een belangrijke zeventiende-eeuwse uitgave op het snijvlak tussen klassieke wetenschap en kunst. In de boekenreeks verzamelde Junius alle tot dan toe bekende kennis over de klassieke oudheid en de kunsten in de wetenschappelijke centra van Europa. Historici die uitwisselingen tussen kunstenaars en verzamelaars in de Republiek bestudeerden, hebben over het algemeen over het hoofd gezien dat de gouden eeuw (gulde eeuw in Junius' boek) voor de wereld van de kunst een significante eeuw was voor humanistisch onderzoek.³² Deze manier van kijken lijkt een blijvende erfenis te zijn van negentiende-eeuwse beschouwers, die zowel aangetrokken als afgestoten werd door het meedogenloos en afgelegd Germaanse Noorden, dat de antithesis vormde van een beschaafd Zuiden waarin het klassieke Rome centraal stond. Ze hielden er in de negentiende eeuw echter geen rekening mee dat massale kunstproductie in Nederland gepaard ging met brede ontwikkeling in kennis over de klassieke oudheid.³³ In de zeventiende eeuw groeide de Amsterdamse kunstmarkt in ongekend tempo. Het ontstond zonder het fysieke en intellectuele gewicht van de aanwezigheid van oude monumenten die kenmerkend waren voor de classicistische kunst beneden de Alpen. De nieuwe stijl boven de

²⁸ Jan A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Verzameld werk 2 (Amsterdam: Van Oorschoot, 1979).

²⁹ Jan (Jan Ameling). Emmens, 'Rembrandt en de regels van de kunst' (Haentjens, Dekker en Gumbert, 1964), 170.

³⁰ Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, 1979; Arno Dolders, 'Some Remarks on Laresse's Groot Schilderboek.', *Simiolus*, 1985, 197.

³¹ Thijs Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*, Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 1872-9932, volume 12 (Boston: Brill, 2015).

³² Franciscus Junius, *De Schilderkunste der oude, begrepen in drie boeken* (Middelburg, 1641), 68.

³³ De receptie van Nederlandse kunst in Rusland kan als voorbeeld dienen voor deze ontwikkeling, Weststeijn 2009.

Alpen werd daarom een 'Bataafs Arcadia' genoemd en Thijs Weststeijn citeert daarbij een titel van een boek dat indertijd grote populariteit kende.³⁴

Er blijkt dus geen consensus te zijn over het ontstaan en bestaan van het classicisme, maar wel dat er een intellectuele ontwikkeling plaatsvond in de zeventiende-eeuwse klassieke geleerdheid.

Hoofdstuk 2 Historiografie

In dit hoofdstuk komen alle relevante onderzoeken naar Philip Tideman aan bod. De historiografie behandelt ze op chronologische volgorde, met achtereenvolgens: Cornelis Hofstede de Groot, Basil Skinner, Helen Froger en Peter J. Schoon.³⁵

Cornelis Hofstede de Groot

De interesse voor Philip Tideman begint bij Cornelis Hofstede de Groot, die Hopetoun House bezocht in 1893 en daar verslag van optekende.³⁶ Eerder had Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), toenmalig directeur van het koninklijk museum in Berlijn, Hopetoun House bezocht en daar verslag van uitgebracht. Waagen beschreef de aanwezige schilderijen, maar opmerkelijk genoeg ontbraken de schilderijen van Tideman. Hofstede de Groot had echter wel opgemerkt dat er een Nederlandse collectie in het Hopetoun House aanwezig was en ging onaangekondigd langs.³⁷ De toenmalige eigenaar, Marquess of Hopetoun, bevond zich op dat moment in Australië.³⁸ Tijdens zijn afwezigheid werd er verbouwd, waardoor een deel van de schilderijen van Tideman was opgeslagen. De toegang tot Hopetoun House werd Hofstede de Groot ontzegd door een dove huishoudster, maar in het voorportaal heeft Hofstede De Groot toch een blik kunnen werpen op en aantekeningen kunnen maken van de schilderijen van Tideman. Deze hingen rondom de ballustrade van de grote rondgaande trap naar de koepel toe. Hij maakte de volgende aantekeningen: 'Er hing een dozijn stukken van Philip Tideman met mythologische voorstellingen, geheel in de stijl van zijn meester Lairesse.' Verder schrijft Hofstede de Groot dat hij de schilderijen ook zou hebben herkend zonder de signatuur 'Tideman 1714', waarvan de datum in strijd is met de biografische documenten die bekend zijn.³⁹ Hofstede de Groot vermoedde dat hij zelf een fout had gemaakt door een smalle 0 voor een 1 aan te zien. Ook schreef hij dat de gewelven van de koepel van Tidemans hand schenen te zijn.⁴⁰

Basil Skinner

Basil Skinner beschreef in 1964 de symboliek van Tidemans veelomvattende schilderijen voor Hopetoun House. Skinner deed dit aan de hand van de bewaard gebleven rekening van

³⁴ Johan van Heemskerck, *Inleydinghe tot het ontwerp van een Batavische Arcadia*, 1637.

³⁵ Cornelis Hofstede De Groot, 'Hollandsche Kunst in Schotland', *Oud Holland* 11, nr. 4 (1893): 211-28; Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House'; Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'; Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)'.

³⁶ Hofstede De Groot, 'Hollandsche Kunst in Schotland'.

³⁷ Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss., &c. &c* (J. Murray, 1854). 309 – 312.

³⁸ John Adrian Louis Hope (1860-1908) was vanaf zijn 12e de (7e) graaf van Hopetoun, diende van 1889 tot 1895 als gouverneur van de Australische staat Victoria. Hij werd pas in 1902 markies, niet van Hopetoun, maar van Linlithgow.

³⁹ Helaas zijn tijdens het veldwerk geen signaturen aangetroffen.

⁴⁰ Hofstede De Groot, 'Hollandsche Kunst in Schotland'. 221-222

Philip Tideman voor Hopetoun House.⁴¹ In deze rekening zijn systematisch de taferelen, gebruikte bronnen, afmetingen en prijzen vermeld. De standaardmaten van de schilderijen waren 36 inch in hoogte (91,4cm) en de breedte varieerde. Ze kostten 30 gulden per stuk, plus een toelage van een paar gulden die varieerde tussen 1-6 gulden. Er waren vier schilderijen met afwijkende maten en prijzen die bedoeld waren voor de trap, namelijk 96 x 48 inch. (243,84 x 121,92cm) en kostten 50 gulden per stuk. In totaal was er 1250 gulden gemoeid met de koop van de schilderijenserie. Skinner benadrukte het unieke karakter van Tidemans opdracht want nooit werd een dergelijke prestatie geëvenaard.⁴² In zijn onderzoek behandelt Skinner achtereenvolgens de gebruikte theorieën, mythologische en historische taferelen en sluit hij af met de vier seizoenen. De symboliek ontrafelt Skinner aan de hand van het boek *Attributes et Symboles dans l'art profane* van Guy de Tervarent, een contemporain naslagwerk.⁴³ In tegenstelling tot wat Helen Froger later zou doen, namelijk aan de hand van originele bronnen uit het Leidse album die overeenkomen met de bronnen van de rekening in Hopetoun House.⁴⁴

Over de gebruikte theorieën concludeert Skinner ten eerste dat Tideman Cesare Ripa (1555-1622) als beginpunt neemt voor zijn allegorieën, aangevuld of gecombineerd met andere bronnen.⁴⁵ Ripa is een sleutelfiguur in de kunstgeschiedenis en hij beschrijft in het boek *Iconologia* (1593) universele afbeeldingen uit de oudheid. De *Iconologia* is een typische emblemataboek waarin afbeeldingen worden vergezeld door een uitleg. Ten tweede legt Skinner een belangrijk verband tussen Tidemans schilderijenreeks en het *Groot Schilderboek* van De Lairese. In de allegorie *Lof der studie* (afb. 42) gebruikt Tideman een concept uit het *Groot Schilderboek* van een jeugdige man met lauwerkroon, een paarse cape en een boek in zijn hand terwijl die een publiek toespreekt. In Tidemans versie verschijnt een beroemdheid achter hem op het doek en houdt Minerva een kroon vast.⁴⁶ Ook benoemt hij dat er figuren terugkeren op verschillende schilderijen. Daarnaast schrijft Basil Skinner dat het interessant

⁴¹ Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert'.; Zie ook bijlage 2: Transcript Rekening Hopetoun House.

⁴² Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 370, 373.

⁴³ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane: 1450-1600 : dictionnaire d'un langage perdu* (Droz, 1958).

⁴⁴ Bijlage 2: bij nr. 18: rondeaux des marolles en 23: Carel van Mander Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert'.

⁴⁵ Dit laat Skinner zien aan de hand van de voorbeelden: De allegorieën De algemeene voorspoed (afb. 34.) en de Edelheit (Afb.34b). In deze twee schilderijen neemt Tideman het motief van het figuur over van Ripa en vergroot hij attributen. In De vereniging van de huiselijke en politieke macht (afb.43c.) combineert Tideman twee concepten van Ripa. Tideman neemt twee afbeeldingen over waarop Ripa Concordia uitbeeldt, en combineert ze op één schilderij. De vrouw met de bloemenstaf keert terug in Tidemans Amsterdamse boek waarin ze Spes Publica personifieert. Dit laat Skinner zien aan de hand van de voorbeelden: De allegorieën De algemeene voorspoed (afb. 34.) en de Edelheit (Afb.34b). In deze twee schilderijen neemt Tideman het motief van het figuur over van Ripa en vergroot hij attributen. Over het schilderij Het Loon des god-vruchtigen en naarstigen Arbeijds (Afb. 45) zegt Skinner dat het dusdanig beschadigd is dat er geen uitspraken te doen zijn over de betekenis. Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 373; Dit schilderij zou door Hofstede de groot 'Cincinatus' en door Iconclass Abdalonymos genoemd. Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', V (k); Door Tideman zelf werd de voorstelling 'Den loon des godvruchtigen en naarstigen Arbeijds' genoemd (Afb.35). Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert' Zie Bijlage 2. Nr. 27: Den loon des godvruchtigen en naarstigen Arbeijds. Een stuk boven de deur in bed Chamb. Hoog 3v.

⁴⁶ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 373.

is, om de theorieën van De Lairese in het *Groot Schilderboek* over het inrichten van verschillende kamers in huizen te vergelijken is met de schilderijen.⁴⁷ De Lairese schrijft namelijk in het achtste hoofdstuk 'Wat soort van Schilderyen in ieder Vertrek van een Huis gevoegelyk zyn' over hoe verschillende delen van een huis gedecoreerd moeten worden en hoe dit de sociale status van de bewoner uitstraalt. De Lairese somt kwaliteiten op waar de appartementen en allegorische schema's aan moeten voldoen. In hoofdstuk 3 wordt de theorie van De Lairese over het inrichten van kamers met schilderijen verder uitgewerkt. Skinner schreef dat Tideman de ideeën van De Lairese bestudeerde over het theoretiseren van kunst voor huizen, 'tipped his cap' en aan de slag ging. In de vertrekken van de privéruimtes van Lord en Lady Hopetoun predikt Tideman de mannelijke en vrouwelijke deugden.⁴⁸ Tideman verving morele sprookjes voor formele allegorieën, Skinner licht dit verder niet toe. Een uitwerking hiervan is terug te vinden in paragraaf 4.2.

Helen Froger

Het derde onderzoek naar Philip Tideman betreft een ongepubliceerde doctoraalscriptie uit 1977 van Helen Froger, waarin zij het in Leiden bewaarde album onderzoekt.⁴⁹ In dit Leidse album zijn tekeningen opgenomen voorzien van teksten. In haar scriptie analyseert de schrijfster de werkwijze van Tideman aan de hand van de gebruikte teksten en doet hierbij drie belangrijke conclusies.⁵⁰

Ten eerste zijn de tekeningen moraliserend.⁵¹ Dit concludeert ze op basis van zeven voorbeelden met expliciete morale duiding: *Odysseus en de Syrenen* (afb. 8), *Penelope* (afb.10.), *Het bad van Diana* (afb.12.), *Jupiter en Alkmene* (afb.13.), *Mars en Venus* (afb.14.) en *Hercules en Omphale* (afb.20). De oudtestamentische tekeningen met concepten uit het leven van David (afb.28-32) behandelt ze niet en de reden hiervoor ontbreekt. Bij deze tekeningen benoemt ze herhaaldelijk dat er kleuomschrijvingen opgenomen zijn, maar kent daar verder geen betekenis aan toe.⁵² In hoofdstuk 4 wordt de betekenis van deze kleuomschrijvingen uitgebreid toegelicht. Dit gebeurt in reactie op hoofdstuk 3 waarin de theorie van De Lairese uiteengezet wordt.

Een aspect dat Froger niet uitlicht in haar scriptie is het gegeven dat er meer teksten opgenomen zijn dan de zeven moraliserende teksten van Isaac De Benserade en de Marolles (schrijvers worden uitgelicht in 4.1). In het Leidse album nam Tideman namelijk verschillende teksten met meerdere functies op. Een voorbeeld hiervan komt terug in *Penelope* (afb. 10). De eerste tekst legt uit welk verhaal er wordt afgebeeld en wat Penelope deed om haar huwelijk uit te stellen: ze maakte 's nachts het werk ongedaan wat ze overdag deed.⁵³ De tweede en derde tekst maken duidelijk aan welke attributen de aanschouwer de

⁴⁷ Ibid., 369; De titel van het hoofdstuk heet 'Wat soort van schilderyen in ieder Vertrek van een Huis gevoegelyk zyn', het behandelt ten dele bovendeurstukken. Gerard De Lairese, *Groot Schilderboek*, 1712, 71.

⁴⁸ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 370.

⁴⁹ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'.

⁵⁰ Ibid., II.

⁵¹ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'. Appendix op V.

⁵² Ibid., V(a), (h), (i), (j), (k).

⁵³ Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses : tirez du cabinet de feu Mr. Favereau, conseiller du roy en sa Cour des Aydes, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pour représenter les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l'antiquité : avec les descriptions, remarques & annotations* (A Amsterdam : Chez Abraham Wolfgank, 1676), 379, <http://archive.org/details/tableauxdutemple00maro>.

figuren kan herkennen en hebben een didactische functie.⁵⁴ Tideman beschrijft de geniën en ook wordt Hymeneus bekend gemaakt die de vrouw met zijn toorts bijschijnt. In het rondeel op fol. 10r wordt de moraal duidelijk gemaakt in de tekst van De Benserade: ledigheid is des duivels oorkussen.⁵⁵ Dat betekent dat het met luie mensen niet goed afloopt. Deze tekst geeft de moraal prijs, maar heeft geen herkenningpunten met het beeld. Skinner vermeldde dat deze scène de deugd Constantia (standvastigheid) zou uitbeelden, alleen Homerus Odyssee werd als bron opgenomen in de rekening voor Hopetoun House.⁵⁶ Opvallend is dat Tideman de compositie uit de Tableaux des Muses vrijwel overnam in spiegelbeeld en de figuren herschikte (afb. 10 -11).

Ten tweede concludeert Froger dat het album niet is vervaardigd door Arnold Houbraken, maar door Philip Tideman. De toeschrijving maakt ze op basis van overeenkomsten tussen tekeningen in Leiden en schilderijen in Hopetoun House. Daarnaast is er een verbindende factor: de handelaar John Drummond. Onder drie tekeningen staat namelijk vermeld dat ze zijn gemaakt voor Den Heer Drummond. Over deze John Drummond of Quarrel (1676–1742) schreef Helen Froger dat hij een koopman was die gevestigd was in Amsterdam.⁵⁷ In paragraaf 4.2 wordt zijn rol voor Hopetoun House nader onderzocht aan de hand van een uniek ontdekte brief.

De derde conclusie van Froger is dat zij Tideman typeert als een typisch voorbeeld van een classicistisch schilder.⁵⁸ Tideman legt zich namelijk toe op historische schilderkunst met bijbelse, profane en mythologische allegorieën. Het classicisme hecht grote waarde aan een didactische functie. Tideman gebruikte hiervoor Nederlandse en Franse vertalingen van voornamelijk zeventiende

-eeuwse bewerkingen van klassieke schrijvers. Schilders werden geacht kennis van klassieke auteurs te hebben en ook de oorspronkelijke bron te kennen. Froger stelt dat Tideman op deze manier werkte, die ook door zijn leermeester De Lairese werd aanbevolen. Tideman zou werken in de trant van Nicolas Poussin (1594-1665) en André Félibien (1619-1695). Poussin was bekend om zijn mythologische en antieke voorstellingen. *Et in Arcadia ego* is daar de bekendste van. Hij schreef dat het niet nodig was om nieuwe onderwerpen te verzinnen. Het belangrijkste was de inventie van vormgeving die de kunstenaar aan de hand van oude verhalen uit de geschiedenis of dichtkunst had voortgebracht.⁵⁹ Félibien was historicus aan het hof van Lodewijk XIV en werd hij in 1671 secretaris van het nieuw opgerichte Académie royale d'architecture. Hij schreef onder andere het vijfdelige *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688). Daarin schreef hij dat het allerhoogste soort schilderijen de allegorieën zijn en dat deze

⁵⁴ Dierick Coornhert., *De dolinge van Ulysse - Homerus' Odysseia I-XVIII in Nederlandse verzen* (Amsterdam: Barentsz, Hendrick, 1607), 24e boek; Jonas Cabeljau, *Treurbrieven der Blakende Vorstinnen*. (Rotterdam: Johannis Naeranus, 1657), 6.

⁵⁵ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', Appendix op V.

⁵⁶ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 370. Bijlage 2: nr. 8 Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert'.

⁵⁷ ed. R. Sedgwick, 'DRUMMOND, John of Quarrell, Stirling (1676-1742)', History of Parliament Online, (1970), <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1715-1754/member/drummond-john-1676-1742>.

⁵⁸ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'. VI (a) – (b)

⁵⁹ Poussin,

onder de dekmantel van een verhaal de deugden der grote mannen tonen. Froger stelt dat 'beloning naar vlijt' (afb. 23) uit deze cryptische omschrijving voortkomt.⁶⁰

Froger stelde dus dat het Leidse album toegeschreven moet worden aan Philip Tideman, en niet aan Arnold Houbraken. Tideman werkte volgens haar in zeven tekeningen op een classicistische manier volgens de wijze van De Lairese. Daarbij haalt Froger theorieën aan van de zeventiende-eeuwse classicisten Poussin en Félibien die stellingen innemen over inventie en moraliserende functies in tekeningen.

Peter J. Schoon

In 1991 werd het artikel 'Een notitieboekje van Philip Tideman' door Peter J. Schoon gepubliceerd.⁶¹ Hiermee doet hij een aanvulling op de eerste biografie van Philip Tideman die geschreven is door Arnold Houbraken, de *Groote Schouburgh*.⁶² Het artikel is een bewerking van Schoons proefschrift en hij behandelt de volgende zaken die in het Amsterdamse aantekeningenboek van Tideman voorkomen in de periode 1694-1697: Tidemans opvattingen over kunst, zijn werkzaamheden, de opdrachtgevers en tot slot het doel van het Amsterdamse notitieboek. Dit wordt hieronder verder toegelicht.

Ten eerste behandelt Schoon de opvattingen van Tideman over kunst, waarbij verschillende aspecten aan bod komen. Zo was Tideman van mening dat aanleg onontbeerlijk is, maar talent alleen niet voldoende is; oefening is noodzakelijk om een volledig kunstenaar te kunnen worden. Schoon stelt dat Tideman dit gedachtegoed overnam van De Lairese, omdat deze uitspraken te lezen zijn in *De Lairese's Groot Schilderboek*.⁶³

Een ander aspect is het gebruik van bronnen. Tideman vond dat een geleerde schilder vreemde talen moest beheersen en concepten voor kunst voor alle soorten gelegenheden moest kunnen vinden. Verder moest hij de kunst van het 'ordineeren' (composities) en 'zinnebeelden' (allogoriën) eigen maken (zie hoofdstuk 3). Hij moest hier ook op kunnen variëren en niet alles 'napapegaaien'.⁶⁴ Tideman besteedde dan ook veel aandacht aan uitleg bij iconografische en geschiedkundige bronnen. Het gaat daarbij om bronnen die de kunstenaar 'waardig materiaal verschaft'.⁶⁵ Historische kunst was namelijk het hoogst haalbare volgens Félibien. Tideman gebruikte dezelfde bronnen als De Lairese, namelijk uit de *Iconologia* van Ripa, zoals Skinner ook aantoonde voor de schilderijenreeks in Hopetoun House. Ook de volgende historische bronnen gebruikte Tideman: de *Opera Poetica* van Mirtinus Opitz (1597-1639), de *Ilias* en de *Odysee* van Homerus, *metamorphosen* van Ovidius, de bijbel en Plutarchus. Schoon noemde Tideman dan ook een pictor doctus: een geleerd schilder die gespecialiseerd is in het uitbeelden van onderwerpen uit de klassieke

⁶⁰ Zie voor meer informatie noot 41.

⁶¹ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)'.

⁶² Houbraken, *De groote schouburg*, 368-71.

⁶³ 'onderwys vreoger hadde gehad' Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 17v en 77v; De Lairese, *Groot Schilderboek*, 39.

⁶⁴ 'dat een Schilder behoorde zo geleerd te zyn dat hy vreemde taalen verstaande, ook konde vinden, wat voor Concepten in alle gelgendheden, (...), goed en noodzakelyk zyn' en 'dat hy die Kunst van ordineeren (composities maken [zie par 1.3]) en de natur der zinnebeelden (allegoriën) benefens haare toepassing leerd en oeffent, niet gelyk een Papagay moet klappen hetgene hem voorgepraakt wert, maar dat hij kennis van de voorvallen hebben ook daarop iets passe 't geen eygen ende Natuurlyk zyn mag.' Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 22 en 39.

⁶⁵ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 34-35.

geschiedenis, mythologie of de bijbel. Een pictor doctus beschouwt de natuurstudie als een fase in het ontwerpproces, zijn oordeel is gevormd door de studie van antieke voorbeelden.⁶⁶ Schoon beargumenteert desondanks dat Tideman minder intellectueel was dan hij zelf pretendeerde en niet zo inventief was in het maken van zijn allegorieën.⁶⁷ Ripa geeft mogelijkheden om de kunstenaar zelf te laten variëren, maar dat doet Tideman in zijn allegorieën nauwelijks, volgens Schoon.⁶⁸ Dit is een patroon dat Skinner eerder ook opmerkte.⁶⁹ Als voorbeeld noemt Schoon een zolderstuk dat Tideman ontwierp voor Joan Blaeu (1650-1712), waarin bloemen het hoofdthema zouden vormen.⁷⁰ Alle ideeën in de compositie zijn uit het boek van Ripa genomen en er is nauwelijks variatie: de termen kunnen letterlijk nagegaan worden in het boek van Ripa.⁷¹

Peter Schoon besluit het stuk over Tidemans kunstopvattingen met de constatering dat er duidelijke kennis is genomen uit boeken zoals *De Lairese's Groot Schilderboek* en de *Grondlegginge der Teekenkonst*.⁷² Ook Skinner merkte de kennismaking van Tideman uit het *Groot Schilderboek* op. Illustratief hiervoor is dat Tideman optekende dat hij tot grotere dingen in staat zou zijn geweest indien hij eerder onderwijs van De Lairese had gevolgd.⁷³ Ook schrijft Schoon dat het haast niet anders kan dat Tideman met de classicistische denkbeelden vertrouwd raakte via zijn leermeester De Lairese.⁷⁴ Deze scriptie haakt in op deze uitspraak van Schoon en laat zien dat Tideman de kunsttheorie van De Lairese zeer nauwkeurig toepaste (hoofdstuk 3 en 4).

Ten tweede gaat Peter Schoon in op Tidemans werkzaamheden, waarbij hij wijst op een totaal verschil in karakter tussen zijn aantekeningenboek en het biografische werk van Houbraken. In de *Groote Schouburgh* omschrijft Houbraken Tideman als een kunstenaar van voornamelijk plafond- en kamerschilderingen.⁷⁵ Uit de genoteerde opdrachten blijkt dat Tideman een veelzijdig kunstenaar die allerlei soorten objecten vervaardigde, waaronder kamerschermen, inktpotten, kaarten en koetsdeuren.

Ten derde behandelt Peter Schoon Tidemans klantenbestand, dat vooral bestond uit doopsgezinde Amsterdamse kooplieden uit de maatschappelijke bovenlaag. Naast particuliere opdrachten voerde Tideman ook opdrachten uit voor uitgevers van prenten- en kaartenmakers.⁷⁶ Schoon laat zien dat Tideman niet altijd het laatste woord had. Als voorbeeld neemt hij de opdrachten van titelbladen voor Agnes Block en Hendrik Wetstein. Hoewel Tideman zijn eigen concepten beter en krachtiger vond, gaf hij toch toe aan de

⁶⁶ Emmens, 'Rembrandt en de regels van de kunst', 1964, 46.

⁶⁷ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 37-38.

⁶⁸ Ibid., 38.

⁶⁹ Zie noot 41; Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 373 en 369.

⁷⁰ Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 25, 34-34v, 37, 36v, 37v, 38v, 38, 43-44, 52, 57-57v en 59-59v.; Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 38.

⁷¹ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 38.

⁷² Ibid., 34.

⁷³ Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 17v; Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 34; Tidemans opvattingen over kunst zijn te lezen in *De Lairese's Groot Schilderboek De Lairese, Groot Schilderboek*, 34 en verder.

⁷⁴ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 35.

⁷⁵ Ibid.; Houbraken, *De groote schouburg*, 367-71.

⁷⁶ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 39.

wensen van de klant. Voor Wetstein maakte Tideman zelfs vier verschillende schetsen waarin hij met de verschillende ideeën van de klant experimenteerde.⁷⁷

Tot slot gaat Schoon in op de vraag wat het doel was van het Amsterdamse notitieboek.⁷⁸ Volgens hem is het Amsterdamse boekje voor eigen gebruik gemaakt. Niets wijst erop dat anderen het notitieboek hebben gezien. In tegendeel, verschillende passages wijzen erop dat het niet voor vreemde ogen bestemd was. Een voorbeeld van zo'n passage is wat Tideman schrijft over de heer Manken. Hij nodigde Tideman uit voor een bezoek aan een concert, maar Tideman weigerde de afspraak omdat Manken van alles mankeerde: hij had geen goede manieren, sprak geen goed Nederlands en had geen tijd en geld om dat te leren.⁷⁹ Tideman komt op Schoon over als een hardwerkend mens met arrogante trekken, maar ook iemand met gevoel voor zelfreflectie.⁸⁰ Tideman schreef dat hij het zo ver had geschopt door voortdurend hard te werken, door de hulp van god en dat zijn werk tot de beste van zijn tijd gerekend mag worden.⁸¹ Volgens Schoon moet dit zelfbewustzijn waarschijnlijk tegen een achtergrond van minderwaardigheid hebben gestaan. Tideman zou last gehad hebben van zijn fysieke gesteldheid, aangezien een vriend hem een 'plompaert' had genoemd naar aanleiding van zijn naam Philip Tideman.⁸² Schoon schrijft dat het kunstenaarschap Tideman een vorm van waardigheid gaf. Het Amsterdamse boekje was daarom volgens Schoon een manier om frustraties van zich af te schrijven.

Uit de historiografische analyses blijkt dat verschillende schrijvers aanknopingspunten zagen tussen de kunst van Tideman en de theorie van De Lairese. Ten eerste schreef Skinner dat het interessant is om de ideeën van De Lairese over huisinrichtingen te volgen in Tidemans ensemble. Ten tweede hebben Skinner en Schoon benoemd dat Tideman de bronnen gebruikte die zijn leraar had aangeraden. Ten derde nam Tideman kunsttheoretische opvattingen over van zijn leermeester De Lairese en zou Tideman de moralistische strekking overgenomen hebben van zijn leermeester, aldus Froger. Schoon maakte hierbij ook een verwijzing naar De Lairese, namelijk naar het *Groot Schilderboek*. Tot dusver is de Theorie van De Lairese nog niet gespiegeld aan de kunst van Tideman. Het volgende hoofdstuk diept de theorie van De Lairese uit. In Hoofdstuk 4 wordt vervolgens uitgewerkt hoe Tideman de theorie toepaste.

⁷⁷ Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 35-36.

⁷⁸ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 40-42; Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 64.

⁷⁹ 'veele beqwaamheden manqueerden, hy konde het hollands nog spreken nog schryven, hebbende ook geen gelt, lust nog tyd om het te leeren.' Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 61.

⁸⁰ Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 39-42.

⁸¹ 'door een geduurige naarstigheit' en 'door de Hulpe gods', en dat zijn werk 'neffens (naast) de beste van (zijn) tyd (kan) worden gesteld' Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*, 77v-778.

⁸² Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)', 33.

Hoofdstuk 3 Theorie

Inleiding

In de historiografie is duidelijk geworden dat verschillende auteurs de connectie leggen tussen Tideman en de schildertheorie van De Lairese. Ook blijkt dat er een vriendschappelijke relatie is tussen de twee uit een briefwisseling tussen De Lairese en Philip Tideman die is uitgegeven in de boekenreeks van Frederik Daniel Otto Obreen (bijlage 1).⁸³ Timmers legde vooral de nadruk op het gegeven dat Tideman ontevreden was over de lessen van De Lairese, hij zou er vooral zelf van profiteren.⁸⁴ De brief aan Tideman is een duidelijke verwijzing naar De Lairese's schildertheorie in *Groot Schilderboek* en de *Teekenkunst*. In deze brief beschrijft De Lairese hoe hij te werk ging, waarbij hij nadruk legt op zaken als *coloreeren* (kleurgebruik), de proporties van de figuren en de compositie.⁸⁵ Deze drie elementen tezamen moeten welstand creëren. Welstand is het centrale begrip in de theorie van De Lairese en ook Tideman legt de nadruk op welstand. In appendix B kan men uitgebreid teruglezen over de evolutie van het begrip in Duitstalig gebied. Samengevat verhoudt De Lairese's schildertheorie zich tot een lange traditie van theoretici die schreven over welstand als overkoepelende benaming voor regels van de schoonheid in kunst. Ze legden welstand daarbij uit als een aangenaam product voor het oog dat verkregen wordt door proporties, compositie, sociale status en nut, zoals Joachim Dethlefs dit beargumenteerde.⁸⁶ Albrecht Dürer fungeert hierin als startpunt. Hij ziet *welstand* als een artefact van menselijke arbeid. Een kunstenaar moet hierbij krachtig en constant werken. Dürer relateerde de welstand aan het algehele aangezicht van een lichaam, waarbij de objecten juist geplaatst moesten worden om ze op een aangename manier weer te geven. De verkenning eindigt bij de beroemde architect en theoreticus Sebastiano Serlio. Hij vond namelijk dat gebouwen moesten aansluiten op de sociale status van de eigenaar. Hiermee wordt een brug geslagen tussen kunst- en architectuurtheorie; beide disciplines gebruiken *welstand* als schoonheidsideaal. De verbinding is niet onbelangrijk als men bedenkt dat De Lairese ook schreef over decoraties in huizen in het *Groot Schilderboek* en Tideman de allegorie nauwkeurig voorzag van moralen voor verschillende kamers in Hopetoun House. Tideman maakt dus niet alleen geïsoleerde schilderijen, maar een arrangement van verschillende schilderijen per kamer en past hiermee dus de theorie van De Lairese toe. Hierdoor ontstaat er welstand voor de individuele schilderijen en voor het gehele interieur.

⁸³ Frederik Daniel Otto Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis: verzameling van meerendeels onuitgegeven berichten en mededeelingen ...*, vol. IV (Davaco, 1881); Ram, 'An Amsterdam Notebook Unravelled'; Schoon, 'Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)'; Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House'.

⁸⁴ Philip Tideman, brief aan Gerard De Lairese, November 1695 Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis*.

⁸⁵ Zie ook bijlage 1, brief aan Philip Tideman van Gerard De Lairese: 'ten eerste aangaande het Coloreeren, het zy wat het mocht zyn, maar voomamenlyk het naakt, ik neem altyd acht op als ik een naakt Schilder, 4 zy Wit, Geel of Rootachtig dat ik de schaduw van dezelfde Natuur temper als het hoogsel, bij voorbeeld is het blank of bloosachtig, zo maak ik de Schaduw teeder en van dezelfde Couleur, is het Geelachtig maak ik de Schaduw ook zo, is het Roodachtig ook zo, nooijt Gloejender als het Licht of het moest in zich zelve Reflexeeren.' Ibid.

⁸⁶ Dethlefs, 'Wohlstand and Decorum in Sixteenth-Century German Art Theory'.

In dit hoofdstuk wordt allereerst uiteengezet wat verschillende schrijvers en kunstenaars verstanden onder welstand. Daarna wordt uitgelegd hoe De Lairese de verschillende elementen van de welstand vorm gaf in zes factoren: inventie, compositie, proportie, beweging, kleur en sociale status.⁸⁷

De Lairese's welstand in recente literatuur

Drie auteurs hebben geschreven over de theorie van Gerard De Lairese. Frans Joseph Marie Timmers deed dat als eerste in zijn proefschrift. Timmers nam de briefwisseling tussen De Lairese en Tideman hierin op en wijst op het geschil tussen de twee: de inhoud van de schilderlessen zou niet voldoende zijn volgens Tideman. Volgens Timmers wordt *welstand* bereikt door het mechanisch toepassen van regels omtrent compositie, tekening en kleur.⁸⁸ Tijana Zakula behandelde de theorie van De Lairese eveneens in een proefschrift. Zij beargumenteerde dat het patroon voor een optimale esthetiek in De Lairese's theorie bestaat uit proportie, beweging en kleur. Zakula benoemt dat De Lairese deze factoren steeds toepast in de verschillende genres, waaronder: Zolderstukken, allegorieën, landschappen, bouwkunst en bloemstillevens.⁸⁹ Lyckle de Vries heeft meerdere publicaties over De Lairese geschreven. Hij suggereert dat *welstand* de vertaling is van het Latijnse *Decorum*.⁹⁰ Welstand betekent volgens hem dat er ideale schoonheid is bereikt in het kunstwerk: Er is harmonie voor het oog, de functie en de plaats van het schilderij. Als er welstand is bereikt zijn er ideale proporties van het menselijke lichaam en is het gedrag en de gemoedsoestand van menselijke figuren perfect uitgebeeld. Ook moeten materiaal en kleding aansluiten op hun omgeving, sociale status, leeftijd, geslacht, het seizoen etc. Daarbij let De Lairese ook sterk op de kleuren en hun betekenis. Welstand kan daarentegen niet bereikt worden door het combineren van antiek en modern.

De welstand volgens Gerard De Lairese

Inventie

Onder inventie wordt verstaan dat als een schilder een nieuw tafereel wil concipiëren (ontwerpen of ontwikkelen), dat hij dan tracht een origineel onderwerp te vinden. Hiervoor moet hij zich wenden tot ofwel de Heilige Schrift, ofwel uit de teksten van klassieke schrijvers. Een kunstenaar kan niet uitsluitend zijn kennis ontleen aan prentenbundels. Hij moet de kennis zelf hebben en originele bronnen zoals Ovidius bestuderen om deze juist uit

⁸⁷ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 13-14.

⁸⁸ Jan Joseph Marie Timmers, 'Gérard Lairese' (Katholieke Universiteit Nijmegen, 1942), 68.

⁸⁹ Žakula, 'De Lairese on Beauty, Morals and Class'.

⁹⁰ Lyckle de Vries, *How to Create Beauty: De Lairese on the Theory and Practice of Making Art* (Leiden: Primavera Pers, 2011), 105; De Lairese, *Groot Schilderboek*, 216-17, 222-23, 242-43, 250, 275, 282-83, 299, 303ff, 311ff, 353; Petrus dasypodius vertaalt decet als 'Es gezimpt, es stat wohl, es is geschickt, od(er) bequemlich'; en decorum als 'Das wol stan, vnd die ersamkeyt, zucht, maß, vnnd wolgestalt in allem thun vn(d) reden' Peter Dasypodius, *Dictionary Latinogermanicum* (Hildesheim ; Olms, 1536), f. 428; Johann Caspar Svicer, *Dictionary Bilingue: Latino-Germanicum, & Germanico-Latinum*, N. ed. augm, Jantz, German Baroque lit. / Research Publications, Inc. (Zürich: Heinrich Bodmer, 1687), In Johannes Frisius' *Dictionarium Bilingue Latino=Germanicum&Germanico-Latinum* staan er twee verwijzingen naar Wolstand I.) 'Glückicher Zustand, Prosperidtas prospera fortuna, felicitas.' 2.) 'zierd. Decorum, decencia, condecencia.'

te beelden. Onuitputtelijke bronnen voor historiën zijn Homerus, Vergilius en Ovidius, maar ook Ripa's *Iconologia* is een goede bron.⁹¹

Verschillende auteurs merkten op dat Tideman deze bronnen gebruikte en combineerde.⁹² De bronnen kunnen op twee manieren gebruikt worden: de allegorieën kunnen aan personen toegevoegd worden of de allegorieën kunnen zelf de hoofdrol vervullen. De Lairese schrijft dat er weinig vormen van kunst zijn die meer kritiek ontvangen dan allegorieën omdat ze door de gewone burger niet begrepen worden. Kunstenaars gaan er te gemakkelijk mee om en beelden allegorieën niet waardig af.⁹³ Kunst is volgens De Lairese niet denkbaar zonder ethische doelstelling.⁹⁴ Juist gebruik van het verbeelden bestaat uit deftige zaken als historiën en allegorieën die voorzien zijn van een deugdzaame, vermakelijke en nuttige moraal.⁹⁵

Compositie

De Lairese gebruikte verschillende woorden die gezamenlijk in verschillende mate bijdragen aan de *ordinantie* (compositie, of verdeling van vormen): *schikking* (groepering), *binding* (eenheidsvorming), *koppeling* (verbinding of samenhang) en *regelmaatigheid* (harmonie door symmetrie).⁹⁶ Over het schikken, ofwel het componeren van figuren in de ruimte, zegt De Lairese dat lichte figuren en voorwerpen in de regel tegen donkere achtergronden geplaatst moeten worden en omgekeerd.⁹⁷ In een compositie moet de ene zijde altijd tegengesteld zijn aan de andere, één zijde is licht en de andere donker. Wanneer een achtergrond aan de ene zijde gesloten is, moet er aan de andere kant een doorzicht zijn.⁹⁸

De bouwstenen waar De Lairese mee werkt zijn *voorwerpen* of *partijen* die verschillende vormen aannemen. Voorwerpen kunnen dieren, bomen, heuvels of gebouwen zijn. Ze kunnen gebruikt worden voor het creëren van een eenheidsvorming of het groeperen van partijen.⁹⁹ Partijen of stukken kunnen groter of juist kleiner afgebeeld zijn dan een voorwerp.

Vervolgens verdeelt De Lairese het licht in de compositie in drie gronden (beeldvlakken): op de eerste grond, de voorgrond, worden figuren of partijen met het meeste *licht*, *kleur* en

⁹¹ 'zy hebben ons stof genoeg nagelaten om duizend jaaren daar op te arbeiden, en in dien tyd zullen wy het tiende deel hunner nagelatene gedachten niet kunnen uitvoeren' De Lairese, *Groot Schilderboek*, 87; Ripa's *Iconologia* is een 'zeer loffelyk, heerlyk en nuttig werk voor alle Konstenaars' *ibid.*, 93.

⁹² Zie ook de historiografie.

⁹³ 'niet in hun waare gedaanten, maar in een andere schyn verbeeld worden.' De Lairese, *Groot Schilderboek*, 97.

⁹⁴ *Ibid.*, 44.

⁹⁵ 'deftige en stichtelyke zaaken, als fraaije Geschiedenissen en Zinnebeelden, Geestelyk en Moraal, dewelke op een deugdzaame en betaamelyke wyze, ider een tot vermaak en nuttigheid strekkende, moeten werden uitgedrukt.' *Ibid.*, 106.

⁹⁶ In noot 16 beschrijft Lyckle de Vries de vertaling van regelmaatigheid symmetrie maar beschrijft ook een overstijgende betekenis harmonie van proporties van het geheel en de verschillende elementen. In noot 24 schrijft de Vries betekenissen die Nederlandse kunsthistorici gebruiken voor ordonnantie. De Lairese's definitie omvat beide elementen: tot de verdeling van vormen over het beeldvlak als compositie, tot het plaatsen van volumes in de picturale ruimte als ordonnantie. de Vries, 'Gerard De Lairese', 84, 97-98.

⁹⁷ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 231.

⁹⁸ *Ibid.*, 236.

⁹⁹ 'grootter samenbinding van partyen' *ibid.*, 349.

massa geplaatst. Omstanders, vaak ouderen en kinderen, worden subversief (ondergeschikt) gemaakt aan de hoofdpersoon.¹⁰⁰ Daarbij moeten de minder belangrijke figuren en voorwerpen lager geplaatst worden op het doek. Een belangrijk zittende persoon is toch hoger afgebeeld, doordat die troon op een verhoging staat. Ook moeten kleur en licht van minder belangrijke personen minder fel zijn dan die van belangrijke personen. Op de tweede grond moet de kunstenaar schaduw aanbrengen, of hem met donkere voorwerpen vullen. De derde grond moet licht zijn en voorzien worden van kleine voorwerpen, omdat die het minst van belang zijn. Hierbij geldt dat de kunstenaar altijd grote mensfiguren en voorwerpen achter kleine moet plaatsen. Als laatste moet krachtig licht contrasteren tegen donkere schaduw.¹⁰¹

Proportie

Over de proportie van de figuren zegt De Lairese dat deze gelijkmatig moet zijn. Proporties staan in relatie tot de aard en hoedanigheid van een figuur. Lichaamsdelen zoals de ogen, neus, mond, handen, vingers, voeten moeten bevallige (aantrekkelijke) proporties aannemen: ze hebben de juiste lengte en dikte en staan in verhouding tot andere lichaamsdelen.¹⁰² Om hiermee vertrouwd te raken verwees De Lairese naar een anatomieboek van Dr. Bidloo, die arts was van de koning van Groot-Brittannië. In het boek waren tekeningen en anatomische illustraties opgenomen die vervaardigd waren door De Lairese.¹⁰³ Om de proporties begrijpelijk te maken voor de lezer voegde De Lairese tekeningen bij van deze perfecte lichamen.¹⁰⁴ Mensfiguren moeten volgens De Lairese in vier hoofddelen onderverdeeld worden, die vervolgens zelf ook gelijkmatig zijn verdeeld. Zo bestaat het hoofd uit vier even grote delen, namelijk het voorhoofd, de neus, de ogen en de kin.¹⁰⁵ De Lairese maakt in zijn theorie geen onderscheid tussen lichamen van man en vrouw. Ook geeft De Lairese uitgebreide omschrijvingen over hoe grote *proportiedelen* ieder lichaamsdeel zal krijgen om een juiste *proportie* te verkrijgen. Zo krijgt het voorhoofd een half *proportiedeel* en de billen drie *proportiedelen*. De Lairese benoemt telkens de proportie en verwijst dus naar de *welstand*.

¹⁰⁰ 'De eenvoudige is, wanneer de leeden zich natuurlyker beweegen, gelyk imand die gaande, de eene voet voor de andere zet, die drinkt of eet, de handen aan de mond brend, het hoofd keerd en draaid, en vorder de leeden tot lichaams behoefte gebruykt, welk beweging, kinderen zo wel als de oude, door de natuur onderworpen zyn' *ibid.*, 29-30; Žakula, 'De Lairese on Beauty, Morals and Class', 16.

¹⁰¹ 'Ik zeg dan plaats uwe voornaamste dáád of beelden, wat aanzienlyk en verheeven op de voorgrond, voegd op hen uw grootste licht en kracht van koleur in één Massa, of party: Zet de andere mindere voorwerpen wat lager, by welke de kracht der koleur, en die des lichts wat meêr verspreid zal zyn; de tweede grond zult gy, of in de schaduw brengen of met donkere voorwerpen vullen, en achter dezelve op de derde grond, die weder licht zal zyn, schik daar de geringste voorwerpen, of daar het minst aan gelegen is. Waarnemende dat groote beelden altyds achter kleene, en kleene voorwerpen achter groote gesteld worden: nevens krachtig licht tegens donkere schaduwe' De Lairese, *Groot Schilderboek*, 49.

¹⁰² Het eerste is, dat de leeden gelykmatig zamengevoeg zyn, ider na zyn aart en hoedanigheid, het hoofd en tronie, wel geproportioneerd, bevallig besneeden van oogen, neus en mond, de handen, vingers, voeten en toonen, van een welgevoegelyke lengten en dikten, gelyk meede de overige deelen des lichaams. *Ibid.*, 14.

¹⁰³ *Ibid.*; Vries, *How to Create Beauty*, 14 (zie noot 8).

¹⁰⁴ 'Ik Twyffel niet, of wie zyn beelden maat na de voorgaande schikt, zal altoos een goede verdeling en gestalte vinden, inzonderheid wanneer hy t'eevens de bevalligheid (elegantie) der statuen (standbeelden) waarneemd.' De Lairese, *Groot Schilderboek*, 25 l.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 22.

Beweging

De Lairesse schrijft dat gemakkelijke of lichte bewegingen van de afgebeelde personen, zowel de goede als de slechte, elegantie moeten uitstralen.¹⁰⁶ Schoonheid kan bereikt worden door harmonie van elegante bewegingen van de ledematen en de compositie van de figuur. Alle ledematen moeten in het teken staan van een bepaalde beweging.¹⁰⁷ Volgens De Lairesse zijn er vier soorten bewegingen: simpele, actieve, passieve en gewelddadige. De simpele bewegingen houden in dat de afgebeelde figuren zich op natuurlijke wijze bewegen. Voorbeelden hiervan zijn dat iemand een voet zet voor de andere, of door zijn hand naar de mond te brengen tijdens het nuttigen van het maal. De actieve bewegingen bestaan uit het dragen, trekken, duwen, stoten, klimmen en dergelijke. Voor kinderen geldt dit maar ten dele.¹⁰⁸ De derde manier van bewegen is de passieve, die straalt de onrust van de gedachten uit en wat de ziel uitschreeuwt. Deze inwendige gevoelens zoals haat en liefde van de driftige figuren vertonen zich vooral in de kleine lichaamsdelen, zoals de neus, mond en vingers.¹⁰⁹ De gewelddadige bewegingen komen voort uit verschillende hartstochten. Ze komen voort uit schrik, angst, afgunst, woede en andere plotselinge emoties die opgewekt worden. Voor het afbeelden van deze hartstochten voegde De Lairesse afbeeldingen bij.

Kleur

Kleur geeft leven in de schilderkunst.¹¹⁰ De Lairesse schrijft dat er over een gewichtig onderwerp als het toewijzen van kleur tot dan toe geen vaste regels waren opgesteld, terwijl juist de kleur de schilder boven alle andere kunstenaars laat uitmunten.¹¹¹ John Gage zette uiteen dat De Lairesse kleuren verdeelde over de drie gronden op basis van een zekere toeval in tegenstelling tot de strakke regels van proporties en compositie.¹¹² De Lairesse deed dit met een kaartensysteem, waarop hij de kleuren verdeelde die hij zou gaan

¹⁰⁶ 'Door de gemakkelijke beweging, verstaan wy, dat alle leeden tot de minste toe, zich op zyn schoonst vertoonen, en, zonder meoyten, met een bevallige (elegante) zwier haar beweging doen; gelijk wy door eenige voorbeelden op zyn plaats vertoonen zullen. Ibid., 14.

¹⁰⁷ 'Om den leerling aanleyding te geven tot het uitvoeren en verder naspeuren van het tweede deel der schoonheid, namelijk de bevallige beweging der leedemaaten (elegante beweging van de ledematen), zo gelief hy te letten op dit nevenstaande Figuur, waar in de voornaamste schikkingen (de compositie), welke een schoone aktie veroorzaaken, waargenomen zyn, bestaande in het op of nederbuygen der schouders, heupen en derzelve beweging, om die recht strydig te doen zwenken, en daar nevens in een tegenstelling en werking der mindere leeden geschikt na dezelve ordre.' Ibid., 16.

¹⁰⁸ Ibid., 30; Vries, *How to Create Beauty*, 75-77.

¹⁰⁹ 'Wat de driftige belangd, zy neemen hun oorsprong in de herstochten vertoond; als daar is de liefde, haat, gramschap, droefheid blydschap, spyt, verachting, en diergelyke meer; deezer werking schoon meest inwendig vertoond zich echter uitwendig voornamelyk in de kleene leeden als oogen, neus mond, vingers en toonen.' De Lairesse, *Groot Schilderboek*, 30.

¹¹⁰ Ibid., 207.

¹¹¹ 'Opmerkelyk is het, dat, daar de schikking der koleuren in een Ordinantie, het zy van Beelden, Landschappen, Bloemen, Gebouwen, of wat het moge weezen, ieders oog behaagt, echter tot nu toe niemand eenige grondregelen daar van vast gesteld heeft' Ibid., 205; In de analyse van Joachim Dethlefs komt geen kleur voor, mogelijk is dit een aanwijzing dat de Lairesse zich dus in de traditie van Wolstand plaatste. Dethlefs, 'Wohlstand and Decorum in Sixteenth-Century German Art Theory'.

¹¹² John Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (London: Thames and Hudson, 1993), 191.

gebruiken.¹¹³ Hij beschilderde een set kaarten en schikte ze zo tegenover elkaar totdat ze hem een zekere voldoening gaven om ze te kunnen verdelen over de drie gronden. Gage bestudeerde de vertaalde Engelstalige variant bij het schikken en noemt daarbij alleen de toevallige schikking van kleuren. De Lairesse gaf in de Nederlandstalige versie van *Het Groot Schilderboek* ook aanwijzingen over welke kleuren tot voldoening met elkaar zouden contrasteren.¹¹⁴ Zo past wit op allerlei donker gekleurde achtergronden. Lichtgeel past op purperen, violette, blauwe en groene achtergronden en licht blauw past op groene, violette, en gele maar niet gloeiende of branderige achtergronden.¹¹⁵

Hoewel het schikken van de kleuren met enige toeval ging, had de betekenis van de kleuren een vaste betekenis en systematiek. De Lairesse noemt drie hoofdkleuren; geel, rood en blauw, en drie gebroken kleuren; purper, paars en groen. De kleuren hebben allemaal een eigen betekenis. Geel is luister en glorie, rood is geweld of liefde, blauw is goddelijkheid, purper is gezag en oppermacht, paars is onderdanigheid en groen is dienstbaarheid. Wit en zwart zijn volgens hem eigenlijk geen kleuren, maar krijgen toch betekenis: wit is licht en zuiverheid en zwart is duisternis en dood.

De Lairesse bedacht een systematiek van betekenis voor kleur en de toepassing ervan. Zo werd de kleur voor kleding door meerdere regels bepaald, afhankelijk van leeftijd, geslacht, eigenschappen en rang. Allerlei bijwerk kan versierd worden met goud en zilver, die kunnen samen met de kleuren welstand teweeg brengen.¹¹⁶ Gebouwen kunnen verrijkt worden door gebruik te maken van verschillende soorten steen en versiering: Koper, goud, rode spikkels op groenachtig jaspis. Hoe grootser, hoe beter vond De Lairesse. Echter, alles hangt wel nauw samen met de schikking.¹¹⁷ Wit staat voor kindsheid, groen staat voor jeugd, rood is mannelijk, donker violet staat voor ouderdom en zwart staat symbool voor de dood. Moedige mannen of vrouwen dienen in rood en gloeiend geel gekleed te worden. Goddelijke elementen en jaargetijden hebben ook eigen kleuren. Jupiter draagt een purperen mantel,

¹¹³ 'Toen nam ik een deel kaarten, en bestreek elk met eene der getemperde koleuren. Deze aldus beschilderd en droog zynde, schikte en herschikte ik dezelve zo lang door en by malkander, tot dat myn oog en oordeel vernoegeyd waren. Somtyds, als dit niet wilde lukken, verschoot ik die door een, en nam 'er by wylen een greep af, die ik aldus opvolgde, om dat ze my also behaagden.' De Lairesse, *Groot Schilderboek*.

¹¹⁴ 'Dit gezegde is genoeg betreffende de schikking der koleuren in het algemeen: doch zulks kan niet wel uitgevoerd werden dan door het verkiezen van bekwaame achtergronden, tegen welke zy uitkomen, en hunne byzondere werking doen, op dat zy hunne gewenste welstand bekomen; vermydende die welke hen te weemelende, te wreed en hard doen zyn; en verkiezende zulke die hen lieffelyk doen uitkomen, waar van ik 'er eenige zal opgeeven.' Ibid., 209.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Deze uitwerkinge is de bloemen alleen niet toegeëigend, maar ook de vruchten, ornamenten, enz. ja zelfs allerhande cieraaden van goud en zilver konnen op die zelve wyze met een lieffelyke welstandigheid door de koleuren te famen gevoegd worden. Ibid., 225.

¹¹⁷ 'De Bouwkonst verschynt immers heerlyker door de verschillende aart en verw der steenen, wanneer de blaauwe arduyn, rosse hartsteen, wit marmer, en diergelyke door een fraaije schikking wel by een, en op malkander gevoegd worden; en het gebouw van binnen met rood gespikkeld groenachtig Jaspis, porfier en marmer opgehaald, in de nissen met beelden, basreleven, en rondom met cieraaden van goud, zilver, koper, en albaster opgepronkt; en de vloeren met allerhande kostelyke steenen, als azuur, porfier, marmer van allerley koleur, tot streeling van oog en zinnen bekleed worden. Maar alles hangt af van een ordentelyke schikking. Onmogelyk is het met alle deze kostelykheid iets bekoorlyks uit te werken, zo deze koleuren door de konst niet na eisch gepaard en geplaatst worden.' Ibid., 208.

Juno draagt een blauwe sluier, Diana draagt een wit en blauw kledingstuk, en Neptunus draagt een zeegroene kleur.¹¹⁸ De elementen zijn onderverdeeld: water krijgt de kleur wit, de lucht krijgt de kleur blauw, vuur krijgt een rode kleur en duisternissen krijgen een zwarte kleur. De jaargetijden zijn onderverdeeld in de vrolijke groene lente, de gele gulden zomer, de vruchtbare rode herfst en de zwarte nare winter.¹¹⁹ Leerlingen met een slecht kortetermijngeheugen konden de kleuren in een register opnemen in hun zakboek. Als men dit veel gebruikte zou men de kleuren en betekenissen vanzelf onthouden, aldus De Lairesse.¹²⁰ Dit uitgewerkte register van kleuren en betekenissen is opgenomen in bijlage 3.

Antiek en Modern

De Lairesse schrijft dat antieke (klassieke oudheid) en moderne (contemporain) kunst niet verenigd kunnen worden en zet ze tegenover elkaar waarin antieke schilderkunst een hoger aanzien heeft.¹²¹ Voor de schilder die zich aan de moderne schilderkunst waagt, geeft hij desondanks de nodige bruikbare tips om moderne kunst tot een waardig niveau te brengen.¹²²

Antiek en modern zijn te verschillend en tegenstrijdig. Combinaties leiden tot wanstaltigheid, alsof men een paardekop op een mensenhals zet.¹²³ De kunstenaar moet veel lezen en uitgebreide kennis van het antieke krijgen om niet tegen deze grondregel te zondigen. Dan kan hij proberen op de manier van de deftige Italiaanse, Franse, Nederduitse en andere meesters van de voorgaande eeuw door iets meesterlijks, groots en nuttigs te maken.¹²⁴ Antieke schilderkunst kan alles verbeelden: profane historiën, fabelen en zinnebeelden.¹²⁵ Deze drie genres omvatten alles: het verleden, het heden en de toekomst. Door ze op een antieke wijze uit te beelden blijven ze op een heerlijke wijze (meesterlijk) altijd dezelfde.¹²⁶

Daartegenover staat het moderne, dat gevoelig is voor veranderende mode, en dus beperkt is. Het moderne is handwerk, en geen oefening van de geest.¹²⁷ De moderne schilderwijze is niet te veredelen omdat de gebreken zijn ingeworteld als onkruid.¹²⁸ Moderne schilders

¹¹⁸ Ibid., 216.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ 'die geen nu, welke kort van memorie mogten zyn, zal ik een goed middel aanwyzen om binnen weinig tydts van alle deze dingen meester te worden.' Ibid., 222.

¹²¹ Ibid., 167.

¹²² Ibid., 191-94.

¹²³ 'gelyk of men een paardshoofd op een menschenhals stelde' ibid., 167.

¹²⁴ 'op het spoor der deftige Italiaanse, Fransche, Nederduitse en andere Meesters van de voorgaande en tegenwoordige Eeuw iets heerlyks, groots en zinryks te verbeelden.' Ibid., 170.

¹²⁵ Ibid., 167.

¹²⁶ 'De Antieke Schilderkunst is onbepaald, dat 's te zeggen, zy kan en vermag alles te verbeelden, niets uytgezondert; oude Historien, zo heilige als waereldsche; Fabulen; geeltelyke en morale Zinnebeelden: in welke drie dingen, al wat 'er is geweest, en wezen zal, begreepen is, het voorleedene, tegenwoordige, en toekomstige; en zulks niet alleen, maar op een heerlyke wyze die nooit verandert, maar altyd dezelve blyft.' Ibid., 172.

¹²⁷ 'De Moderne, in tegendeel, is niet vry; zynde daar en boven noch heel streng bepaald, en van zeer gering, vermogen: want zy vermag, noch kan, niet meer als het tegenwoordige verbeelden, en dat noch op een wys die nimmer stand houdt, maar gestadig veranderd en vervreemd word.' Ibid.

¹²⁸ 'Maar indien iemand overweegen zoude willen, of 'er geen middel ware om deze Moderne Konst, zo wel als de Antieke, edel te maken, dat zy beide nevens elkanderen zouden mogen gaan, die zou vruchteloos werk doen: want van een Ezel een Paard te maken, is een onmogelyke zaak. De gebreken, eens te verre ingesloopen, zyn kwalyk te herstellen. Dit is als een onkruid 't geen hier te lande, en elders, zulke diepe wortels

willen zo nauw mogelijk de natuur volgen, zonder te profiteren van de beschikbare mooie antieke sculpturen.¹²⁹ Het schoon wordt verwaarloosd door moderne schilders, een geïdealiseerde schone dame kan de harten van de aanschouwers laten kloppen, maar een plompe dame zal dit nooit kunnen.¹³⁰

Toch schrijft De Lairese kort iets over het moderne, omdat er een zeer uiteenlopende smaak is onder de beoefenaars van kunst. De Lairese geeft enkele voorbeelden van 'burgerlyke' taferelen die toch afgebeeld mogen worden.¹³¹ Twee dames drinken thee, de jongste staat op om haar vriendin nog eens in te schenken, zeggende: 'Ey lieve Izabel, noch maar een kopje, bid ik u.'¹³² Tideman tekende ook een dergelijk voorbeeld op een kamerscherm, dat hij maakte in opdracht voor Heromans (afb. 1). In het Amsterdamse aantekeningenboek is een tekening met uitgebreide omschrijving bewaard gebleven. In deze tekening wordt luid gelach uitgebeeld om een gesprek.¹³³ De schilder moet de figuren kleding aanmeten die niet uit de toon vallen naast antieke historie, maar er naast gehangen zouden kunnen worden. Naast de kleding zijn er nog allerlei zaken van belang. Moderne voorwerpen moeten worden gemeden en vervangen worden door historische voorwerpen. Het grote nadeel van modeschilderijen is dat de klederdracht van onze voorouders, met hun stijve kragen en nauwe wambuizen belachelijk voorkomen.¹³⁴ De Lairese vindt dat moderne schilders zich op zijn tijd met algemene onderwerpen bezig mogen houden, zoals de verloren zoon, Lazarus en de rijke man.¹³⁵ Kennelijk speelde het niet mee dat dit wel degelijk Bijbelse onderwerpen zijn. Dergelijke thema's mogen met grote uitzondering door moderne kunstenaars afgebeeld worden. Bijbelse onderwerpen en Ovidaanse en Vergiliaanse of andere voorgeschiedenissen zijn daarentegen uitsluitend voorbehouden aan schilders die zich bezig houden met antieke schilderkunst.¹³⁶ Het blijft onduidelijk waar de scheidslijn precies ligt tussen modern en antiek.

De Lairese over decoraties in huizen

In de bouwkunst wordt nut en schoonheid gecombineerd in gracieuze uitwerkingen.¹³⁷ Deze uitspraak en ook de factoren die De Lairese behandelt zijn verwijzingen naar de welstand, zoals beschreven in appendix B. In het Schilderboek schrijft De Lairese over het decoreren

in de aarde heeft geschooten, en zodanig is vermenigvuldigd, dat'er geen uitrooijen aan is, of iets beters te verhoopen staat.' Ibid., 173.

¹²⁹ 'De schoone en welgemaakte weezens in een Schildery, daar veele of weinige Beelden in komen, geeven een groote kracht en cierlyken welstand in 't gemoed der kundige aanschouwers.' Ibid.

¹³⁰ 'Niemand, die eenig oordeel heeft, zal konnen ontkennen, dat een schoone en welgemanierde Vrouw zodanig een vermogen heeft, dat zy de herten der aanschouwers op twederley wyze, en door twee tegenstrydige hertstogten, op het krachtigst kan beweegen.' (...) 'in tegendeel zullen de aanschouwers door haare onmanierlyke en malle gebaarden van haare vreugd een af keer hebben, en zich door haare belagchelyke droefheid de lever doen schudden.' Ibid., 174.

¹³¹ Ibid., 175.

¹³² Ibid., 183.

¹³³ 'Iaghd overluid terwijl een van't gezelschap hem verteld waarover zij in disput zijn' Tideman, *Notitieboek Tideman Rijksmuseum 1694-1697*.

¹³⁴ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 170-71.

¹³⁵ Ibid., 196.

¹³⁶ 'Maar zy moeten zich wagten van Bybelstoffen, en Ovidiaansche, Virgiliaansche, en andere geschiedenissen van dien tyd te verbeelden; gelyk hier vooren nochmaals is gezegt.' Ibid.

¹³⁷ 'een Konst vol heerlyke uitwerkselen, en nutte gebruiken' ibid., 47.

van verschillende delen van een huis. De sociale status van de bewoner, het karakter van het gebouw en het doel van ieder appartement moet in beschouwing worden genomen.¹³⁸ De Lairese houdt dus rekening met verschillende elementen die samen harmonie moeten volgen.¹³⁹ Hij somt moralen en kwaliteiten op per kamer van het huis die allegorisch gerepresenteerd moeten zijn. Zo moeten er in het voorhuis levensgrote grauwe bas-reliëfs met heraldische wapens op de muur geschilderd worden.¹⁴⁰ In de slaapkamer van de man en vrouw moeten koninklijke zetels en naakte kinderen levendig afgebeeld worden.¹⁴¹ Voor boven de schoorsteen in de bezoekkamer van de vrouw geeft De Lairese ook mogelijkheden: eerbaarheid en Obedienti of gehoorzaamheid en naarstigheid kunnen afgebeeld worden en boven de deur getrouwheid.¹⁴² Tussen de kachels in de oranjerie mogen beeltenissen komen van figuren die veranderd zijn in planten en bomen, zoals Coparis, Mirrha en Daphne. Op de binnendeur van de Oranjerie moet Apollo afgebeeld worden en op de buitendeur Diana.¹⁴³ Ook geeft De Lairese voorbeelden van uitbeeldingen voor de zomer, herfst, winter, lente en voorjaar.¹⁴⁴

De zaal- en gangdecoraties die uit meerdere taferelen bestaan, hebben zich aan vaste regels te houden. Ten eerste moet de horizon door het gehele werk gelijk blijven, en wel op ooghoogte.¹⁴⁵ Ten tweede moeten personen en gebouwen die meermaals terugkeren herkenbaar zijn.¹⁴⁶ Het is volgens De Lairese niet toelaatbaar om zulk groot werk door verschillende meesters uit te laten voeren, omdat ieder van hen een andere methode en opvatting heeft met als gevolg dat er geen eenheid bereikt kan worden.¹⁴⁷ In het volgende hoofdstuk is uitgewerkt hoe Tideman de theorieën en concepten van De Lairese toepaste.

¹³⁸ 'Wat belangt het eerste: hy moet zien en overweegen, of het een Vorst, Heer, Amptman, of Handelaar zy. Op het tweede: of het Gebouw zy een algemeene plaats, als Raadhuis, Kerk, Paleis &c., of een byzondere, als een Koopmans of Burgers wooning. En op het derde: of het een Zaal, Kamer, Spreekvertrek, Keuken, of zodanig een zy tot het een of 't ander gebruik gemaakt.' Ibid., 72.

¹³⁹ 'hy moet ook acht geeven, of het zelve met de natuur, en eigenschap van de plaats, overeenkomt, en 'er wel past.' en 'Voor zo verre moet hy raadpleegen met de Bouwkonst, en schikken zich hier na.' Ibid.

¹⁴⁰ 'In het Voorhuis past een graauw basreleeve, ook eenige wapentuigen op de muur naar 't leven geschilderd.' Ibid.

¹⁴¹ 'In de slaapkamer van man en vrouw zyn goed eenige schoone tronien en naakte kinders, levendig afgebeeld.' Ibid., 73.

¹⁴² Op de schoorsteen in de vrouws bezoekkamer, Eerbaarheid verzeld met Obedientia of Gehoorzaamheid en Naarstigheit; en op de deur Getrouwheid. Ibid.

¹⁴³ 'In de Oranjery, tusschen de kagchels, de beeltenissen van die in boomen en planten veranderd zyn, als Ciparis, Mirrha, Dafne, enz. Op de deur van binnen Apollo, en van buiten Diana.' Ibid., 74.

¹⁴⁴ Ibid., 75-78.

¹⁴⁵ 'Geschiedenis dit waargenomen dient te worden: niet te vergeeten, dat den Horizont, het heele werk door, van ééne hoogte moe zyn, en gelyk met het oog des beschouwers, zo als wy meermaals op zyne plaats gezegt hebben.' Ibid., 161.

¹⁴⁶ 'Desgelyks gaat het met alle vaste voorwerpen, tot de zaak behoorende: by voorbeeld, wanneer het werk vereischt, dat een Paleis, of Huis, meer als eens verdoend moet worden, is het noodzakelyk dat het zyne eerste gestalte, en staanplaats, blyve behouden; veranderende alleenlyk het gezichtpunt derwaarts, 't zy dat men het van voor of achter, ter regter of linker zyde, van verre of naby, wille doen zien.' Ibid.

¹⁴⁷ 'Derhalven kan'er, myns oordeels, geen grooter misslag in zodanig+ een gelegentheid begaan werden, dan dat men tot het uitvoeren van zulk een groot Werk verscheidene Meesters daar toe gebruikt' ibid.

Hoofdstuk 4 Tidemans toepassing van het kunsttheoretische principe Welstand

4.1 Welstand in het Leidse Album

In Hoofdstuk 3 is de welstand volgens Gerard De Lairese uiteengezet. Welstand bestaat uit de factoren: inventie, compositie, proportie, beweging en kleur. Deze paragraaf laat zien hoe Tideman de factoren toepaste in het Leidse Album.

Inventie

Tideman volgt de aanwijzingen van zijn Leermeester De Lairese over *inventie* niet geheel op blijkt uit de Visuele en tekstuele analyse (Appendix A). Tideman bedenkt niet altijd zelf de composities, terwijl De Lairese aanraadt dat een kunstenaar zelf kennis moet opdoen van de ouden en hiermee nieuwe originele composities moet maken. Uit de visuele analyses en het daarbij uitgevoerde bronnenonderzoek blijkt dat Tideman zeven concepten uit boeken als donorportretten gebruikte voor zowel beeld als tekst. Tideman baseert zich op prentenbundels en zeventiende-eeuwse bewerkingen van klassieke teksten. Ook neemt hij concepten over van zijn leermeester De Lairese. Zo neemt Tideman twee tekeningen over uit de boeken van De Marolles: *Odysseus* (afb.8) neemt Tideman over van De Marolles' *Syrenes* (afb.9), en *Penelope* (afb. 10) neemt Tideman ook over van De Marolles' *Penelope* (afb.11). Drie tekeningen neemt Tideman over van De Benserade: *Mars en Venus* (afb. 14) is overgenomen uit De Benserade (afb.15), *Andromeda door Perseus bevrijd* (afb. 16) is ook overgenomen uit van De Benserade (afb. 17), eveneens is *Hercules* (afb. 20) overgenomen uit De Benserade (afb. 21). Twee concepten uit het leven van David nam Tideman over van De Lairese: *David en Abigail* (afb. 24) is overgenomen van De Lairese (afb. 25) en ook *David's vlucht* (afb. 32) uit een prent van De Lairese (afb. 33).

De tekeningen in het Leidse album worden in veel gevallen vergezeld door beschrijvingen van het schouwspel in de volkstalen Frans en Nederlands. De Franse en Nederlandse teksten zijn geen vertalingen van elkaar, maar vullen elkaar aan waardoor de fragmenten steeds uniek zijn. Tideman citeert contemporaine bewerkingen van klassieke teksten die bekend zijn bij een breed publiek, en combineert teksten van verschillende herkomst voor de afbeeldingen. Hij maakt daarbij geen gebruik van originele Latijnse teksten. Hieronder volgen vier contemporaine schrijvers die Tideman voornamelijk citeert.

De eerste schrijver die Tideman citeert is Michel de Marolles (1600-1681). Hij was een classicist en kunstverzamelaar. De Marolles publiceerde in 1655 het boek *Tableaux du Temple des Muses*.¹⁴⁸ De editie werd uitgevoerd in folio en bevatte een serie van 58 bekende mythes uit de klassieke antieke tijd. De afbeeldingen zijn grotendeels uitgevoerd door

¹⁴⁸ Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses : tirez du cabinet de feu Mr. Favereau, conseiller du roy en sa Cour des Aydes, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pour représenter les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l'antiquité : avec les descriptions, remarques & annotations* (Parijs, 1655).

Abraham van Diepenbeeck (1596-1676) en zijn uitzonderlijk levendig en origineel.¹⁴⁹ De publicatie was een internationaal succes, nieuwe edities in verschillende talen verschenen tot in de achttiende eeuw.¹⁵⁰ In dit boek worden de platen vergezeld door teksten. De functie van de tekst is het beeld te omschrijven, maar ook worden verschillende klassieke auteurs geciteerd die de verbeelde verhalen becommentariëren, waardoor het bruikbaar naslagwerk is. Daarnaast voegde Marolles verschillende mogelijkheden in voor interpretaties van de klassieke teksten.¹⁵¹

Ten tweede zijn in het Leidse album moraliserende gedichten in rondeel opgenomen. Ze zijn afkomstig uit *de Metamorphoses d'Ovide en Rondeaux* van Isaac de Benserade (1613-1691). De Benserade ontwikkelde zijn boek voor de twaalfjarige zoon van Lodewijk XIV: Lodewijk Dauphin van Frankrijk (1661-1711). De verhalen zijn gemaakt met de leeftijd van de lezer in gedachte: de voornaamste intentie is het vermaak en het amuseren van de jonge lezer.¹⁵² De nadruk kwam te liggen op de liefdesaffaires tussen de goden, die nauwelijks aan bod kwamen in de originele verhalen van Ovidius.¹⁵³ Deze functie staat dus in relatie tot de theorie van De Lairese, dat kunst nuttig, moraliserend en vermakelijk moet zijn. Om te bekrachtigen dat een tekst moraliserend moet zijn nam Tideman een tekst bij Odysseus (afb. 8) van de zeventiende-eeuwse moralist Jean Frain du Trambly (1641-1724).¹⁵⁴ Vertaald naar het Nederlands luidt de tekst: 'Monseigneur du Trambly schudde zijn hoofd in zijn verhandeling over het spel, tegen wereldse vermakelijkheden. De grootste corruptie is dat we te veel willen genieten van onze corruptie. Het zou zo moeten zijn dat de mens zich alleen vermaakt in verhouding tot een groter doel, zoals men geen medicijn neemt omwille van het medicijn zelf, maar omwille van de gezondheid.'¹⁵⁵ Tideman geeft hier de moraal dat mensen die zich willen vermaken daar ook iets bij moeten leren. Hij vergelijkt het met het nemen van medicijnen om gezonder te worden, en niet omwille van het medicijn zelf. Louis van Delft stelt dat Tremblay in zijn boeken als moralist de wens heeft om naar het heil te wijzen. De moralist meent dat hij een zending heeft, verantwoordelijk is voor de zielen en dat het zijn roeping is hen die afgedwaald zijn te redden. De moralist werkt voor hetzelfde goed als waar de kerk voor staat en kanaliseert de passies in de richting van het goede.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Saskia van Altena, 'The Tableaux du Temple des Muses genesis and publishing history', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 41, nr. 1/2 (2019): 74.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid., 87.

¹⁵² Barbara Hryszko, 'Isaac De Benserade's Inventiveness in *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne', in *Re-Inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400-1800* (Boston: Brill, 2020), 77.

¹⁵³ Ibid., 78.

¹⁵⁴ 'Mons du trambly dans son traité du Jeú, contre Les divertissements mondains La Corruptions plus grande est, ou la plus grande Soiree de la Corruption est que nous voulons, trop nou's divertir Il faudroit que l'homme ne se divertit que par rapport a un plus grand Lien, comme on ne prend pas une medicine a cause de elle meme, mais a cause de la santé.' Tideman, *Tekeningenboek 1703-1705*.

¹⁵⁵ Frédérique Pitou, 'Frain du Tremblay (1641-1724) angevin, académicien, moraliste', in *Pour une histoire sociale des villes : Mélanges offerts à Jacques Maillard*, onder redactie van Philippe Haudrière, Histoire (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015), 297-310, doi:10.4000/books.pur.25447.

¹⁵⁶ Louis van Delft, *Le moraliste classique: essai de définition et de typologie*, Histoire des idées et critique littéraire 202 (Genève: Droz, 1982).

Ten derde zijn er onder de oudtestamentische tekeningen uit het leven van koning David (*David en Abigail* (afb. 25) en *Davids vlucht voor Absalom* (afb. 32)) teksten geciteerd van Jo(h)annes Vollenhove (1631-1708), een predikant in Den Haag. Vollenhove is in Engeland geweest als staatsman en van die reis hield hij een dagboek bij. Vollenhove sprak in zijn brieven over de ‘heilighdom der goddelyke poëzye’.¹⁵⁷ Hij plaatste de dichtkunst daarmee in de traditie van Horatius, die schreef dat de ware dichtkunst door de goden werd geïnspireerd.¹⁵⁸ Hierbij moet men denken aan Apollo, de Muzen, de Helicon, de Parnassus en andere termen die Vollenhove citeert om heidense klassieke begrippen met betrekking tot de dichtkunst aan te wenden.¹⁵⁹ In een brief spreekt Vollenhove over ‘de hemelsche poëzye’ en de ‘kunst der kunsten’: ‘Geen wetenschap is dan zo hoog te zetten, als poëzy, recht hemelsch door de gunst Van dien Apol.’¹⁶⁰ G.R.W. Dibbets noemt het opvallend dat Vollenhove een grote neiging had om zijn eruditie uit te stallen.¹⁶¹ Een zeer opvallende preek is die van 18 augustus 1665 waarin verwijzingen worden gedaan naar 20 antieke schrijvers.¹⁶²

Ten vierde zijn er twee teksten opgenomen uit de *Keurstoffe (Andromeda en Lucretia) van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigheden, in Byschriften en Puntdichten vertoont*, door Abraham Bogaert (1663-1727).¹⁶³ Bogaert was een Amsterdamse apotheker en tijdgenoot van de arts Govert Bidloo (1649-1713). In samenwerking met deze arts maakte De Lairese anatomische prenten.¹⁶⁴ Bogaert reisde verschillende malen als arts mee met de Verenigde Oost Indische Compagnie en zou zelf ook handelaar worden.¹⁶⁵ Na zijn terugkeer stortte hij zich op de kunsten, ging hij zelf dichten en vertaalde hij Franse toneelstukken voor de Amsterdamse Schouwburg.¹⁶⁶ Bogaert draagt de *Keurstoffe* op aan Joan Six, Heere van Wimmenum en Vrouwmade en oud burgemeester van Amsterdam (1618-1700).¹⁶⁷ Het

¹⁵⁷ G. R. W. Dibbets, *Joannes Vollenhove (1631-1708): dominee, dichter* (Hilversum: Verloren, 2007). 304

¹⁵⁸ Maria A. (Maria Adriana) Schenkeveld-van der Dussen, ‘Otium en Otia’, in *In de boeken, met de geest vijftien studies van M.A. Schenkeveld-van der Dussen over vroegmoderne Nederlandse literatuur* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002), 124-35. 93-94

¹⁵⁹ Dibbets, *Joannes Vollenhove (1631-1708)*, 304.

¹⁶⁰ J. (Joannes). Vollenhove e.a., *J. Vollenhovs Poëzy*. (Te Amsterdam: By Henrik Boom en de weduwe van Dirk Boom ..., 1686). 475-478

¹⁶¹ Dibbets, *Joannes Vollenhove (1631-1708)*, 358.

¹⁶² Joannes Vollenhove, ‘Beagaefde Guldemont van ’t eedle ’s Gravenhaeg’ 2 oktober 1662, toeg. 203 inv.nr. 658:230, Gemeentearchief Den Haag; Dibbets wijst er wel op dat bij van Vollenhove de tussen aanhalingstekens geplaatste namen een onderbouwing vormen van hetgeen betoogd werd Dibbets, *Joannes Vollenhove (1631-1708)*, 358.

¹⁶³ Abraham Bogaert, *Keurstoffe van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigheden in byschriften en puntdichten* (A. Schoonebeek, 1694).

¹⁶⁴ F. F. A. Ijpma en T. M. van Gulik, ‘Bidloo’s and De Lairese’s Early Illustrations of the Anatomy of the Arm (1690): A Successful Collaboration between a Prominent Physician and a Talented Artist’, *The Journal of Hand Surgery, European Volume* 38, nr. 1 (januari 2013): 97-99.

¹⁶⁵ Bhawan Ruangsilp, *Dutch East India Company Merchants at the Court of Ayutthaya: Dutch Perceptions of the Thai Kingdom, Ca. 1604-1765* (BRILL, 2007), 14,229,265.

¹⁶⁶ P.G. Witsen Geysbeek, [*Abraham Bogaert*], *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters.*, vol. Deel 1 (DBNL, 1821).

¹⁶⁷ ‘Joan Six, Heere van Wimmenum en Vrouwmade en out Burgemeester en Raad der Stad Amsteldam, Myn Zangheldinne, die bedwelmt is van uw’ faam, Wyd haare keurstoffe aan de glorie van uw naam, O groote Six!

tekeningenboek van Tideman dat in Leiden bewaard wordt, is afkomstig uit de collectie van Six van Vromade (1872-1936) en bevatte dus teksten uit een boek dat opgedragen is aan een van de voorouders van de familie. Via een veiling kwam het boek in het bezit van de collectie van Dr. Welcker (1884-1957), en na diens overlijden kwam het boek, met Welckers gehele collectie, door aankoop in het bezit van de Leidse Universiteitsbibliotheek.¹⁶⁸

Over de functie van de teksten stelt Helen Froger dat de tekeningen in het boek van Philip Tideman vooral een moraliserende strekking hebben.¹⁶⁹ Bij sommige tekeningen moet deze stilzwijgend geaccepteerd worden, bij andere staat deze er expliciet bij vermeld. Voor Froger is het doorslaggevend argument dat bij de zes tekeningen *Odyseus en de Syrenen* (afb.8), *Penelope* (afb. 10), *het Bad van Diana* (afb.12), *Jupiter en Alcmene* (afb.13), *Mars en Venus* (afb.14) en *Hercules en Omphale* (afb.20) een didactisch rondeel van De Benserade (Appendix A) is bijgeschreven. Er is namelijk meer te zeggen over de tekeningen en teksten dan dat ze vooral moraliserend zijn. De onderschriften hebben verschillende functies en hebben een duidelijk patroon. Aan de hand van *Penelope* (afb. 10) en *Andromeda bevrijd door Perseus* (afb. 16) worden die functies hier uitgelegd.¹⁷⁰

De eerste tekst bij een afbeelding is vaak een korte omschrijving van het verhaal, of een fragment uit dat verhaal afgebeeld. Zo ook bij *Penelope*: De eerste tekst legt uit welk verhaal er wordt afgebeeld en wat *Penelope* deed om haar huwelijk uit te stellen: ze maakte 's nachts het werk ongedaan dat ze overdag had verricht. De tweede tekst is overwegend een iconografische tekst en omschrijft aan welke attributen de kijker de figuren zou moeten herkennen, en heeft daarmee een educatieve functie. In het geval van *Penelope* is de derde tekst een aanvulling op de tweede tekst, en geeft deze ook prijs aan welke voorwerpen de figuren te herkennen zijn. De kunstenaar noemt de genieën en ook wordt *Hymeneus* bekend gemaakt: hij is te herkennen aan zijn toorts en schijnt de vrouw bij. De vierde tekst is moraliserend en geeft een moraal mee aan de kijker. In het rondeel op blad 10r wordt de moraal duidelijk gemaakt in de tekst van de Benserade: ledigheid is des duivels oorkussen.¹⁷¹ Het betekent dat het met luie mensen niet goed afloopt. Deze tekst heeft echter geen herkenningpunten met het beeld. De terugkerende opzet is dat een tekening gevolgd wordt met eerst een of meerdere inleidende teksten, met daarin een beschrijving van attributen gevolgd door een begeleidende en moraliserende tekst.

Het tweede voorbeeld is de tekening met het onderwerp *Andromeda bevrijd door Perseus* (afb. 16). Bij deze tekening zijn drie teksten opgetekend. Direct onder de tekening volgt een korte inleidende tekst uit de *Metamorphosis* van De Benserade, die gezien kan worden als een titel.¹⁷² Op de volgende pagina, folio 14r, heeft Tideman twee langere teksten

wiens lof door duizend dicht'ren tongen, Niet na waardy kan zijn beschreven en bezongen Bogaert, *Keurstoffe van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigheden in byschriften en punttdichten*, 3.

¹⁶⁸ 'Album of drawings', Website: Catalogus Universiteit Leiden, *Album of Drawings by Philip Tideman*, (13 juni 2023).

¹⁶⁹ Appendix op V: De moraliserende strekking der thema's Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'.

¹⁷⁰ In de appendix zijn Transcripten opgenomen die in Tideman optekende in het Leidse Album.

¹⁷¹ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', Appendix op V.

¹⁷² Isaac de Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux: imprimez et enrichis de figures* (In Verlegung Johann Hoffmann Buch- und Kunsthändler, 1689), 122.

opgenomen. De eerste is een rondeel uit wederom De Benserade en geeft de moraal weer.¹⁷³ Daaronder volgt een tekst die geciteerd is uit Keurstoffe van Abraham Bogaert.¹⁷⁴ In deze tekst worden de iconografische elementen uitgelicht in het Nederlands, waardoor de aanschouwer de verschillende figuren en hun attributen herkent: 'Schoon Ammon uw zo wreed geboeyt heeft aan de klippen, ghy zult voor 't Monster, door held Perseus zijn bevrijd'. In de rekening voor Hopetoun House nam Tideman een schilderij op met hetzelfde onderwerp en bronnen van De Benserade, maar de Nederlandse tekst van Boagaert nam hij niet op in de rekening voor Hopetoun House (zie bijlage 2).

Voor de inventie geldt dat de tekeningen steeds worden vergezeld door beschrijvende teksten, waardoor zij een overeenkomst hebben met emblemata, waarin een kleine afbeelding wordt vergezeld door een spreuk. In deze functie kan een verband worden gelegd met de schildertheorie van De Lairese: kunstwerken moeten een moraliserende, maar ook vermakelijke functie hebben. De teksten stammen vaak uit Ovidius en hebben een moraliserende functie die in de tijd van de antiëken gold.

Compositie

Op basis van zes elementen uit de theorie van De Lairese toont deze scriptie aan hoe Tideman de regels omtrent compositie toepaste. De zes elementen zijn: drie plans, vlakverdeling, het gebruik van figuren en partijen, het plaatsen van lichte figuren tegen een donkere achtergrond, het plaatsen van een repoussoir en het plaatsen van omstanders als verwonderde bijfiguren. Zoals zal blijken voerde Tideman de regels omtrent de compositie strak uit.

Het eerste en het meest in het oog springende detail in de compositie is dat in alle tekeningen van Tideman systematisch drie plans te onderscheiden zijn, die De Lairese de drie gronden noemde. Op het eerste beeldvlak zijn figuren in de voorgrond het meest gedetailleerd uitgewerkt. Ze worden weergegeven in contrast met de achtergrond, dit kan donker of juist licht zijn. De figuren dragen kleding van zware stoffen en ze hebben duidelijk interactie met elkaar die wordt benadrukt door kijkrichtingen en handgebaren. Op het tweede beeldvlak worden figuren met enige detail weergegeven, maar hebben ze geen zware contouren meer. Doorgaans brengen de figuren op deze grond objecten naar de voorgrond toe, die te maken hebben met de hoofdfiguren. In twee teksten schrijft Tideman zelf op hoe hij de tweede grond vorm geeft. In de technische omschrijving op folio 78r voor *David ontvangt de Toonbroden* (afb.28) omschrijft Tideman de figuren op de tweede grond als een reflectie van zonlicht in de schaduw. Tideman schrijft dat de figuren op de tweede grond (tweede beeldvlak) in de schaduw staan, omdat het licht niet geheel helder is. Dit werkt liefelijk in combinatie met de flauwpaarse en geelgeblomde tapijten die aan de wand hangen. De tapijten op het tweede beeldvlak hebben dus een zachtere kleur dan de tapijten op het eerste beeldvlak. Tapijten op de eerste grond zijn helder rood en werken mooi tegen

¹⁷³ Ibid., 123.

¹⁷⁴ Bogaert, *Keurstoffe van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigheden in byschrifften en puntgedichten*, XXXI.

de witte kleding.¹⁷⁵ De tweede verwijzing naar de drie gronden staat op folio 76r, deze omschrijving verwijst naar *David en Batseba* (Afb.31). Het water op de eerste grond is donker. Op de tweede grond bevindt zich Batseba's converserende gezelschap. Een van hen zit op een witmarmeren steen die tegen een andere witmarmeren steen staat die als tafel fungeert. Verder schrijft Tideman dat het gebouw dat het bad omringt, iets weg heeft van tuinpriëlen of kisthuizen die gebruikt worden bij vogel-, hoender- en duivenhokken. Op de derde grond bevinden zich een aantal grote gebouwen, Koning David kijkt uit een venster en de lucht is helder en zomerachtig.¹⁷⁶ Het derde beeldvlak is systematisch de achtergrond in alle afbeeldingen: een (interieur van een) gebouw of landschap in atmosferisch perspectief.

Ten tweede is een manier om een harmonieuze compositie met ruimtelijkheid te creëren een gelijkmatige verdeling van de vlakken met een doorkijk en een versperring, zoals De Lairese voorschrijft in het *Groot Schilderboek*. In *Odysseus* (afb. 8.) komt dit heel sterk naar voren: de boot met soldaten neemt tweederde van het oppervlak in de breedte in beslag, en het overige deel biedt een doorzicht naar een bergachtig landschap. Hetzelfde gebeurt in *Het bad van Diana* (afb. 12.). In *Andromeda* (afb.16.) wordt het zicht links geblokkeerd door een rotspartij en rechts is een doorkijk naar een landschap met architectonische elementen. In *Hercules* (afb. 20.) wordt het zicht rechts geblokkeerd door een gordijn en is de andere helft een vrije doorkijk naar architectuur van een binnenruimte. In *Beloning naar vlijt* (afb. 23) is er een doorkijk onder bogen achter de vrouwelijke hoofdpersoon en rechts wordt de doorkijk versperd door een vrouwelijk figuur. Ook in *theedrinkend gezelschap* (afb. 1) is er een doorkijk, ditmaal aan beide zijden van het schouwspel. In *Europa* (afb. 5) is er een doorkijk links van het hoofdschouwspel. In *De ontmoeting tussen David en Abigail* (afb. 25) wordt het zicht rechts versperd door de soldaten en links is er een doorkijk. In *David's drie helden* (afb. 29) versperren de helden links het zicht en rechts boven David is er een doorkijk naar architectuur. In *David en Batseba* (afb. 31) versperren links de vrouwelijke figuren een doorkijk en rechts is er een open binnenplaats als doorzicht. Als laatste is er in *David's vlucht voor Absalom* (afb. 32) een kleine doorkijk tussen de soldaten en de palmboom in.

Ten derde schrijft De Lairese het gebruik van partijen en figuren voor. Verschillende figuren vormen daarin samen een partij. In de technische omschrijving die Tideman opnam op fol. 72r voor Jupiter en Alcmene (afb.13) vormen het paviljoen, de mantel van de koning en het bouwwerk op de achtergrond samen een geweldige partij en samen waren ze een plezierig

¹⁷⁵ 'deze figuren op een tweede grond, als in een reflexie van Sonlicht wel in de Schaduw nogtans geheel helder, werkende teederlijk tegen de Tapisserijen des tweeden vertreks, dewelke flauw paars met geel geblond zijn, 't eerste behangsel is eenigsinds schoon rood, en werkt bevallig tegen de witte kleeding der Priesters' Tideman, *Tekeningenboek 1703-1705*, 78r.

¹⁷⁶ 't water vooraan donker. de zitplaatse ofte den wal ofte omvattinge des Waters uijt een rootagtig marber, op de tweede grond onthield zig haar gezelschap d'eene zittende op een witte marbersteen tegen een grooter steen van witt marber daar gesteld als een tafel agter welke de tweede staat sprekende. de geheele plaatse dezer waterbads is omvangen met een gebouw gelijkende den tuijnrieelen of kisthuijzen, welke vergezelschap zijn met vogel en hoender en duijvehokken. dog heeft boven een baluster en gaanderij over de zelve ziet men eenige grootse gebouwen, en den koning David uijt een venster ziende. De lucht is helder en geheel Someragtig.' Ibid., 76r.

voor het oog.¹⁷⁷ Een figuur kan hoeft dus niet een menselijk figuur te zijn, maar kan ook een bouwwerk of attribuut zijn, in dit geval het paviljoen en de mantel. In de technische omschrijving op 78v die Tideman opstelde voor David ontvangt geschenken van Ahimelech (afb. 28) schrijft Tideman dat er een aangename sfeer ontstaat door de dwarse figuur en lijnen van de gouden tafel in combinatie met de schaduwen op de vloer. De schaduwen van deze figuren werken krachtig tegen de vierkante tafel. Er is een genoegzame harmonie en een natuurlijke welstand in dit stuk, aldus Tideman.¹⁷⁸

Ten vierde schrijft De Lairese voor dat lichte objecten en figuren voor donkere achtergronden moeten worden geplaatst, of vice versa. Een voorbeeld hiervan is *Penelope* (afb. 10.) Hier is de vrouwelijke hoofdpersoon Penelope voor de andere hoofdpersoon Hymmeneus geplaatst. Het contrast ontstaat doordat Penelope in lichte tinten is afgebeeld en Hymmeneus in donkere. Een tweede voorbeeld is *Het bad van Diana* (afb. 10). Actaeon is rechts als donkere figuur weergegeven voor een licht landschap en Diana is in lichte tinten getekend tegen een donkere achtergrond. Een derde voorbeeld is *Jupiter en Alcmene* (afb. 13), waarin lichte menselijke figuren voor een donker hemelbed gesitueerd zijn. In *Lof der studie* (afb.22) zijn de groep zittende personen links en de staande persoon rechts samen met de schouw donker afgebeeld en tegen een lichte achtergrond geplaatst. Ook de donkere haren van drie mannen contrasteren tegen de lichte achtergrond. In scènes uit het leven van David komt het contrastfenomeen ook voor: in *David danst voor de Ark* (afb.30) is David weergegeven als donkere persoon tegen een lichte omgeving. Tideman benoemt dit ook in zijn technische omschrijvingen op folios 77r-79r. In *David's Vlucht voor Absalom* (afb.32) omschrijft Tideman dat Simeï in donkere kleding in de schaduw staat, tegen een helderblauwe achtergrond en daardoor genoegzaam contrasteert.¹⁷⁹ In dezelfde tekst schrijft Tideman dat de in donkere kleding gehulde Simeï zich bevindt in de schaduw van een palmboom. Onder de palmboom door is er een doorkijk naar de heldere lucht waartegen Simeï genoegzaam contrasteert.¹⁸⁰ Uit deze analyse blijkt dat Tideman zich zowel in beeld als geschrift hield aan de theorie van De Lairese omtrent lichte en donkere figuren.

¹⁷⁷ 'het maakte groote partijen met het Paviljoen en de Mantel des konings en hoewel een weinig gebouw tot een verschiet maar te zien was, veroorzaakte zulks nogtans een goede ruimte, en dede het kindje op de Arend los en ruym aankomen, de roode Mantel en 't groene Paviljoen maakten groote figuren en waren plaissant in't oog' *ibid.*, 72r.

¹⁷⁸ 'Priesters, [bovengeschreven: dit stuk] maakt met zijn figuren een bevallige harmonie en vertoont eenige bijzondere grootsheid [bovengeschreven: en] aangename Swier geholpen door de dwarse figur en linien der gulden tafel als ook door de figuren der Schaduwen op den vloer welke zig kragtiglijk tegen de perpendiculaire linien (vierkante tafel) der beelden aankanten, en dezelve (andersins gebreckig zijnde) een natuurlijke welstand toebrengen.' *Ibid.*, 78v.

¹⁷⁹ 'men ziet hier de goddeloozen Simeï zijnen slag waarnemen en den vlugtenden koning met scheldwoorden en steenen te keer gaan zijn aangezigt is vol woede en dolligheit zijne actie vaardig om te werpen, zijn onderkleed of lijfrok donker olijfCouleur en zijn mantel roestagtig van verve zijn muts root. en hayr en baard swart (...) "een palmboom ontend Simeï diverteerd de figuren in 't generaal, en brengt daar eeuwige nondige donkerheit te wege. Simeï in donkere kleedingen, en meest in de schaduwe is gesteld tegens 't helderste deel der lucht en maakt dus doende een genoegzame diversie en 't licht bruijn.' *Ibid.*, 77r.

¹⁸⁰ 'een palmboom ontend Simeï diverteerd de figuren in 't generaal, en brengt daar eeuwige nondige donkerheit te wege. Simeï in donkere kleedingen, en meest in de schaduwe is gesteld tegens 't helderste deel der lucht en maakt dus doende een genoegzame diversie en 't licht bruijn' *ibid.*

Ten vijfde maakt Tideman gebruik van een repoussoir om diepte te creëren in de compositie: het plaatsen van een donker voorwerp op de voorgrond tegen een lichtere achtergrond. Uit de visuele analyses (Appendix A) blijkt dat dit in dertien tekeningen wordt gedaan: de sphinx in *Allegorie op de zeevaart* (afb. 7), de vinnen van de meerminnen in *Odysseus* (afb. 8), Acteon rechts en de honden links in *Het bad van Diana* (afb. 12.), de figuren op de voorgrond in *Jupiter en Alcmene* (afb.13), de putto rechtsvoor en het tafeltje links in *Mars en Venus* (afb. 14), het donkere haar van de kinderen en de schaduw van de boom in *Andromeda bevrijd door Perseus* (afb. 16), de tafel waaraan de soldaten zitten in *Lucretia* (afb. 18), de wijzende putto in *Hercules en Omphale* (afb. 20), het hangende gordijn in *Lof der Studie* (afb. 22), de drinkkan links in *de ontmoeting tussen David en Abigail* (afb. 25), de tafel links van David in *David ontvangt geschenken van Ahimelech* (afb. 28), de slagschaduw van de voorste soldaat in *Davids drie helden* (afb.29) en het kistjes naast Batseba in *David en Batseba* (afb. 31). Tideman refereert ook aan het repoussoir in zijn technische omschrijving voor *David danst* (afb.30): een koperen staf die gedragen wordt door een kind dient ervoor om te contrasteren tegen de rechtopstaande figuren erachter.¹⁸¹

Het zesde behandelde element uit de theorie van De Lairese is het plaatsen van omstanders als verwonderde bijfiguren of dat een dergelijke groep omstanders goederen brengt naar de hoofdrolspelers. Uit de visuele analyses (Appendix A) blijkt dat dit in negen tekeningen wordt gedaan: de donkere groep figuren links en naast Scipio in *de barmhartigheid van Scipio* (afb. 6), de vrouw links naast Mercurius in *Allegorie op de Zeevaart* (afb. 7), de goden linksboven in *Mars en Venus* (afb. 14), de drie soldaten in *Lucretia* (afb. 18), de wijzende man achter de knie van Hercules in *Hercules* (afb. 20), drie starende figuren links afgebeeld in *Lof der studie* (afb. 22), achter de hoofdpersonen voert een karavaan goederen naar de voorgrond toe in *De ontmoeting tussen David en Abigail* (afb. 25), een figuur staart door de gordijnen naar binnen in *David ontvangt de toonbroden* (afb. 28) en ook voert opnieuw een karavaan goederen toe naar de hoofdpersonen op de voorgrond in *David Danst voor de ark* (afb. 30).

Proportie

Proporties werden door Tideman op verschillende manieren toegepast: voor individuele ledematen, voor personen en voor groepen in relatie tot de afgebeelde ruimte, volgens de theorie van De Lairese (hoofdstuk 3). Tideman beschrijft in zijn beeldomschrijvingen dat figuren die in de donkere schaduw staan, schoon en manmoedig (moedige mannelijke) konden zijn. Normaal gesproken zouden mensen die in de schaduw staan ook slechte eigenschappen moeten uitdragen, volgens de theorie van De Lairese. Op de folio's 76r, 77v, 77r en 78r schrijft Tideman over proporties bij de tekeningen van het leven van *David*.¹⁸² Deze proporties refereren niet alleen aan de juiste verhoudingen tussen ledematen en lichaam, maar ook aan de stemming van de figuur en zelfs aan een groep. Op folio 76r is de beschrijving voor *David ziet Batseba en laat ze haalen* (afb. 31) opgetekend, waarin de goede

¹⁸¹ 'een Jongeling in de regter zijde des stuks met een olijfkrans en in 't groen gekleed, draagt een wierookvat op eenen sierlijken staf maakt een mine van loopen, om tegen de regtopgaande figuren te Contrarieren' *ibid.*, 77v.

¹⁸² Een verklaring waarom Tideman niet voor alle tekeningen emblematische omschrijvingen opnam ontbreekt.

proportie blijkt uit een vriendelijk gelaat en goed uitgevoerde armen en benen. Van de ledematen is rechts het mooiste links noemt Tideman dan weer minder schoon.¹⁸³ Op folio 77v is de emblematische omschrijving opgenomen voor *David danst voor de Ark* (afb. 30). In deze omschrijving wordt proportie gerefereerd aan een juiste omvang van een menigte in de afgebeelde ruimte. Het blije en vrolijke gezelschap staat in een genoegzame ruimte. Alle figuren hebben in de drukke ruimte plaats om op vrolijke wijze te bewegen naar eigen lust, zonder dat zij opeengepakt zijn.¹⁸⁴ Op folio 77r is de emblematische omschrijving bij *Davids vlucht voor Absalom* (afb. 32) opgenomen. Tideman schrijft dat de helden in dit stuk de juiste mannelijke proporties hebben.¹⁸⁵ Ook hier worden de proporties gekoppeld aan een groep. Op folio 78v volgt de emblematische omschrijving van *David en Ahimelech* (afb.28). David heeft een schone, aantrekkelijke en manmoedige proportie, ook al staat hij in de schaduw.¹⁸⁶

De Lairesse begint zijn Groot Schilderboek met een beeldomschrijving van de schilderkunst.¹⁸⁷ Hij noemt het een emblematische tafel voor de kunst van het schilderen. Tijana Žakula licht uit dat dit een Aristotiliaanse origine heeft.¹⁸⁸ Het bereiken van een dergelijke perfectie kon alleen als de kunstenaar de natuur oversteeg, waarbij de kunstenaar werd geholpen door theorie en oordeelsvermogen.¹⁸⁹ Ook Horatius streefde naar perfectie van de natuur in scènes van de meest populaire verhalen. Schilderkunst moest net als poëzie

¹⁸³ 'Hoewel deeze Batseba in 't generaal ijets bevalligs vertoond, als zijnde van een goede proportie en vriendelijk gelaat, houdende uit de regter een ijvoire kam en in de linker het haijr opgevat ze heeft nogtans gemanqueert de Contraste in de ledematen als zijnde de regter arm en been 't schoonste, en daartegens de linker arm en been beide gevouwen en minder Schoon.' Tideman, *Tekeningenboek 1703-1705*, 76r.

¹⁸⁴ 'alwaar zig de dogter Sauls Michal in een venster vertoond, generalijk ver toond zig hierin een schoon licht en helderen dag, zeer avantagieus en aangenaam voor dit blijde en vroolijk gezelschap. maar 't is niet een der minste welstandigheden zulk een meenigte in een ge noegzaame ruijmt te zien dewijl niemand aldaar gedrongen, maar hebben plaatse om vrolijke bewegingen na haren lust te uijten.' *Ibid.*, 77v.

¹⁸⁵ 'Absai den Zoon Zervija maakt zig gered om den vloeker te Dooden, maar den koning wederhoud hem, die van heeft een wapenrok yijt een mosagtig olijfcouleur, en een mantel versiert met wit silveragtige hoorsels van ijzerCouleur met groenagtige voegering, een blinkend kasqûet met een donker roode plumagie, d'andere helden volgen agteraan met mannelijke beweging en proportien,' *ibid.*, 77r.

¹⁸⁶ 'David die wel met zijn aangezigt in de Schaduwe niet nalaat zijn Schoone en bevallige trekken te vertoonen gelijk zijne proportie en stand van beweging Schoon Frij en een zonderlinge manmoedigheijt vertoonen' *ibid.*, 78v.

¹⁸⁷ 'De Schilderkonst, zijnde een schoone Maagd in 't beste van haar leeven, deftig, zedig en opmerkende van weezen; zit op een zwarte Marmore vierkante steen, alwaar Geometrisse en Optise figuren in gegraveerd staan. Zy heeft kastanjebruin hair, versiert met een goude diadema of hoofdband. Haar kleedinge is een blaauwe borstlap, roode rok, wit onderkleed en een zwarte gordel met zilver gestikt om de middel. De Natuur, met vyf borsten verbeeld, staat voor haar, die zy in Haar volkomenheid met de penseel afbeeld. De Theorie vertoond zich naakt, hebbende alleen een blaauwe sluyer met dewelke zy omgord is, staan de ter regter zyde der Schilderkonst, welkers lokken zy met de linkerhand opligt, en haar alzo in 't oor luisterd: wyzende met de vinger der regterhand op het Tafereel: Zy heeft op haat hoofdhulzel een passer met de punten om hoog. (...) Achter de Schilderkonst staat het Verstand, wat verheeven, lichtende haar met een groote brandende fakkel in de hand, hebbende een purpere mantel aan bezaait met goude starren, en gevoerd met goud laaken: aan zijn zyde ziet men een adelaar.' De Lairesse, *Groot Schilderboek*, 3.

¹⁸⁸ Žakula, 'De Lairesse on Beaty, Morals and Class', 10.

¹⁸⁹ Seth Benardete en Michael Davis, *Aristotle On Poetics* (South Bend, Ind.: St. Augustine's, 2002), IX, 1-3.

onderwijzen en voor genot zorgen.¹⁹⁰ Deze manier van beeld omschrijven komt zeer overeen met de beeldomschrijvingen die Philip Tideman opnam in zijn Leidse tekeningenboek, namelijk de zes oud-testamentische tekeningen uit het leven van David: *De ontmoeting tussen David en Abigail* (afb.25), *David ontvangt toonbroden van Ahimelech* (afb. 28.), *Davids drie helden putten water te Bethlehem* (Afb.29.), *David Danst voor de ark* (Afb.30.), *David ziet Batseba en laat ze haalen* (afb. 31.) en *Davids vlucht voor Absalom* (afb.32.). Ook nam Tideman een beeldomschrijving op voor *Jupiter en Alcmene* (afb. 13) en bij *Europa* (afb. 5) schreef Tideman de technische omschrijving direct onder het beeld. De beeldomschrijvingen die Tideman opnam laten zien dat bij het uitbeelden van de natuur niet de werkelijkheid, maar zoals de werkelijkheid zou moeten zijn, wordt nagestreefd.¹⁹¹

Beweging

De vier vormen van beweging die De Lairese beschrijft (hoofdstuk 3), zijn te herleiden tot de beeldomschrijvingen die Tideman opnam in zijn Leidse album waarin deze vormen van beweging terug te zien zijn. Het eerste voorbeeld is te lezen op folio 79r voor *David en Abigail* (afb. 25). In deze tekst koppelt Tideman beweging aan een heldhaftige gedaante: Davids rechterhand vertoont een beweging van zekerheid.¹⁹² Ten tweede schrijft Tideman over beweging in de technische omschrijving op folio 78r voor *David ontvangt toonbroden* (afb. 28.). David staat voorovergebogen met één been voor het andere. Hierbij schrijft Tideman dat Davids mooie gelaatstreken voortvloeien uit goede proportie, elegante bewegingen en manmoedigheid.¹⁹³ Ten derde legt Tideman de relatie tussen beweging en proportie van een groep in de technische omschrijving op folio 77v voor *David danst* (afb. 30). De menigte heeft een genoegzame proportie en iedereen beweegt vrolijk om hun lust te uiten. De groep heeft welstand bereikt volgens Tideman: 'vertoont niet een der minste welstandigheden'.¹⁹⁴ Eenzelfde soort relatie tussen beweging en proportie legt Tideman in de technische omschrijving op folio 77r voor *Davids vlucht voor Absalom* (afb. 32). Hierin verbindt hij beweging en proportie aan de ordentelijk gegroepede helden achterin.¹⁹⁵ De Lairese voegde voorbeelden toe van de soorten bewegingen in zijn *Groot Schilderboek* (afb. 2-4). Het blijkt dat Tideman bewegingen hieruit overnam. De tekening van *Lucretia* (afb. 18) vertoont namelijk veel gelijkenissen met illustraties van gewelddadige bewegingen uit het *Groot Schilderboek*. De bovenlichamen van de man en de vrouw hebben dezelfde houdingen gekregen als op de voorbeelden van De Lairese. De gespierde arm waarmee

¹⁹⁰ Rensselaer W. Lee, 'Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting', *The Art Bulletin* 22, nr. 4 (1940): 226.

¹⁹¹ Benardete en Davis, *Aristotle On Poetics*, 26 (IX,-1-3).

¹⁹² 'David staande in een heldhaftige gedaante voor Abigail vertoont met de beweging zijner rechter hand de Zekerheit van zijn voornemen,' Tideman, *Tekeningenboek 1703-1705*, 79r.

¹⁹³ 'David die wel met zijn aangezicht in de Schaduw niet nalaat zijn Schoone en bevallige trekken te vertoonen gelijk zijne proportie en stand van beweging Schoon Frij en een zonderlinge manmoedigheid vertoonen' *ibid.*, 78r.

¹⁹⁴ 'maar 't is niet een der minste welstandigheden zulk een meenigte in een ge noegzaame ruijmt te zien dewijl niemand aldaar gedrongen, maar hebben plaatse om vrolijke bewegingen na haren lust te uijten.' *Ibid.*, 77v.

¹⁹⁵ 'd'andere helden volgen agteraan met mannelijke beweging en proportien, ordentlijk gerangeert en Sierlijk gewapent agter deeze vertoont zig een donker blauw versofiet' *ibid.*, 77r.

Lucretia een dolk op zichzelf richt, lijkt ook overgenomen te zijn uit een illustratie van De Lairese (afb.4).

Kleur

Tideman schenkt veel aandacht aan de kleuren in zijn emblematische omschrijvingen, zoveel dat Helen Froger ze kleurbeschrijvingen noemde. Zoals beschreven in hoofdstuk 3 schreef De Lairese dat er drie hoofdkleuren zijn: geel, rood, blauw en drie gebroken kleuren: purper, paars en groen. Ook krijgen wit en zwart betekenis: licht en duisternis (zie bijlage 3: Kleurenregister De Lairese). In deze paragraaf worden de kleuren in de verschillende emblematische omschrijvingen geanalyseerd.

Op folio 72r van het Leidse album is een technische omschrijving opgenomen voor *Jupiter en Alcmene* (afb. 13). Tideman schrijft dat dit schilderij grote personages vertoont en is voorzien van groots bijwerk. Het zou de Heer John Drummond meer behaagd hebben dan enig ander schilderij.¹⁹⁶ De afgebeelde knielende koning heeft bruin haar. Zijn onderrok heeft een blinkende granaatachtige purperen gekleurde stof. De wapenrok en laarzen zijn bijna van dezelfde granaatachtig purperen kleur, maar iets minder bruin en neigen meer naar feuille mort, de kleur van verdroogde bladeren.¹⁹⁷ Feuille mort helt tegen het oranje aan en kan een vervorming zijn van rood en dus voor liefde staan. Ook vermeldt Tideman dat de kroon van de koning wit is, en dat de kleur weinig voorkomt in dit schilderij.¹⁹⁸ De koning is dus bijna volledig gekleed in purperen en rode kleuren, wat volgens de theorie van De Lairese staat voor macht en liefde. De witte kleur staat symbool voor zuiverheid. De koningin zit op een zilveren stoel. Ze draagt een wit onderkleed en een kort roze lijfrokje. Haar mantel is donker strogeel en heeft een grondkleur, volgens Tideman geeft dit een zeer goede welstand aan.¹⁹⁹ Volgens De Lairese is roze een afgeleide van rood, en dus staat het voor liefde. Geel staat voor luister en glorie, en zilver staat voor een rijk interieur. Het kindje dat de mantel van de koning oplicht heeft lichte vleugels die tegen het geel aan hellen.²⁰⁰ Hij leunt lieflijk tegen het groene paviljoen. Het geel staat voor de glorie en het groene voor kindsheid. Het kleedje dat dit kindje over zichzelf heen slaat is van lichte koffiekleur gemengd met purper. Purper staat voor gezag en macht, samen met koffiekleur is deze tekening mogelijk een verwijzing naar de handel in koffie en andere specerijen van Drummond en Van der Heiden in Amsterdam. Het lieflijke kindje symboliseert mogelijk John Drummond als oppermachtige handelaar in koffie. Het zou in ieder geval verklaren waarom juist dit schilderij de Heer Drummond zeer

¹⁹⁶ 'Dit stuk vertoonende groote personagien en groots bijwerk. Heeft aan den Heer Drummond meer behaagt als eenige andere.' Ibid., 72r.

¹⁹⁷ 'Den koning had bruijn hayr, een lijfrok van een blinkende stoffe een weinig granagtig purper, den wapenrok bijna inyt de zelfde Couleur maar weinig bruijnder, hellende na 't feulie mort, de laarssen mede uijt die Couleur.' Ibid.

¹⁹⁸ 'in dit stuk was weinig wit, waarom ook de kroon des konings' ibid.

¹⁹⁹ De koningin zit op een zilvere stoel, haar onderkleed is wit daarover een geheel kort lijfrokje van Couleur de roze met liest, de mantel donker stroogeel met grond geblomd, gevende een zeer goede welstand, De Lairese, *Groot Schilderboek*, 72r.

²⁰⁰ het kindje 't welk de mantel boven de Schouders op ligt, heeft lichte vleugels, hellende na 't geel, en stond lieflijk tegen 't groene Paviljoen Desselfs vliegend kleedje was van een lichte coffi Couleur gemengt met een weinig vriel purper, het kindje op den arend met een vliegend kleedje uijt een koper Couleur werkende zeer wel tegen het verschiet gebouw 't welk uijt marmer. Tideman, *Tekeningenboek 1703-1705*, 72r.

behaagd heeft.

Tideman schrijft dat de compositie een mooie samenhang vertoont door juist kleurgebruik: de rode (liefde) mantel van de koning en het groene (werelds) paviljoen. Ook is er ruimtelijkheid: er is weinig doorkijk naar het interieur van het gebouw en het kindje komt ruimtelijk over volgens Tideman. Het kindje is namelijk tegen een lichte achtergrond geplaatst. Het kleurgebruik en de ruimtelijkheid zorgen ervoor dat het schouwspel plezierig is voor het oog, en dat verwijst naar de welstand.²⁰¹

In de technische omschrijving op folio 79r legt Tideman uit hoe hij de kleurentheorie toepaste in *De ontmoeting tussen David en Abigail* (afb.25). Abigail draagt een witte zijden mantel in combinatie met een doorschijnend licht oranje mantel met purperen hoogsels.²⁰² De kleur wit staat voor zuiverheid en purper voor oppermachtigheid. David draagt een helm met witte pluimage, zijn mantel is schoon rozet rood en zijn wapenrok heeft een koffiekleur.²⁰³ De kleuren hebben de betekenis zuiverheid, liefde en mogelijk staat koffie voor natuurlijke kleur. Het zwaard van Goliath hangt op Davids heup en met zijn linkerhand houdt hij een spies vast met lichte of witachtige couleur, wat ook zuiverheid betekent. Achter David staan een aantal krachtig gekleurde helden tegen een flauw gekleurde lichte achtergrond. Achter Abigail is een karavaan te zien met mensen en dieren die goederen meevoeren die lijden onder het gewicht. Doordat ze in de schaduw van het bos lopen worden ze kleiner als ze veraf lopen. Op Abigail schijnt dan weer veel licht.²⁰⁴ Donker is dus een manier om mensen te laten vervagen, en licht om de hoofdpersoon eruit te laten springen.

In de technische omschrijving op folio 78v legt Tideman uit hoe *David ontvangt schenken van Ahimelech* (afb. 28) volgens hem werkt. De kleurenomschrijving begint met de harder van Saul (een vertrouweling van Saul), die omschreven wordt als booswicht en die tussen de gordijnen door naar de priester kijkt. De booswicht heeft een bleke huidskleur waardoor hij schelmachtige gelaatstrekken heeft.²⁰⁵ Tideman geeft degene die kwaad doet dus ook een lelijke en ongezonde gestalte. Vervolgens omschrijft Tideman de witte kleding van de priester en de gouden tafel waarop de toonbroden zijn uitgesteld, wat een bevallig geheel

²⁰¹ 'Het maakte groote partijen met het Pavilloen en de Mantel des konings en hoewel een weinig gebouw tot een verschiet maar te zien was, veroorzakte zulks nogtans een goede ruimtme En dede het kindje op de Arend los en ruym aankomen, de roode Mantel en 't groene Pavilloen maakten groote figuren en waren plaisant in't oog in dit stuk was weinig uit, waarom ook de kroon de skonings' *ibid.*

²⁰² 'kleedinge ruijm om zig heene den grond be dekken, zijnde in witte zijde gekleed en een mantel van licht Orangie op 't hoogsel en purpur in weerschijn.' *Ibid.*, 79r.

²⁰³ 'zijn Helmet pronkt met een witte pluijmagie zijn mantel is schoon rozet root, zijn wapenrok Coffi Couleur het Swaard van Goliat handg op zijn heupe, en zijne linker hand houd een Spiesse (van witagtige of licht Couleur) in de ruste, agter hem zijn verscheijde helden kragtig gecolo reert, als zijnde geplaatst tegens het fleauwe verschiet en licht.' *Ibid.*

²⁰⁴ 'agter dezelve komen als een kleijne Carawaan aanzetten Mannen die dragen, ook die lastbeesten leijden deeze Marcheerende aan den voet van een bosagtigen berg zijn door de donker ten deele als in Schaduwe en zijnde in 't verschiet maken [bovengeschreven: door] haar kleijne, de boomen en boschen nog agter haar zijnde zig groot breet en wijt strekkende vertoonen, en geefd deze donkersheijd des bergs een zonderlinge luijster aan 't licht 't welk in en on trent Abigail nootzakelijk moest predomineren.' *Ibid.*

²⁰⁵ 'in dit stuk komd het oog bevallig t' ontmoeten de witte priesterlijke kleeding, en de guldene tafel der toonbrooden.' *Ibid.*, 78v.

vormt voor het oog.²⁰⁶ Wit staat voor zuiverheid en goud staat voor rijkdom. De priester geeft het zwaard van Goliath met donkerblauwe draagband aan David.²⁰⁷ Hoewel David met zijn aangezicht in de schaduw staat, vertoont hij schone en bevallige gelaatstrekken. Davids rok is flauw strogeel en zijn mantel vlammig of vurig rood, wat betekent dat het purper en geel gemengd zijn.²⁰⁸ De kleuren corresponderen met die van De Laresse: De kleur blauw van draagband staat voor het hemelse. David is weergegeven als een zuivere heer, ook al staat hij in de duisternis van de schaduw. De kleur rood staat voor liefde en purper voor glorie. Tideman gaat verder met de dienaren van David op de tweede grond. Ze bevinden zich in een reflectie van zonlicht in de schaduw, maar dat werkt in dit geval liefelijk tegen de tapijten met de kleuren flauw paars, geblond geel en schoon rood. De witte kleding steekt hier mooi tegen af en zorgt voor een bevallige harmonie.²⁰⁹ Hoewel de dienaren zich op de tweede grond in de schaduw bevinden, zorgen de kleuren ervoor dat zij zich in een soort hemelse omgeving bevinden. De gouden tafel en de schaduw dragen hieraan bij en zorgen voor welstand.²¹⁰ Dit correspondeert met de kleuren die De Laresse aanraadt: geel (glorie), paars (macht) en rood (liefde).

Voor *David danst* (afb. 30) noteert Tideman een uitgebreide emblematische omschrijving op folio 77v. De koning draagt kleren van koninklijke stoffen en kleuren: zijn tulband is wit (zuiverheid), zijn onderkleed gebloemd geel (glorie) en paarsachtig (macht) met een geborduurde rand (wat kostbaar is). Hij draagt een linnen lijfrok met daarover een schoonblauwe (hemelse) bovenrok. Over de lijfrok draagt de koning een schoondonkere purperen mantel (macht). De harp is gloeiend olijfkleurig (dienstbaarheid). Davids haar- en baardkleur zijn kastanjebruin. De harp, mantel en bovenrok steken af tegen de parade achter David en dit laat de lichte kleuren geweldig uitkomen.²¹¹ Als deze kleuren afgezet worden tegen de kleurentheorie van De Laresse, dan is de koning zuiver van geest, hemels en machtig, en dienstbaar. De ark is van goud en blinkt rondom op de sierlijke wagen, die

²⁰⁶ 'in dit stuk komt het oog bevallig 't ontmoeten de witte priesterlijke kleeding, en de guldene tafel der toonbrooden.' Ibid., 78r.

²⁰⁷ 'den gordel ofte draagband [bovengeschreven: donkerblauw] over zijnde aan David die wel met zijn aangezicht' ibid.

²⁰⁸ 'hij geeft met een vriendelijke gelaat en actie het Swaard brievens den gordel ofte draagband donkerblauw over zijnde van David die wel met zijn aangezicht in de Schaduwe niet nalaat zijn Schoone en bevallige trekken te vertoonen (...) zijn rok is flauw stroogeel en mantel donker vlammig root of vierig root, zijnde een purpur met schoongeel gemengt' ibid.

²⁰⁹ 'zijnde deeze figuren opeen tweede grond, als in een reflexie van Sonlicht wel inde Schaduwe nogtans geheel helder, werkende teederlijk tegen de Tapisserijen des tweeden vertreks, dewelke flauw paars met geelgeblond zijn, 't eerste behangsel is enigszins schoon rood, en werkt bevallig tegen de witte kleeding dit stuk Priesters, dit stuk maakt met zijn figuren een bevallige harmonie' ibid.

²¹⁰ 'en vertoont eeuwige bijzondere grootsheijd en aangenamen Swier geholpen door dwarse figure en linien der gulden tafel als ook door de figuren der Schaduwen op den vloer welke zig kragtiglijk tegen de perpendiculaire lienien (vierkante tafel) der beelden aankanten dezelve (andersins gebreekig zijnde) een natuurlijke welstand toebrengen.' Ibid.

²¹¹ 'Den koning David heeft een windsel of tulleband van lichtgeele zijde zijn onderkleed is een licht stofij gemengelt of gebloemd geel en paarsagtig met een geborduurde rand, daarover is een linnen lijfrok, en over dien een schoon blauwen bovenrok, daarover heen de Mantel Schoon donker rip [?] purpur. de harp een geheel gloeiende donker Olijf Couleur, dit beeld met zijn bijgevoegde Couleuren van Castanie Bruijn haijr en baard, de harp Mantel en bovenrok maken een groote parade en doen het beeld tegen het heldere verschiet, en rondom gezaaijde lichte Couleuren geweldig uijtkomen,' ibid., 77v.

door twee witte (zuiver) koeien wordt voortgetrokken. Volgens de kunstenaar wordt het vertoon hierdoor grootser.²¹² De priesters zijn in het wit gekleed, wat duidt op hun eerlijke of heilige status. Een in het groen (dienstbaar en of jeugdig) geklede jongeling met olijfkranen (dienstbaarheid) draagt een wierrookvat op een sierlijke staf van koper.²¹³

De laatste technische omschrijving is op folio 77r voor *Davids vlucht voor Absalom* (afb.32). In deze tekening wordt als eerste de goddeloze Simeï neergezet terwijl hij stenen gooit naar David: zijn onderkleed heeft een olijfkleur (een afgeleide van groen: onwetendheid), zijn mantel is roestachtig (verval, in ieder geval niets goeds), zijn muts is rood (geweld) en zijn haar is zwart (duisternis). Simeï staat dus in donkere kleding en in de schaduw, maar maakt wel een genoegzaam contrast volgens Tideman.²¹⁴ Koning David krijgt lichtere kleuren toebedeeld door Tideman: een witte doek om zijn hoofd (zuiverheid), een vaal purperen mantel die om zijn schouders is geslagen en op de heup geknoopt is (macht), een olijfkleurige lijfrok met gouden boorden (dienstbaarheid) en paarsachtig purperen laarzen met gouden banden (macht).²¹⁵ David wordt dus afgebeeld als een dienstbaar en zuivere koning. Ook de held Absai krijgt rijkelijk versierde attributen toebedeeld van Tideman terwijl hij zich gereed maakt om de vloeker te doden: zijn wapenrok heeft een mosachtige olijfkleur, zijn mantel is versierd met witachtige hoogsels (zuiverheid) in combinatie met ijzerkleur en een groenachtige voering en hij draagt een blinkend kasquet (helm) met donker rode (liefde of passie) pluimage. Samen met de gouden schilden van de andere helden contrasteert een blauw (goddelijk) 'vergezicht' tegen de gracieuze kleding van David en Absai, dit doet het oog van de aanschouwers verblijden.²¹⁶ De kleuren dragen dus bij aan de welstand doordat er plezier voor het oog wordt gecreëerd.

Conclusie

Uit de analyse van beeld en tekst in deze paragraaf blijkt dat Philip Tideman de Theorie van De Lairese toepaste in het Leidse album. In de analyse zijn verschillende elementen uit de

²¹² 'en Doen het beeld wagen het helende verschiet, en rondom gezaaid lichte Couleuren gevoelig uijtkomen, de Arke van enkel goud blinkende op eenen sierlijken wagen door 2 witte koegen voortgetrokken maakt de vertoning grootser, ' ibid.

²¹³ 'de priester in 't wit gekleed en heerlijke statie, een Jongeling in de regter zijde des stuks met een olijfkranen en in 't groen gekleed, draagd een wierrookvat op eenen sierlijken staf. maakt een mine van koper, om tegen de regtopgaande figuren te Contrarieren, een preister ' ibid.

²¹⁴ 'men ziet hier de goddeloozen Simeï zijnen slag waarnemen en den vlugtenden koning met scheldwoorden en steenen te keer gaan zijn aangezigt is vol woede en dolligheit zijne actie vaardig om te werpen, zijn onderkleed of lijfrok donker olijfCouleur en zijn mantel roestagtig van verve zijn muts root. en hayr en baard swart (...) "een palmboom ontend Simeï diverteerd de figuren in "t generaal, en brengt daar eeuwige nondige donkerheit te wege. Simeï in donkere kleedingen, en meest in de schaduwe is gesteld tegens 't helderste deel der lucht en maakt dus doende een genoegzame diversie en 't licht bruijn.' Ibid., 77r.

²¹⁵ 'den koning een witten doek om zijn hoofd gebonden en zijn af hangende zijn mantel om de Schouders geslagen en op de heup en ge knoopt is een Couleur gelijkende na bestorven purper, zijn lijfrok een helder olijfCouleur met gouden boorden zijn laarsen paarsagtig purper met gouden banden.' Ibid.

²¹⁶ 'met mannelijke beweging en proportien, ordentlijk gerangeert en Sierlijk gewapent agter deeze vertoond zig een donker blauw versofiet, gelijk dan ook de licht donker blauwagtig en bijna als een nacht zig vertoon, tegens welker donkerste den schoonen witten doek, en andere kleedingen van David en Absai heerlijk uijtsteken en 't oog des aanschouwers met tegenstaande de maarsijt der lucht vervrolijken, zo doen ook de gouden schilden in wapender helden in 't verschiet, ' ibid.

welstand afzonderlijk bestudeerd: inventie, compositie, proportie, beweging en kleur. Als deze factoren samen perfect toegepast worden leidt dat tot harmonie en plezier voor het oog en wordt er welstand bereikt.

Inventie - Tideman gebruikt de bronnen die zijn leermeester aanbeveelt: historische onderwerpen uit de bijbel, antieke geschiedenis en mythologie. De functie van de tekst heeft een vaste opbouw: beschrijvend, leerstellig en moraliserend. Tideman gebruikt voor de beschrijvingen teksten van meerdere bronnen, zoals naslagwerk van de Franse classicisten: De Marolles en De Benserade, maar ook Nederlandse contemporaine schrijvers: Vollenhove en Coornhert. Dit in overeenstemming met de theorie van leermeester De Lairese. Verschillende auteurs analyseerden het bronnengebruik van Tideman, maar dit werd nooit aan de theorie van De Lairese gekoppeld. Uit de tekstuele analyse van originele bronnen blijkt dat Tideman niet alleen de teksten kopieerde uit de naslagwerken, maar ook de compositie. Hij nam dit in zeven gevallen direct over van De Marolles, De Benserade en De Lairese.

Compositie - Tideman voert in de compositie ten eerste drie plans uit. In nagenoeg alle schilderijen zit een voor-, midden- en achtergrond verwerkt. Ten tweede verdeelt hij vlakken gelijkmatig. Er is in verschillende tekeningen een tafereel op de voorgrond en aan de andere zijde een doorkijk naar de achtergrond in atmosferisch perspectief. Ten derde schikt Tideman figuren in groepen. Ten vierde plaatst Tideman lichte figuren tegen een donkere achtergrond en omgekeerd. Ten vijfde positioneert hij repoussoirs op de voorgrond om diepte te creëren. Ten zesde zijn omstanders duidelijk gegroepeerd als verwonderde bijfiguren.

Proportie – In de teksten schenkt Tideman aandacht aan de proporties, beweging en kleuren, en hoe dit samen tot een goed geheel leidt. De nadruk ligt bij proportieleer op de ledematen, lichamen en groepen in de afgebeelde ruimte. Op het moment dat verschillende onderdelen zich op een harmonieuze manier tot elkaar verhouden ontstaat er schoonheid.

Beweging – Schoonheid van beweging kan alleen voortkomen uit elegante bewegingen die onderverdeeld zijn in vier soorten: simpel, actief, passief en gewelddadig. Tideman nam de theorie en de praktijk uit het *Groot Schilderboek* van De Lairese zeer serieus, blijkt uit de bewegingen die in *Lucretia* (afb. 18) duidelijk overgenomen zijn. Uit de analyse van emblematische omschrijvingen blijkt ook dat Tideman beweging vooral zag als een product van handgebaren en beenstanden, en de beweging van de groep: iedereen in een groep kan vrolijk bewegen. Tideman gebruikte daarbij de woorden 'vrolijk' en 'manmoedig' die overeenkomen met de terminologie van De Lairese.

Kleur – De Lairese kende betekenis toe aan zes kleuren, waarvan drie hoofdkleuren en drie gebroken kleuren. Deze kleuren vult De Lairese aan met wit en zwart. Uit de analyse van de emblematische teksten blijkt dat Tideman de kleuren en hun betekenis strak toepast. Figuren met geel, purper en blauw zijn de statusfiguren. Zuivere en goede personages krijgen witte kleuren. De minder bedeeden krijgen donkere kleuren en staan in de schaduw.

4.2 Welstand in Hopetoun House

Over Hopetoun House

Hopetoun House (afb.55) is de buitenplaats van de familie Hope en ligt ongeveer 16 kilometer ten noordwesten van Edinburgh. Het eerste deel van het gebouw is ontworpen door Sir William Bruce in 1698 en de bouw begon in 1699.²¹⁷ Op afb. 54 is de eerste graaf van Hopetoun House, Charles Hope (1681-1742), afgebeeld. Hij inspecteert de plannen van het huis terwijl op de achtergrond vaklui werken aan het gebouw.²¹⁸ De nieuw te bouwen buitenplaats moest de verworven macht en rijkdom uitstralen en werd gemaakt om het graafschap (earledom) te creëren. Het tweede deel van de bouw en renovatie van het huis werd uitgevoerd door William Adam en zijn zonen vanaf 1720.²¹⁹

The buildings of Scotland: Lothian is het boek waarin Hopetoun House voor het eerst grondig werd onderzocht als een van de belangrijkste gebouwen van de Schotse regio Lothian.²²⁰ *De building of Scotland* is een vervolg van de bekende boekenreeks *The Buildings of England (46 edities)*, die voornamelijk geschreven zijn door Nikolaus Pevsner (1902-1983). Deze reeks is zeer belangrijk voor de Britse architectuurgeschiedenis. De boeken zijn nog altijd een van de meest bekende en gebruikte architecturale gidsen van het land.²²¹ De boekenreeks onderzoekt de *Englishness of English buildings*.²²² Vanuit de Architectuurgeschiedenis is reeds beargumenteerd dat er Nederlandse invloeden zijn in het Hopetoun House, maar over de schilderopdracht van Tideman wordt niets vermeld.²²³

Sociaal en economische invalshoek in Hopetoun House

Recent publiceerde Charlotte Basset een proefschrift over het Hopetoun House. Het proefschrift is een samenvoeging van verschillende artikelen, met een speciale interesse in de sociaaleconomische invalshoek in relatie tot het ontwerp.²²⁴ Onderzoek naar Hopetoun House was vóór het diepgaande onderzoek van Basset gefragmenteerd: er was nog geen monografie verschenen en verschillende onderzoeken naar de architectuur en het landschap waren voornamelijk stilistisch van aard.²²⁵ Basset neemt deze aspecten gezamenlijk mee in haar onderzoek om een microhistorie van Hopetoun House te maken vanuit een sociaaleconomisch perspectief. De dissertatie onderzoekt hoe het gebouw fungeerde in

²¹⁷ Alistair Rowan, 'The building of Hopetoun', *Architectural History* 27 (1984): 183-209.

²¹⁸ 'The Paintings Collection', in *Hopetoun Scotland's Finest Statelike Home*, door Christoph Martin Vogtherr (Munich: Hirmer, 2020). ; Afb. 54.b. Afb. 54.b. betreft een detailfoto van afb. 54 waarop een plattegrond van Hopetoun is afgebeeld. Een gedachte die is opgekomen bij de onderzoeker is dat de nummers op dit detail corresponderen met de nummers op de rekening van Tideman, maar dit is niet zo: het zijn de afmetingen van de kamers.

²¹⁹ Rowan, Alistair. 'The building of Hopetoun'. *Architectural History* 27 (1984): 183-185.

²²⁰ Colin McWilliam, D, 1ste dr., *The Buildings Of Scotland* (Harmondsworth ; Penguin Books Ltd, 1978).

²²¹ Nikolaus Pevsner, David (David Wharton) Lloyd, en .. Schimmel, *Hampshire and the Isle of Wight*, *The Buildings of England* 32 (Harmondsworth etc.: Penguin, 1967); Dana Arnold, *Reading Architectural History* (Verenigde Staten Abingdon, Oxon: Taylor & Francis Group, 2002).

²²² Sander Karst, 'Schilderen in een land zonder schilders. De Nederlandse bijdrage aan de opkomst van de Britse schildersschool, 1520-1720' (Utrecht, 2021)..

²²³ Koen Ottenheim en Krista De Jonge, *The Low Countries at the Crossroads: Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480-1680)*, *Architectura Moderna*, vol. 8 (Turnhout: Brepols, 2013).

²²⁴ Charlotte Abney Bassett, 'Sir William Bruce's Hopetoun House: The Architectural, Economic and Social Analysis of a Post-Restoration Scottish Country Seat.' (University of Edinburgh, 2020).

²²⁵ *Ibid.*, 124.

uitstraling van de macht en hoe het daarnaast functioneerde als gebouw waarin geleefd werd door het huishouden.²²⁶ Basset, zelf een Amerikaanse, haalt de theorie van een Amerikaanse onderzoeker Cary Carson aan, die essays bundelde in *The Chesapeake House* (2013). Deze bundel onderzoekt hoe architectuur in Amerikaanse koloniale huizen in Virginia en Maryland als instrument fungeerden van de sociale politiek van de bewoners.²²⁷ Het is een nieuwe benadering om te reconstrueren hoe gebouwen werden gebouwd en waarin documentatie en archeologisch bewijs worden gecombineerd.²²⁸

In tegenstelling tot wat Basset beweert, werkt ze de factoren uit die Mark Girouard (1931-2022) eerder optekende in zijn boek *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*. Girouard schrijft dat buitenplaatsen en andere bijzondere gebouwen nooit eerder zo populair zijn geweest en werden onderzocht, maar dat het merendeel van de bezoekers niet wist hoe buitenplaatsen functioneerden en wat er van werd verwacht toen ze werden gebouwd. De meest vermaarde architectuurhistorici denken alleen maar aan de termen architecten, vaklui en familiegeschiedenis en niet over de functie van het gebouw, waardoor het lijkt alsof de landhuizen alleen woonfuncties hadden.²²⁹ Het boek van Girouard was een kantelpunt in het onderzoek naar buitenplaatsen: niet alleen stijl werd meer onderzocht, maar ook de functie. Hij ging verder door te stellen dat sociale en culturele gebruiken van invloed zijn op het ontwerp en schetst hoe deze gebruiken zijn veranderd vanaf de Middeleeuwen tot in de 20^e eeuw. De omvang van een buitenplaats is volgens Girouard ten eerste een symbool van de macht van een familie en een manier om uit te drukken of er ambitie was om meer macht te vergaren.²³⁰ Ten tweede was het bezit van landerijen de sleutel tot de macht. Het huis werd gebruikt om het bezit te beheren, de status te laten zien en in de Middeleeuwen om een strijdmacht te vormen. De buitenplaatsen werden aangepast naar de laatste mode en standaarden van leven. De kosten werden voldaan door de (politieke) functies van de eigenaar, uit opbrengsten van land of huur of uit industriële activiteiten.²³¹ Naast de functies van macht en inkomsten was er een derde functie: die van plezier. Veel buitenplaatsen fungeerden als verzamelplaats voor de jacht en als ontmoetingsplaats voor (vriendschappelijke) relaties.²³²

Een vernieuwende opvatting die Basset toepast op de casus Hopetoun House is dat er in de Renaissance eigenlijk fluiditeit tussen verschillende klassen heerste. Ackerman en Rosenfield onderzochten theorieën van toonaangevende architectuur theoretici, in het bijzonder Sebastiano Serlio. Serlio ontwierp bijzondere paleizen en gebouwen, waarbij hij rekening hield met principes van sociale rangen van de Renaissance. Ondertussen ontwierp hij een systeem voor huisvesting van de armen. Dit systeem zou de status quo niet verstoren.²³³ Serlio volgde Albertiaanse, Platoonse en Aristoteliaanse theorie op en ontwierp een systeem

²²⁶ Basset, Sir William Bruce's Hopetoun House, p. 3

²²⁷ Cary Carson and Carl R. Lounsbury, editors, *The Chesapeake House* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press in association with the Colonial Williamsburg Foundation, 2013), 12.

²²⁸ Bassett, 'Sir William Bruce's Hopetoun House', 35-36.

²²⁹ Mark Girouard, *English Country Houses*. Mark Girouard, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*, 4th print (New Haven etc.: Yale U.P., 1979), V.

²³⁰ *Ibid.*, 3.

²³¹ *Ibid.*, 2.

²³² *Ibid.*, 5-6.

²³³ Myra Nan Rosenfeld, 'Social Stratification in Renaissance Urban Planning', in *Urban Life in the Renaissance*, door James S. Ackerman, Center for Renaissance and Baroque Studies, 1989: 1 (Newark, Del.: University of Delaware Press, 1989), 22-27.

waarin sociale lagen en beroepen in stadsplanningen en stadshuisvesting werden meegenomen. Stadscentra werden bewoond door ambachtslieden en winkelhouders, en net buiten het centrum zouden de respectabele beroepen zich huisvesten, waaronder bankiers en goudsmiden. Nog verder buiten het centrum mochten de ambachtslieden met een zekere respectabele rang zich vestigen: specerijenhandelaren en kledingmakers. Bovenwinds en buiten het stadscentrum was er ruimte voor de meest vieze en stinkende beroepen, zoals die van leerlooiers. Een dergelijke stadsplanning was bedoeld om het verkeer te reguleren en de stad op te splitsen per sociale rang.²³⁴ De klassenverdeling was echter meer fluïde. Ackerman en Rosenfeld beargumenteren dat de strikte klassenverdeling van de kerk mogelijk model stond voor de door Serlio en andere theoretici gepresenteerde ideeën. Ondanks de inspanningen om steden in te delen naar rang, zorgde de economische werkelijkheid ervoor dat deze theorieën onbruikbaar waren voor de stedelijke ontwikkeling. Rome en Parijs groeiden beiden enorm in omvang tijdens de vijftiende en zestiende eeuw en daardoor waren het gemengde plaatsen.²³⁵ Ackerman en Rosenfeld benoemen dus het gegeven dat er een verschil is tussen de theorie en de werkelijke stedelijke ontwikkeling.²³⁶ Basset stelt dat dit een belangrijke les is voor historici die gerestaureerde Britse landhuizen bestuderen. Ze focussen zich alleen op theorie zonder dat zij natuurontwikkeling, economische factoren, bouwpraktijken of het dagelijks leven in overweging nemen. Voor Hopetoun House speelde de theorie zeker een rol, maar dit was niet de enige factor in de ontwikkeling. Historici wilden graag de intellectuele kant zien, maar wat de architecten daadwerkelijk succesvol maakten was dat zij wisten te balanceren tussen hun fantasie en het menselijk (luke) bestaan. Het uiteindelijke doel van gebouwen is namelijk mensen beschermen tegen de elementen en rijkdom bepaalt daarin de luke. Basset stelt dat de vroege Amerikaanse architectuurhistorici hun onderwerpen vanuit dit perspectief bestudeerden.²³⁷

Wat deze veranderende samenleving als gevolg van klasse fluïditeit betekent voor de familie Hope schetst Basset in de inleiding, die wezenlijk verschilt van het in 2020 uitgegeven boek ter ere van 300 jaar Hopetoun House. In dit boek staat dat de familie is te traceren tot John Hope (1475-1554/61), die een rol aan het hof vervulde.²³⁸ Basset stelt dat de familiegeschiedenis bij een andere Hope start, namelijk Sir Thomas Hope of Craighall (1573-1646). De familie is volgens Basset dan ook een typisch voorbeeld van *noblesse de robe* die rijkdom en macht vergaarde door nieuwe politieke machtsverhoudingen gedurende de zeventiende eeuw.²³⁹ Basset staft haar uitspraken door te beantwoorden hoe en in welke context de familie deze rijkdom vergaarde. Aan de bouw gaat namelijk een eeuw vooraf, waarin de familie Hope is opgeklommen op de sociale ladder. Schotlands politieke macht werd vanaf de late Middeleeuwen gedomineerd door de *noblesse d'epée* (de gelande adel

²³⁴ Ibid., 27-33.

²³⁵ Ibid., 36-46.

²³⁶ Bassett, 'Sir William Bruce's Hopetoun House', 35.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ 'The Hope Family', in *Hopetoun Scotland's Finest Stately Home*, door Lord Alexander Hope (Munich: Hirmer, 2020), 28.

²³⁹ Voor meer informatie over noblesse de robe versus noblesse d'epée zie: Charles Wemyss, *Charles Wemyss, Noble Houses of Scotland: 1660-1800* (Londen: Prestel Verlag, 2014), 69-217.

die over land beschikte).²⁴⁰ Verandering kwam tot stand doordat James VI en Charles I hun macht gebruikten om nieuwe (adellijke) titels te verlenen, om zo de gevestigde orde te manipuleren en een vernieuwde sociale orde aan te brengen.²⁴¹ Er werd een gestandaardiseerde vorm van sociale gelaagdheid aangebracht waarmee goedkope titels geruild werden tegen goede service.²⁴² In de zeventiende eeuw werd er een nieuwe generatie aristocraten ingelijfd, de *noblesse de robe*, die hun adellijke titels verkregen door hun immense rijkdom en politieke service.²⁴³ Basset beschrijft het verhaal van de familie Hope die zich opwerkt gedurende meerdere generaties vanuit een redelijk bescheiden positie tot de nieuwe elite door handel, tactische huwelijken, het aankopen van landerijen en industrie in de loodmijnen.²⁴⁴ Ook in een restauratierapport voor de koepel staat beschreven dat het graafschap werd gecreëerd in 1702.²⁴⁵ Zo analyseerde Basset de rol van Lady Margaret Hope die na het overlijden van haar man John Hope de financiële zaken op orde stelt als onderdeel van haar rol als Tutor voor haar minderjarige kinderen. Hope had 118.603,8d Scots (£10.000 sterling) aan tegoeden en tegelijkertijd 134.800 Scots (£11.233,6s,8d sterling) aan leningen uitstaan ten tijde van zijn overlijden.²⁴⁶ Een dergelijke constructie noemt Basset gebruikelijk voor een ambitieuze familie die zijn invloed wil verhogen en op de aristocratische ladder wil klimmen.²⁴⁷

Theorie in de schilderijen van Hopetoun House

In paragraaf 4.1 is aangetoond dat Tideman de Theorie van De Lairese over kleur en de betekenis daarvan toepaste in het Leidse album. In Hopetoun House zijn achttien schilderijen overgebleven van de 37 schilderijen. Voorheen waren er alleen zwart-wit foto's beschikbaar. Afbeelding 42-53 zijn kleurenfoto's van schilderijen in Hopetoun House die genomen zijn door de auteur. De schilderijen verkeren in slechte staat, er is serieuze diepe craquelé en ze zijn donker door roet, maar met een goede camera komt er enige kleur tevoorschijn. Het hoofddoel van deze paragraaf is aantonen dat Tideman de kleuren van De Lairese toepaste op zijn hoofdfiguren. De Lairese kent betekenis toe aan drie hoofdkleuren, drie gebroken kleuren en daarbovenop wit en zwart: Geel is luister en glorie, rood geweld of liefde, blauw goddelijkheid, purper gezag en oppermacht, paars onderdanigheid en groen dienstbaarheid. Wit en zwart zijn eigenlijk geen kleuren, maar krijgen toch de betekenis licht en zuiverheid en duisternis en dood. In bijlage 3 is het kleurenregister van De Lairese verder uitgewerkt. Verder heeft deze paragraaf tot doel het aantonen van overeenkomsten in de werkwijze tussen de tekeningen in het Leidse album en

²⁴⁰ Keith M. Brown, 'Honour, Honours and Nobility in Scotland between the Reformation and the National Covenant', *The Scottish Historical Review* 91, nr. 231 (2012): 64.

²⁴¹ Charles Wemys, 'Image and Architecture: A Fresh Approach to Sir William Bruce and the Scottish Country House', *Architectural Heritage* 23, nr. 1 (2012): 118, 112-13.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Charles Wemyss, 'Image and Architecture: A Fresh Approach to Sir William Bruce and the Scottish Country House', *Architectural Heritage* 23 (2012): pp. 118, 122-3 Wemys, 'Image and Architecture', 118, 122-23.

²⁴⁴ Bassett, 'Sir William Bruce's Hopetoun House', 17-19.

²⁴⁵ Skinner, 'The Hopetoun Ceiling Painting'.

²⁴⁶ George Livingston, 'Accott the Earl of Hopton to George Livingston smith September 1718', z.d., 888 Bundel 633, HPPT, National Records of Scotland.

²⁴⁷ Bassett, 'Sir William Bruce's Hopetoun House', 174.

de schilderijen in Hopetoun House. Door de bewaarde rekening van Tidemans opdracht voor Hopetoun House kunnen dezelfde literaire bronnen gedetermineerd worden. Tot slot worden de schilderijen gespiegeld aan de theorie van De Lairese over het inrichten van huizen zoals is uitgewerkt in hoofdstuk 3.

Dat Tideman de kleuren en betekenissen uit de theorie van De Lairese toepaste is terug te zien in de volgende schilderijen (afbeelding 42-53).

In *Cupido gekroond door victorie* (afb. 49.) paste Tideman de kleuren en betekenissen op een directe manier toe. Tideman noemde dit schilderij zelf: 'Cupido door de overwinning gekroond leijd de genies van Diana en Apollo gevangen'. Mogelijk houdt dit schilderij verband met het verhaal van Apollo die Cupido tart door zijn pijl te stelen. Cupido wordt boos en maakt Apollo verliefd op Daphne om haar vervolgens tot wanhoop te drijven. Aan de originele titel kan men afleiden dat er vier personages in het schilderij voor zouden moeten komen, maar er is ook een vijfde bij: De vrouw links met een pijl in haar hand. Cupido symboliseert de liefde en draagt een rode toga. Victorie heeft rode vleugels en een witte toga, wat liefde en zuiverheid betekent. Apollo is te herkennen aan zijn harp. Hij draagt donkerpaarse kleding, wat wijst op macht, maar met een onzuiver geweten. Daphne loopt rechts van Apollo, ze is te herkennen aan haar attribuut: de pijlen met koker. Ze draagt een blauwe mantel en wit onderkleed, wat wijst op goddelijkheid en onschuld. Uit het transcript van de rekening voor Hopetoun House (bijlage 2) valt op te maken dat dit het 24^e schilderij is en bestemd was voor de *Chambre* op de tweede verdieping. Het werd dus specifiek voor een ruimte gemaakt.

Ook in *Lof der Studie* (afb.42-c) zijn de kleuren en betekenissen uit de theorie van De Lairese toegepast door Tideman. De hoofdpersoon rechts heeft een purperen mantel aan met een geel onderkleed. De kleuren wijzen op macht en glorie. Een hemelse engel die de hoofdpersoon kroont draagt witte, roodachtige en blauwe gewaden en een rode tooi. De kleuren staan voor hemelse liefde. Achter deze mannelijke engel blaast een vrouwelijke engel op een bazuin. Ze draagt witte en groene gewaden die wijzen op het hemelse en aardse.

In *Hercules op tweesprong* (afb. 43) is centraal Hercules afgebeeld. Links van hem zijn vrouwen in een bordeel afgebeeld en rechts van hem een man die hem mee probeert te trekken. Hercules draagt rode, witte en gele gewaden. Rood staat voor liefde, geel voor macht en wit voor onschuld. De engel naast hem is ook te herkennen in *Lof der studie*, wat wijst op de theorie van De Lairese die stelt dat figuren herkenbaar moeten terugkeren in verschillende schilderijen. De engel draagt een blauwe mantel en zijn tooi met rode en blauwe veren, wijzend op een zuivere liefde. De vrouwen links worden door effecten met licht en donker in de duisternis geplaatst, wijzend op slechte karaktereigenschappen van deze groep vrouwen. De voorste vrouw heeft donkere haren. De middelste vrouw draagt een donker gewaad en ze houdt haar donkere gezicht schuil achter een licht masker. De achterste vrouw is bijna volledig in de schaduw geplaatst, allemaal wijzend op de duisternis bij de vrouwen. In het transcript van de rekening voor Hopetoun House (bijlage 2) is te lezen dat dit het twaalfde schilderij is. De tekst is overgenomen uit De Benserade, eveneens als in

het Leidse album met hetzelfde onderwerp (afb.20).²⁴⁸ De compositie van dit schilderij wijkt echter af.

In *Allegorie op het reizen* (afb.44) is centraal rechts de zeevaart afgebeeld als een zittende vrouw. Ze vertoont gelijkenis met victorie in *Lof der studie* en de tekening in het Leidse album (afb. 22)²⁴⁹. De zeevaart is als allegorie te herkennen aan haar schepenkroon en Sint Jakobsstaf. Op het schilderij draagt ze witte en blauwe gewaden dat volgens De Lairese lucht en water of goddelijkheid kan betekenen. Met haar rechterhand neemt ze geschenken aan van een knielende vrouw. De zeevaart wordt vergezeld door de voorovergebogen Mercurius. Hij is te herkennen aan zijn Mercuriusstaf en gevleugelde helm. Zijn gewaad heeft een purperen kleur en dat wijst op de betekenis macht.

Ook in *Loon van de nijverheid* (afb. 45.) paste Tideman de kleuren en betekenissen toe uit de theorie van De Lairese. Het onderwerp van dit schilderij viel niet te definiëren volgens Skinner, hij noemde het schilderij te erg beschadigd.²⁵⁰ Helen Froger had eveneens moeite met het toekennen van betekenis van de overeenkomstige tekening van dit schilderij.²⁵¹ Aan de hand van de kleuren kan er desondanks een uitspraak gedaan worden over de werking van deze allegorie, mits de kleurentheorie van De Lairese gevolgd wordt. De kleuren van de zittende man zijn slecht waarneembaar, maar zijn mantel die hij over zijn linkerschouder heeft geslagen is te omschrijven als donkerrood, wat liefde of macht zou betekenen. Het kind met de geschenken voor de man draagt een blauw element, wat op een hemels geschenk duidt. Links achter de vrouw en het kind staan drie vrouwen met rode, blauwe en gele kledingstukken, die liefde, glorie en goddelijkheid zouden betekenen. Een mooi cadeau voor al de verrichte arbeid.

In *Diana en Endymion* (afb. 46.) zijn twee hoofdfiguren en een bijfiguur afgebeeld. In het transcript van de rekening voor Hopetoun House (bijlage 2), is te lezen dat dit het achttiende schilderij was. Tideman nam inspiratie op uit *Tableaux du Temple des Muses* en uit de *Ovide rondeaux* van De Benserade. Dit zijn dezelfde bronnen als gebruikt in het Leidse album. Hij ging dus op eenzelfde manier te werk als in het Leidse album, blijkt uit de analyses in Appendix A.²⁵² Het werk was bestemd voor de Chambre op de tweede verdieping en kostte

²⁴⁸ Zie bijlage 2: Herkules op tweesprong Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert'; Ovidius fasti, boek 2 zegt het volgende: 'Hercules werd zo verliefd op Omphale dat hij alles voor haar achterliet en begon te spinnen met een groep meisjes om haar te behagen.' Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*.

²⁴⁹ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', IV (d).

²⁵⁰ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House'.

²⁵¹ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'.

²⁵² Tideman gaat hier op dezelfde manier te werk als in zijn tekeningenboek in Leiden: In dit geval een begeleidende rondeel uit het boek van de Benserade voegt hij toe bij een aangepaste versie op het beeld van de Marolles. Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 367 Tideman had het volgende gedicht voor ogen: 'En descendant de son poste sublime La Lune crût ne pas commettre un crime De s'abaisser jusqu' à ce tendre Ami Qu'elle trouva sur un mont endormi, Elle en oublie Autel, encens, victime. Elle n'avoit pour luy que de l'estime, Ce luy sembloit; mais son silence exprime Qu'il se méloit autre chose parmi, En descendant. Lors que l'amour prend un vol légitime, qu'il se mesure, il parle, et sa maxime est d'assecter un ton bien assermi, Mais il n'est pas plus gros qu'une fourmi, Il ne dit mot, et sa honte l'opprime. en descendant.' Het laat zich vertalen als 'Terwijl ze neerdaalde van haar verheven positie, Dacht de Maan dat ze geen misdaad beging Door

30 gulden, exclusief 1 gulden en 6 stuivers voor het doek. Diana is te herkennen aan haar maanvormige kroontje en zit op een wolk. Ze draagt een blauwe, witte en een groene mantel. Wijzend op goddelijke, zuivere en onderdanige eigenschappen. Endymion ligt links onder op de grond. Hij draagt gele en rode kleurige draperieën en witte lederen sandalen. De kleuren wijzen op liefde en glorie en zuiverheid.

Op *Apollo en Daphne* (afb.48) zijn vijf figuren afgebeeld: Apollo draagt een purperen mantel en Daphne een gele mantel. De kleuren symboliseren macht en glorie. Rechts in de wolken zijn twee putti, één met een oranje mantel en de ander met een onduidelijk gekleurde mantel. Oranje is verbonden aan de liefde.²⁵³ In de rekening voor Hopetoun House is te lezen dat *Apollo en Daphne* het negentiende schilderij is. Het was bedoeld voor de bed-chambre (slaapkamer) op de tweede verdieping. Tideman noteerde verder dat Ovid: lib 1. is gebruikt. De Benserade en de Marolles namen dit verhaal beiden op in hun boeken, maar Tideman noteerde de rondeel niet.²⁵⁴

Tot slot worden de schilderijen gespiegeld aan de theorie van De Lairese over het inrichten van huizen zoals is uitgewerkt in hoofdstuk 3. De Lairese schreef expliciet over het inrichten van huizen en welke schilderijen toepasselijk waren voor bepaalde ruimtes. Zo merkte hij op dat er tijdens de zomermaanden niet gestookt hoefde te worden, daarom kunnen de schouwen behangen worden met kunst en hoeft de kunstliefhebber niets te missen in de zomermaanden. De vier seizoenen zijn hiervoor een uitstekende toepassing, aldus De Lairese.²⁵⁵ *De Zomer, Winter, Herfst* en *Lente* waren bedoeld voor de Anti-Chambre, zo is te lezen in de bewaarde rekening voor Hopetoun House (bijlage 2). In deze kamer moesten gasten wachten op een afspraak met de eigenaar van het huis. Tijdens het wachten had men tijd om de kunst te bestuderen en dus waren de vier seizoenen geschikt voor deze ruimte, volgens de theorie van De Lairese. De Lairese somt een aantal voorbeelden op die gebruikt kunnen worden in de schouwen ten tijde van de zomermaanden. Tideman varieerde op deze voorbeelden blijkt uit onderstaande analyse.

Op de *Winter* (afb.50) zijn op een binnenruimte zeven figuren afgebeeld. Centraal rechts staat een vrouw met een ontblote borst en een wit gewaad, dat voor zuiverheid staat. De

zich te buigen naar die tedere Vriend Die ze op een slapende berg vond, Ze vergat altaar, wierook, offerande. Ze had alleen maar respect voor hem, Dat leek haar zo; maar haar stilte drukt uit Dat hij andere zorgen had, Terwijl ze neerdaalde. Wanneer de liefde een legitieme vlucht neemt, Wanneer hij zich meet, spreekt en zijn motto is Om een stabiele toon aan te nemen, Maar hij is niet groter dan een mier, Hij zwijgt en schaamte overweldigt hem. Terwijl ze neerdaalde.'; Marolles, *Tableaux du temple des muses*, 1655, 114.

²⁵³ De Lairese schrijft dat rood op de tweede grond oranje wordt: 'De boomen op de voor-en twede grond vertoonden zich schoon groen; het blaauw der voorwerpen, groenachtig; het rood, oranje; het paars, rosachtig' De Lairese, *Groot Schilderboek*, 272.

²⁵⁴ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 24-25; Marolles, *Tableaux du temple des muses*, 1655, 98-106.

²⁵⁵ 'Om niets voor de Konstbegeerige Liefhebbers verborgen te houden, willen wy ook spreken van Schilderyen die men onder schoorsteen zet. In zodanige plaatsen zoude men veele concepten kunnen vinden, vermits men aan het vuur niet verbonden is, ter oorzaake dat het vuur alleenlyk by de winter gestookt werdende, men zodanige kamercieraaden weg neemt De Lente, Zomer, en Herfst, heeft men alsdan tot voordeel, dewelke cierlyke en aangenaame stoffe in overvloed verschaffen: want vermits de plaats gedurende drie vierendeeljaars tot alle dingen geschikt kan werden, kan men daar van maaken wat men goed vind.' De Lairese, *Groot Schilderboek*, 75.

vrouwelijke figuur heeft overeenkomsten met *Victorie* uit afb. 49. Ze wordt vergezeld door een bebaarde engel. Links zit een man met rood gewaad en een paarse hoed. Hij geeft een glas aan de vrouw in een wit gewaad. De kleuren rood en paars wijzen op liefde en onderdanigheid, wit voor zuiverheid en dus samen voor zuivere liefde. Rechts van de man blaast een kind met groene hoed en paars gewaad een vuur aan, als verwijzing naar de wintermaanden waarin gestookt moet worden. De kleuren groen en paars staan voor jeugd en onderdanigheid. In de rekening die Tideman opstelde staat genoteerd dat dit schilderij het 31^e schilderij was in de reeks en bedoeld was voor de Anti-Chambre op de tweede verdieping.

In het transcript van de rekening voor Hopetoun House (bijlage 2) is af te lezen dat Tideman de *Zomer* (afb. 47) als 29^e schilderij maakte in november 1704. Het schilderij werd gemaakt voor de Anti-Chambre op de tweede verdieping. Op het schilderij worden centraal twee musicerende figuren afgebeeld. De man speelt viool en de vrouw fluit. De man toont gelijkenissen met de hoofdfiguur in *Lof der Studie* (afb.42). De man draagt rode en groene kleren, welke wijzen op liefde en dienstbaarheid. De vrouw draagt witte kleren die op zuiverheid wijzen. In het *Groot Schilderboek* staat een concept van een serenade. In dit concept maken drie clowneske figuren muziek: een harlekijn, Polichinellen en een Scaramouche.²⁵⁶ Skinner schreef dat Tideman deze theorieën over het inrichten van de kamers ter beschouwing nam, en soms alleen toevoegingen deed en afweek door relevante morele sprookjes te vervangen voor formele allegorieën. In de privévertrekken van de Lord en Lady Hopetoun predikt Tideman mannelijke en vrouwelijke deugden die toepasselijk zijn voor een jong stel.²⁵⁷ In de *Zomer* gebeurt dit heel duidelijk: De Laresse omschreef drie clowneske figuren die Tideman omwisselde voor formelere figuren, zoals Skinner noteerde.²⁵⁸

In de *Herfst* (Afb. 53) wordt een gezelschap weergegeven in een bibliotheek. Tideman nummerde dit stuk als 28^e in zijn rekening voor Hopetoun House en maakte het voor de Anti-Chambre op de tweede verdieping. Op het schilderij is een schrijvende man afgebeeld met een blauwe hoed en bruin gewaad. Hij neemt een druiventros aan van een vrouw naast hem. Boven de man hangt een roodachtig kleed. De vrouw draagt een blauwe mantel en wit onderkleed. Twee kinderen rechts pakken fruit uit een schaal. Het meisje in de gele mantel houdt een appel vast en de jongen druiven. De kleuren komen overeen met de kleurentheorie van De Laresse. Blauw staat voor goddelijkheid, rood voor liefde en geel voor glorie. Ook het concept komt voor in De Laresse's theorie over het inrichten van het huis: De Laresse geeft als concept de jongeling *Anteros*. Hij bevindt zich in een bibliotheek en

²⁵⁶ 'In dit Concept doen wy een Serenade door drie jongelingen uitvoeren; d'eerste als een Polichionelle gekleed, met een pypzak, hautbois, of fluit; de twede als een Harlequin met een fiool; en de derde als een Scaramouche met een gitterre, elk met zyne toegeëigende beweeging.' Ibid., 76.

²⁵⁷ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 369-70.

²⁵⁸ Ibid., 370.

draagt een purperen mantel. De druiven die de vrouw aanreikt zijn een verwijzing naar de herfst als jaargetijde.²⁵⁹

In de *Lente* (Afb. 52) worden hoofdzakelijk vier naakt spelende putti afgebeeld. Drie van de putti dansen wild met elkaar terwijl een vierde bloemen uitspreidt over een altaar. De putti dragen bloemenkransen in hun haar met combinaties van roze en groen, geel en blauw en rood. De kleuren verwijzen naar de liefde, glorie en goddelijkheid. Het tafereel is een toepassing van De Lairese over de bouwkunst, waarin hij uitlegt dat friezen in de oudheid versierd werden met spelende naakte kindertjes.²⁶⁰ Het schilderij heeft een kleiner formaat dan de andere schilderijen en moet dus ingekort zijn.

Uit de analyse in paragraaf 4.1 bleek dat Tideman de vijf factoren inventie, compositie, proportie, beweging en kleur uit de theorie van De Lairese toepaste in het Leidse album om welstand te creëren. De analyse in deze paragraaf liet zien dat Philip Tideman zich hield aan het kleurenregister van De Lairese en diens concepten volgde voor het inrichten van een huis. Het is duidelijk geworden dat Tideman bepaalde figuren herkenbaar laat terugkeren op schilderijen: Victorie en Apollo keren herkenbaar terug. Ook zijn de stukken vaak bovendeurstukken en zijn ze op eenzelfde hoogte gehangen, waardoor de horizon op eenzelfde hoogte ligt. Dit correspondeert met de theorie van De Lairese. Tideman noteerde de kamers bij de schilderijen waarvoor ze bedoeld waren en maakte dus een ensemble. Tideman week af in de vier seizoenen door sprookjesfiguren te vervangen voor formele figuren.

De koepel in het voorhuis

In 1983 stond de trappenhal van Hopetoun House in de steigers. Gelijktijdig werd ook het dak gerepareerd, waardoor de mogelijkheid ontstond de koepel te onderzoeken. Op grond van twee bronnen werd namelijk vermoed dat de koepel was gedecoreerd ten tijde van de bouw van het huis in 1699-1708 door Philip Tideman.²⁶¹ De eerste bron is de notitie die Tideman zelf maakte op zijn rekening: nummer zes is een achtkantige Ganimedes voor de koepel'.²⁶² De tweede referentie was de opmerking van Cornelis Hofstede de Groot in Oud

²⁵⁹ 'Bagchus vertoont zich in den ingang, rondom met wyranken en+ druiven behangen; en, zo men wil, een jong Satyrtje met een kan by hem. Het zelve concept kan men desgelyks met kinderen afbeelden. Anteros, als een Jongeling met laurieren gekroond, staat op den drempel, hebbende een sakkelt of lange pyl daar hy op steunt, wyzende na binnen op een bibliotheek of boekkamer, alwaar men een astrolabe en globe ziet, als mede een lier aan de wand hangende. Zyn kleed, op beide de schouders vast, is purperrood. Hy is bevallig en deftig van wezen, met den mond open als of hy iemand aanspreekt en daar binnen nodigt. Hy staat aan de linker zy tegen de deur, die half in de schaduw tegen het verschiet is, zo dat hy krachtig afsteekt. Zyn aangezicht en onderlyf ziet men van vooren, zynde de borst naar het licht gekeerd. Deze verbeelding is links en regts even goed, gelyk ook de voorgaande.' De Lairese, *Groot Schilderboek*, 74-75.

²⁶⁰ 'Onder de Werken der Ouden ziet men in de Friezen van de Ionische,+ Romeinsche, en Corintische Order, doch in de twee laatste wel het meest, eenige loofwerken van eikenbladeren; welk loof uitermaaten schoon staat wanneer het vermengd of doorslingerd word met struikkrollen en wyngaardranken, en hier en daar met roozen en andere bloemen verciert. Somtydts worden 'er grinzen onder aan gezet, met spelende kindertjens, en loopende gediertens; ook wel festons met vruchten, bladeren, en verscheidene soorten van bloemen, welke de schoonste en lieffelykste in de natuur zyn.' Ibid., 50.

²⁶¹ Skinner, 'The Hopetoun Ceiling Painting'.

²⁶² Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert', 'December (1703) Ganimedes, zijnde een agtkante doek tot de Coupel'.

Holland. Daarin schreef hij dat hij de schilderijen van Tideman in het trappenhuis herkende. Hofstede de Groot schreef niet over een witgeschilderde koepel.²⁶³ Vermoedelijk werd de koepel in de jaren 1920 wit overgeschilderd (afb. 56), met als reden dat er forse regenwaterschade aanwezig was. In 1985 werd de restauratie (afb.57) voltooid van de beschilderde koepel. Onder deze wit beschilderde doeken kwamen acht rijkelijk gedecoreerde panelen tevoorschijn (afb. 58). Op de acht kanten wordt de Apotheosis van de familie Hope uitgebeeld met twee centrale verhalen. De oost-westelijke as beeldt het heraldisch wapen uit van de familie Hope: een gebroken globe die ondersteund wordt door twee putti met de familiespreuk 'At Spes Non Fracta' (Maar Hope is ongebroken). De overige delen zijn versierd met klassieke scènes die gerelateerd zijn aan de arbeid van Hercules en het verhaal van Troje in ovale kaders in Trompe l'oeil bas-reliëfs.²⁶⁴ Deze bas-reliëfs in voorkamers zijn een directe toepassing van de Laïresse's ideeën over het inrichten van een huis.²⁶⁵ De beschilderde koepel met de apotheosis is de visuele climax van de decoratie van het trappenhuis. De boodschap is dan ook dat de bouw van het private paleis Hopetoun House is afgerond en dat de familie een adellijke titel verkreeg in 1703.²⁶⁶ De onderwerpen en de visuele verschijning zijn sterk gerelateerd aan de schilderijen van Philip Tideman.²⁶⁷

Een brief aan Den heer John Drummond in het Nationaal Schots Archief

In de historiografie kwam naar voren dat er een belangrijke verbindende factor is tussen Hopetoun House en Amsterdam: De handelaar John Drummond of Quarrell. Recentelijk is James Buchan dieper ingegaan op Drummonds Amsterdamse tijd. Buchan schetst een beeld van een bankier-koopman in Amsterdam met een dubbelrol als geheim agent voor Engeland.²⁶⁸ Drummond kwam in 1697 naar Amsterdam. Hij was in het bezit van een brief voor Henry Anderson, die zich specialiseerde in het plaatsen van Schotse aspirant-kooplieden bij gevestigde Nederlandse kooplieden. Na de vrede van Rijswijk in 1697 investeerde Drummond zijn kleine erfenis en de bruidsschat van zijn Nederlandse vrouw in een partnerschap met Jan van der Heiden. De heren Drummond en Van der Heiden richtten zich de eerste jaren op de handel in koffie, thee, cacao en wijn.²⁶⁹ Ook is te lezen in stukken

²⁶³ Hofstede De Groot, 'Hollandsche Kunst in Schotland', 'De wanden van den trap zijn versierd met een dozijn stukken van PHIL. TIDEMAN, mythologische voorstellingen, zóó geheel in den stijl van zijn meester LAIRESSE, dat ik ze zonder de handteekening 'TIDEMAN 1714' ongetwijfeld voor diens werk zou gehouden hebben. Het jaartal is in strijd met de documentarische opgave van zijn begrafenis op 15 Juni. Vermoedelijk heb ik dus een smalle o voor een l aangezien en luidt het 1704. De stichting van het paleis valt omstreeks dezen tijd. Ook de gewelven van den koepel boven de trap schenen mij van TIDEMAN's hand te zijn.'

²⁶⁴ De onderwerpen zijn: het kind Hercules en de slang; Hercules en de Nemeïsche leeuw en Hectors afscheid van Andromache Skinner, 'The Hopetoun Ceiling Painting'.

²⁶⁵ Een bas-reliëf voorzien van familiewapens in het voorhuis is een concept dat voorgeschreven wordt door Gerard De Laïresse: 'In het Voorhuis past een graauw basreleeve, ook eenige wapentuigen op de muur naar 't leven geschilderd.' De Laïresse, *Groot Schilderboek*, 72.

²⁶⁶ Skinner, 'The Hopetoun Ceiling Painting'.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ James Buchan, *John Law : a scottish adventurer of the eighteenth century*, 1e dr. (Londen: Maclehose Press, Quercus, 2018).97-100

²⁶⁹ In het Nationaal Archief van Schotland liggen 15 dozen met archiefmateriaal met brieven van en naar John Drummond of Quarrell. Hieronder brieven van Jan van der Heiden. Ook zijn er brieven ten tijde van Tidemans Schotse opdracht. 'NRS-Letters to John Drummond of Quarrell'.

van het Stadsarchief Amsterdam dat ze christenslaven vrijkochten.²⁷⁰ Het gevangennemen van christenen was een verdienmodel voor Noord-Afrikaanse zeerovers door ze tegen losgeld vrij te laten. Deze rovers waren overigens niet altijd Noord-Afrikanen, maar konden ook wel Europeanen zijn.²⁷¹

In 1702 brak de 'oorlog van koningin Anna' (Queen Anne's War) uit tussen Groot-Brittannië en Frankrijk. Vanaf dat moment richtten Drummond en van der Heiden zich op geldleningen van rijke Amsterdamse regenten aan het Britse leger. In 1710 werd Drummond hoofdofficier van de Nederlandse inlichtingendienst voor Robert Harley (1661-1724), die tot Earl of Oxford was benoemd. Drummond speelde informatie door over nieuwe ontwikkelingen in Nederland. Met de familie Harley onderhield Drummond ook later contact. In het Nationaal Archief van Schotland is een brief bewaard over een bezoek aan Edinburgh van de bibliofiel en vermaarde kunstverzamelaar Edward Harley, 2nd Earl of Oxford (1689-1741).²⁷² Ook bevinden zich in de archiefstukken correspondentie met Andries Pels (1655-1731), een Amsterdamse bankier. In deze brief bedankt Andries Pels voor een bezoek en de *welstandigheden* die ze hebben aanschouwd.²⁷³ Deze bankier was een neef van de poëet Andries Pels (1631-1681), die een van de *spiritus movens* was in de intellectuele vereniging Nil Volentibus Arduum. Ook De Laresse was nauw betrokken bij projecten van deze vereniging.²⁷⁴ De voorgaande contacten bewijzen dat Drummond zich gedurende zijn latere loopbaan nog bezig hield met kunst in een intellectuele kring.

Over Drummonds rol in het aankoopproces van de schilderijen voor Hopetoun House was er tot nu toe weinig bekend.²⁷⁵ Met de vondst van een brief in het Nationaal Archief van Schotland komt daar verandering in. De brief wordt bewaard in het archief van Abercairny Estate. Dit is het huis waar de Drummonds zetelden. In het archief van het Abercairny Estate zijn ook rekeningen opgenomen uit de periode 1716-1720. De rekeningen gaan over gebruikte materialen, uitgevoerde arbeid, schilderijen en het pleisteren van het huis Abercairny door Blair Drummond, ofwel John Drummond of Quarrel.

De brief die van belang is voor deze scriptie is onderdeel van het persoonlijke archief dat John Drummond of Quarrel naliet en is geschreven door Thomas Pringle (THO Pringle), een beschermheer van John Hope.²⁷⁶ Zijn signatuur staat ook op het bouwcontract voor

²⁷⁰ Joan Hoekeback, 'Borgtocht betreffende het vrijkopen van christenslaaf Jacob Carelz van Fredhall in Algiers', 1702, Archiefstuk 5075, Amsterdams Stadsarchief; Joan Hoekeback, 'Borgtocht voor het te Algiers vrijkopen van christenslaaf Christiaan Jacobs, die matroos op het schip De Vergulde Druyf was', 15 maart 1703, Archiefstuk 5075, Amsterdams Stadsarchief.

²⁷¹ Dick (Dick Walther) Harrison historicus en Ger (G.G.A.) Meesters, *De geschiedenis van de slavernij: van Mesopotamië tot moderne mensenhandel*, Derde druk (Utrecht: Uitgeverij Omniboek, 2020).

²⁷² National Archive of Schotland, GD24/1/464/D 'NRS-Letters to John Drummond of Quarrell' 25 mei 1725; 'Portrait of Edward Harley, 2nd Earl of Oxford (1689-1741)', *The British Museum*, geraadpleegd 2 juni 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/PA_Painting-16.

²⁷³ 'NRS-Letters to John Drummond of Quarrell' A-128.

²⁷⁴ Lyckle de Vries, *Gerard De Laresse: An Artist between Stage and Studio* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998), 26-28.

²⁷⁵ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 370.

²⁷⁶ 'NRS-Letters to John Drummond of Quarrell' C-9; Bassett, 'Sir William Bruce's Hopetoun House', 19.

Hopetoun House en komt overeen met de signatuur op de brief aan Drummond.²⁷⁷ In dit persoonlijke archief zijn de brieven op afzender en soms op onderwerp gesorteerd in vijftien verschillende archiefdozen uit het gehele leven van John Drummond. Het archief spreekt tot sterk tot de verbeelding, zo worden er liefdesbrieven van Agatha van der Bent aan Drummond bewaard. Ook zijn er in het persoonlijke archief speculaties opgenomen van de markt die gevolgen hebben op prijsstijgingen en prijsdalingen, wat gunstig kan uitpakken voor de handelspartners Drummond en Van der Heiden. Het archief geeft dus inzicht in de werkwijze van de handelsonderneming Drummond en Van der Heiden. Daarnaast zijn er briefwisselingen gevonden over een ongeluk met een boot in Oost-Indië. Andere brieven gaan over privékwesties uit het leven van Drummond's familie, onder andere over de opvoeding van een neef. Maar bovenal zijn er gunsten, bedankbrieven en brieven uit de tijd dat Drummond aan het hoofd van de East India Company stond en in het parlement zat. De brieven zijn in verschillende talen geschreven: Engels, Frans en Nederlands. Drummond was dus een internationaal georiënteerd persoon. Er is ook een rekening bewaard voor het wassen en vervaardigen van kleren, waaronder een 'pink Holland Hope pittiecoatt 3 1/2 yards wide' en 'several mobbs' voor misses Agatha en Joan Drummond.²⁷⁸

Uit de brief van 3 oktober 1703 aan John Drummond blijkt dat de opdrachtgevers verwachten dat Tideman zijn werk eerlijk zal uitvoeren onder het oog van John Drummond. Ook verwacht de schrijver tevreden gesteld te worden over de eerste lading van zes schilderijen in de eerste vloot: 'I doubt not but our painter will perform his work honestly being under your eye, and shall be well satisfied to have these six pieces you wryte of by the first fleet'. Uit de briefwisseling blijkt verder dat Tideman de ronde ontwerpen voor de koepel maakte en daar was tot nu toe nog twijfel over.²⁷⁹ Ook blijkt dat in het communicatieproces een fout is ontstaan. Lord Rankeillor, Archibald Hope (1639-1706), heeft de informatie van Lord Hopetoun verkeerd begrepen: er moest een ontwerp voor een volledige koepel gemaakt worden en niet een ronde allegorie. Uit de brief blijkt dat de kunstenaar inmiddels de goede afmetingen heeft gekregen en men de pijn maar moet verdragen: 'You may remember that I discharged our painter to draw the round piece for the Cupula, being so advysed by a letter from my Lord Rankillor, But it was a mistake of his, for he mistook Hoptons direction, which was, that that piece should be full done, The painter has ye (the) Exact dimensions of it, so I intreat you may order him to finish it with the first and to take paynes upon it.' De fout verklaart waarom er in de rekening een Ganymedes op een achtkantige doek tot de koepel is opgenomen. Tideman moet het ontwerp hebben aangepast naar acht doeken in plaats van een achtkantig doek rondom de koepel.

Er zijn ook een aantal referenties naar de theorie over *Welstand of Decorum*. Ten eerste werd aan Drummond en de kunstenaar overgelaten welke onderwerpen gekozen werden op de koepel: 'It is left to you and him to chuse a piece of History, or what else you think most

²⁷⁷ Thomas Pringle e.a., 'Contract Betwixt the Laird Hopetoun & his Curators And Tobias Bachope', 29 december 1698, NRAS/888 Bundle 626, NRAS.

²⁷⁸ 'Papers of the families of Moray of Abercairny, Drummond of Blair Drummond, Home of Kames, and Stirling of Ardoch' 1920 1469, GD24/1, National Records of Scotland 5-17 & 30.

²⁷⁹ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House'.

proper for that piece.’ De vraag om een historisch onderwerp is een verwijzing naar een klassiek onderwerp en dus gerelateerd aan de classicerende leer van de welstand. Ten tweede werd er verwacht dat de schoonheid van de grote trap afhangt van het samenspel met het plafondstuk: ‘for being the roof piece the beauty of ye great stair will depend much upon it’. Ten derde moest de kunstenaar letten op de juiste proporties van de afgebeelde figuren. De beschilderingen zijn 31 voet (9,4 meter) boven het platform van de trap op de begane grond. Er werd verwacht dat de kunstenaar de proporties juist kan toepassen doordat de afmetingen nu juist zijn doorgegeven: ‘it is just 31 foot in height above ye the plat of the stair, so he will understand how to proportion the figures accordingly’. Deze proporties zijn een duidelijke verwijzing naar de proporties van de welstand van De Lairese. Ten vierde moesten de kleuren levendig uitgevoerd worden: ‘and let the colours be lively’. Deze levendige kleuren kunnen refereren aan de theorie van De Lairese.²⁸⁰ Een ander mogelijkheid is dat ze verwijzen naar de theoretische geschriften van Franciscus Junius. De geleerde Junius citeert de antieken als hij het heeft over een model waarmee de levendige kleuren van de retoriek gebruikt worden door schilders en bediscussieerd kunnen worden. Deze manier van toekennen van kleuren door inhoud en vorm vloeiden voort uit ideeën van bijvoorbeeld Vossius’ retorische handboeken. Op deze manier konden deze Neo-Latijnse theorieën voer vormen voor geleerde discussies, zoals schilderachtige elementen als penseelstreken en clair-obscur.²⁸¹

Uit de brief blijkt ook dat Drummond een orgel vooruit heeft betaald, waarvan de schrijver dacht dit zelf gedaan te hebben, maar bij toeval vergeten was: ‘I did not pay for the organ though I designed to have done it, but forgot it, so you have done well to pay it for which I give you thanks as also for the advyce you give me anent (concerning) the potlead being naysed’. Op het moment van schrijven had De Earle of Hopetoun geen geld in Nederland. Er moest eerst een deal worden gesloten omtrent de verkoop van lood. Indien het geld beschikbaar was geweest had de schrijver direct de opdracht gegeven om het geld over te maken: ‘You may assure yourself that so soon as the Earle of Hopetoun has any money in Holland I shall let you know, and will doe my outmost to serve you with it, But he can have no money ther till first a bargain be made anent his lead oar, if he had had any at present I would have ordered the payment of it to you as soon as I returned’. Mr Pringle sluit af met nederige respect aan Drummond, zijn vrouw en Mr (Jan) van der Heyden: ‘Pray give my humble respects to yo[u]r Lady and Mr Vanderheyden I am preparing a book of our scots tunes which shall be sent him per first occasion I am with much respect’. Deze laatste passage waarin de schrijver zegt een boek te maken over Schotse muziek is mogelijk verwerkt in de allegorie: In de *Zomer* (afb.47) is naast de twee musicerende hoofdpersonen rechts een derde muzikant afgebeeld die een schotse kilt draagt en die fagot speelt.

²⁸⁰Gerard De Lairese schreef dat hij zijn ondertekening tot in detail overnam van zijn ontwerpen, Zie bijlage 1: ‘als ik zo myn tekeningh klaar heb, en zoo als ik het graag hebben wou, dan gaan ik heen en teken het net op myn doek tot het minste Ut toe’.

²⁸¹ Weststeijn, *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain*, 211.

Conclusie

Het voltooiën van Hopetoun House in 1703 leidde er toe dat de familie Hope de verkregen adellijke titel kon verzegelen. Voor de inrichting van Hopetoun House maakte Tideman een allegorisch schema van zevenendertig schilderijen. De verbindende factor tussen de Schotse familie Hope en de Amsterdamse Tideman was John Drummond of Quarrel, een Schotse zakenman die zich op jonge leeftijd vestigde in Amsterdam. Drummond onderhield contact met intellectuele kunstminnende personen, zoals Andries Pels. Hij was lid van de vereniging 'Nil Volentibus Arduum'. De Lairese was gedurende zijn leven ook verbonden aan deze vereniging en gaf daar schilderlessen. De kans bestaat dat Tideman daar zijn lessen volgde en dat Drummond via Andries Pels in contact is gekomen met Tideman. De geanalyseerde brief van Thomas Pringle aan John Drummond werpt nieuw licht op John Drummonds rol in het aankoopproces van de zevenendertig schilderijen. Het laat zien welke eisen de opdrachtgever stelt aan het kunstwerk die overeenkomen met de classicistische kunstopvatting van welstand. Zo moest Drummond erop toezien dat Tideman eerlijk zou werken. Ook mocht Drummond samen met Tideman de onderwerpen van de schilderijen kiezen en begeleidde hij het transport van de eerste zes schilderijen. Thomas Pringle stelde als eis, volgens de classicistische welstandsleer, dat de schilderijen mooie stukken moesten worden en moesten behagen. Daarvoor moesten ten eerste historische onderwerpen uitgebeeld worden. Ten tweede moesten kunst en architectuur een samenspel vormen. Ten derde moest de schilder letten op de juiste proporties van de figuren. Ten vierde moesten de kleuren van de figuren levendig uitgebeeld worden.

Uit de analyse van de schilderijen blijkt dat Tideman de kleurentheorie van De Lairese zeer nauwkeurig toepaste. Hoofdpersonen worden steevast met geel, rood, blauw, purper, paars en groen afgebeeld zoals De Lairese voorschreef in zijn kleurenregister. De beschilderde koepel is de invulling van De Lairese's concept voor de voorkamer van een huis: een bas-reliëf in het voorhuis met daarbij een wapenschild. De rekening die Tideman opstelde is een duidelijke vorm van een ensemble en geldt dus ook als Nederlandse invloed in Hopetoun House. De onderwerpen van de schilderijen in Hopetoun House corresponderen met voorbeelden in het *Groot Schilderboek* van De Lairese. Tideman nam in zijn rekening op welke schilderijen voor welke vertrekken bestemd waren. In sommige gevallen noteerde hij ook welke moraliserende teksten hij erbij beoogde. Hieruit blijkt dat hij eenzelfde werkwijze hanteerde als in het Leidse album, waarbij een donoraafbeelding en -tekst werden gebruikt uit gedrukt werk.

Hoofdstuk 5 Conclusie en discussie

Conclusie

Deze scriptie onderzoekt hoe de tekeningen en teksten in het Leidse album en de schilderijen in Hopetoun House van Philip Tideman zich verhouden tot de schildertheorie van De Lairese. Om de hoofdvraag van deze scriptie te beantwoorden is eerst onderzoek gedaan naar wat De Lairese voorschreef aan kunsttheorie. Uit deze literaire analyse blijkt dat De Lairese zijn kunsttheoretische opvattingen opbouwde volgens de traditie van welstand. In deze theorie wordt schoonheid en plezier voor het oog nagestreefd door middel van een perfecte harmonie van de elementen: inventie, compositie, proportie, beweging, kleur en een sociale relevantie voor de opdrachtgever. De Lairese vulde deze theorie, zoals vele schrijvers voor hem, in op zijn eigen manier naar contemporaine maatstaven van smaak.

In het Leidse album kunnen technische aspecten van De Lairese duidelijk getraceerd worden. Ten eerste volgt Tideman precies de historische bronnen waaruit men onderwerpen kan putten die De Lairese voorschrijft. Ten tweede volgt Tideman de regels omtrent de compositie nauwkeurig op. Zo wordt systematisch het beeld verdeeld in drie dieptevlakken, of drie gronden zoals De Lairese dit noemt. Daarnaast plaatst Tideman repoussoirs voor dieptewerking en zorgt hij dat een deel van de compositie is gevuld door een schouwspel, en een ander deel van de compositie vrij is voor een doorkijk naar de achtergrond. Door het toepassen van deze regels in de compositie ontstaat volgens De Lairese een harmonieuze vlakverdeling door een juiste schikking van figuren en licht en donkereffecten. Ten derde legt Tideman nadruk op de juiste proporties van lichamen in zijn geschreven technische beeldomschrijvingen. In *Andromeda* (afb. 16) is een vrouw afgebeeld in een geblokt kader, waardoor de proporties zich goed laten vergelijken met illustraties uit het *Groot Schilderboek* van De Lairese. Een ander voorbeeld is *Lucreatia* (afb. 18), waar Tideman de voorbeelden van zijn Leermeester direct uit overnam. Ten vierde schenkt Tideman veel aandacht aan de kleuren in zijn technische omschrijvingen. De kleuren en hun betekenissen neemt Tideman één op één over uit het kleurenregister van De Lairese, daarbij let hij ook op de schaduwwerking.

Ook in de schilderijen voor Hopetoun House paste Tideman de theorie van De Lairese toe. Ten eerste zijn er in de rekening van de transactie van de schilderijen voor Hopetoun House sporen van dezelfde bronnen gevonden als in het Leidse album: de gedichten van De Marolles. Tideman gebruikte dezelfde historische verhalen en functies van nuttigheid en vermaak. Ten tweede zijn er dezelfde manieren van compositieopbouw, te zien aan de overeenkomstige schilderijen met het Leidse album. Ten derde gebruikte Tideman de zes hoofdkleuren van De Lairese voor kledingstukken van hoofdpersonen. Ten vierde zijn de schilderijen een arrangement voor verschillende kamers, zoals De Lairese dit voorschreef. Tideman verving hier sprookjesfiguren voor formele figuren. Uit dit ensemble van schilderijen voor verschillende kamers blijkt dat er een samenspel is tussen schilderkunst en architectuur. Dit is een element waar de welstand traditie in heeft.

Dat er samenspel tussen schilderkunst en architectuur is, was ook een wens van de opdrachtgever, zo blijkt uit de unieke brief die bewaard wordt in het Nationaal Schots Archief. Uit deze opdracht blijkt dat de opdrachtgevers letten op het samenspel tussen de

kunst in het trappenhuis en de architectuur van het trappenhuis. De kunstenaar moest de juiste proporties van de figuren maken en de kleuren van de figuren levendig uitvoeren. Er is een fout in de communicatie opgetreden, waardoor de kunstenaar in eerste instantie dacht dat er een ronde allegorie gemaakt moest worden naar de koepel toe, in plaats van een volledig ronde allegorie om de glazen koepel heen. Ook de rol van de tussenpersoon John Drummond of Quarrel wordt duidelijk uit de brief: Hij moest erop toezien dat de kunstenaar zijn werk eerlijk zou uitvoeren en regelde het transport van de schilderijen. Ook mocht hij samen met Tideman beslissen welke historische onderwerpen er uitgebeeld zouden worden in de koepel, een factor die is terug te voeren op de classicistische welstandsleer.

Op basis van de analyses in deze scriptie kan er gesteld worden dat Tideman de theorie van De Lairese zeer nauwkeurig volgt in zowel het Leidse album als in de schilderijen voor Hopetoun House. Daarnaast is ook gebleken dat de briefschrijver Thomas Pringle middels eenzelfde theoretische lens keek naar de kwaliteit van de kunst: welstand.

Discussie

In deze scriptie is een koppeling tussen de theorie van De Lairese en de praktijk van Philip Tideman gelegd. Daarbij blijkt grote overeenkomst te zijn. Er zijn nieuwe bronnen gevonden, maar ook onderbelichte delen van een reeds bekende bron zijn geanalyseerd: de technische omschrijvingen in Tidemans tekeningenboek kregen in voorgaande onderzoeken geen aandacht, behalve een vermelding van aanwezigheid. Startpunt om de welstand te onderzoeken en welke verschillende elementen daaraan gekoppeld zijn werden gevonden in de citaten van Tideman zelf. Vanuit hier is onderzocht wat De Lairese schreef over de welstand en in welke traditie dit begrip gezien moet worden.

Dit theoretisch kader onderscheidt zich vanwege de koppeling die er gemaakt wordt tussen het concept welstand en de kunstenaarspraktijken evenals de kwaliteitseisen van de opdrachtgevers. De opdrachtgevers schrijven in een unieke brief dat ze letten op het samenspel tussen schilderkunst en architectuur, proporties van de figuren en de levendige kleuren. Er is echt grondig onderzoek gedaan om originele bronnen te vinden in zowel Nederland en Schotland, waarbij de onderzoeker consequent heeft doorgezocht naar alle mogelijke plekken waar iets gevonden kon worden betreffende de opdracht in Schotland. Met als gevolg dat de onderzoeker niet alleen in de archieven van Hopetoun heeft gezocht, maar ook in externe archieven, zelfs buiten de grenzen van de Europese Unie.

In deze scriptie komt de iconografische betekenis van individuele werken minder sterk aan bod. De manier hoe Tideman iconografische elementen systematisch toepaste was voor dit onderzoek het doel. Het achterhalen van zuiver iconografische betekenis van individuele schilderijen was ook niet de uitgangspositie van deze scriptie. De betekenis is reeds uitgezocht door Helen Froger in 1977 door middel van origineel bronnen onderzoek. Doel van de literaire analyse was het achterhalen van het systeem achter de teksten. Ten eerste is er een titel, of een inleiding van het beeld. Ten tweede volgt er een iconografische tekst, waaraan de kijker de figuren leert te herkennen aan de hand van attributen. Ten derde is er een moraliserende leerstellige tekst: Een element uit de welstand die plezier en nuttigheid van kunst voorschrijft. In deze scriptie zijn de literaire bronnen nagelopen waardoor de conclusie getrokken kon worden dat Tideman de motieven in veel gevallen overnam uit

populair gedrukt werk. Ook is er dankzij de analyse van Tidemans technische omschrijvingen een betekenis van kleuren toegevoegd, volgens de theorie van De Lairese, aan de kennis over Tidemans schilderkunst.

Dit onderzoek naar theorie en praktijk zou nog verder uitgediept kunnen worden voor de in dit onderzoek nog niet behandelde schilderijen in Hopetoun House. Verder onderzoek hiernaar wordt dan ook aanbevolen waarbij de theorie van De Lairese uitgebreider geanalyseerd en afgezet wordt tegen het werk van Tideman. Er zijn ongetwijfeld nog meer factoren uit de theorie van De Lairese die terugkeren in het werk van Tideman. Daarnaast wordt ook aanbevolen om de theorie te spiegelen aan het in het Rijksmuseum bewaarde boek. Dit is namelijk buiten beschouwing gelaten in deze scriptie, afgezien van het voorbeeld van afb. 1. Ongetwijfeld komen hier ook interessante bevindingen uit, aangezien er andere soorten onderwerpen zijn gemaakt en beschreven uit een andere levensfase van Tideman. Een laatste aanbeveling zou zijn om het archief van John Drummond nader te onderzoeken. Er zijn aanwijzingen dat Drummond zich mengde in een erudiet kunstminnend gezelschap.

Literatuurlijst

- Album of Drawings by Philip Tideman. 'Album of drawings'. Website: Catalogus Universiteit Leiden, 13 juni 2023.
- Altena, Saskia van. 'The Tableaux du Temple des Muses genesis and publishing history'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 41, nr. 1/2 (2019): 74-90.
- Arnold, Dana. *Reading Architectural History*. Verenigde Staten Abingdon, Oxon: Taylor & Francis Group, 2002.
- Bassett, Charlotte Abney. 'Sir William Bruce's Hopetoun House: The Architectural, Economic and Social Analysis of a Post-Restoration Scottish Country Seat.' University of Edinburgh, 2020.
- Behem, Sebald. *Sebalden Behems Kunst und Lehnbüchlin, Malen und Reissen zulerne, Nach rechter Proportion, Maß und aufsteylung des Circkels. Angehanden Malern und Kunstbarn Werkleuten dienlich*. Franckfurt: Bei Christian Egenolffs Erben, 1565.
- Benardete, Seth, en Michael Davis. *Aristotle On Poetics*. South Bend, Ind.: St. Augustine's, 2002.
- Benserade, Isaac de. *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux: imprimez et enrichis de figures*. In Verlegung Johann Hoffmann Buch- und Kunsthändler, 1689.
- Bogaert, Abraham. *Keurstoffe van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigheden in byschriften en puntdichten*. A. Schoonebeek, 1694.
- Boitel, Claude. *L'Odissée d'Homère. Traduict de Grec En François Par*, 1619.
- Brown, Keith M. 'Honour, Honours and Nobility in Scotland between the Reformation and the National Covenant'. *The Scottish Historical Review* 91, nr. 231 (2012): 42-75.
- Buchan, James. *John Law : a scottish adventurer of the eighteenth century*. 1e dr. Londen: Maclehose Press, Quercus, 2018.
- Cabeljau, Jonas. *Treurbrieven der Blakende Vorstinnen*. Rotterdam: Johannis Naeranus, 1657.
- Coornhert., Dierick. *De dolinge van Ulysse - Homerus' Odyseia I-XVIII in Nederlandse verzen*. Amsterdam: Barentsz, Hendrick, 1607.
- Dasypodius, Peter. *Dictionarium Latinogermanicum*. Hildesheim ; Olms, 1536.
- De Lairese, Gerard. *Groot Schilderboek*, 1712.
- Delft, Louis van. *Le moraliste classique: essai de définition et de typologie*. Histoire des idées et critique littéraire 202. Genève: Droz, 1982.
- Dethlefs, Hans Joachim. 'Wohlstand and Decorum in Sixteenth-Century German Art Theory'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 70, nr. 1 (2007): 143-55.
- Dibbets, G. R. W. *Joannes Vollenhove (1631-1708): dominee, dichter*. Hilversum: Verloren, 2007.
- Dolders, Arno. 'Some Remarks on Lairese's Groot Schilderboek.' *Simiolus*, 1985.
- Donga, Harry. 'Zeven Diensten over Christelijke Deugden in de Oude Lutherse Kerk Te Amsterdam'. *Eigen Uitgave*, 2013.
- Dürer, Albrecht, en H. Rüprrich. *Nachlass*. 3 vols. Berlin, 1956.
- Emmens, Jan A.. *Rembrandt en de regels van de kunst*. Verzameld werk 2. Amsterdam: Van Oorschot, 1979.
- Emmens, Jan (Jan Ameling). 'Rembrandt en de regels van de kunst'. Haentjens, Dekker en Gumbert, 1964.
- Froger, Helen. 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'. Universiteit Leiden, 1977.
- Gage, John. *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson, 1993.
- Girouard, Mark. *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*. 4th print. New Haven etc.: Yale U.P., 1979.

- Harrison, Dick (Dick Walther), historicus, en Ger (G.G.A.) Meesters. *De geschiedenis van de slavernij: van Mesopotamië tot moderne mensenhandel*. Derde druk. Utrecht: Uitgeverij Omniboek, 2020.
- Heemskerck, Johan van. *Inleydinghe tot het ontwerp van een Batavische Arcadia*, 1637.
- Hoekeback, Joan. ‘Borgtocht betreffende het vrijkopen van christenslaaf Jacob Carelz van Fredhall in Algiers’, 1702. Archiefstuk 5075. Amsterdams Stadsarchief.
- . ‘Borgtocht voor het te Algiers vrijkopen van christenslaaf Christiaan Jacobs, die matroos op het schip De Vergulde Druyf was’, 15 maart 1703. Archiefstuk 5075. Amsterdams Stadsarchief.
- Hofstede De Groot, Cornelis. ‘Hollandsche Kunst in Schotland’. *Oud Holland* 11, nr. 4 (1893): 211-28.
- Houbraken, Arnold. *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*. Amsterdam, 1718.
- Hryszko, Barbara. ‘Isaac De Benserade’s Inventiveness in Metamorphoses d’Ovide en rondeaux (1676) on the Basis of Love Threads Woven by Arachne’. In *Re-Inventing Ovid’s Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400-1800*. Boston: Brill, 2020.
- Ijpma, F. F. A., en T. M. van Gulik. ‘Bidloo’s and De Lairese’s Early Illustrations of the Anatomy of the Arm (1690): A Successful Collaboration between a Prominent Physician and a Talented Artist’. *The Journal of Hand Surgery, European Volume* 38, nr. 1 (januari 2013): 97-99.
- Jager, Angela. “‘Galey-schilders’ en ‘dosijnwerck’: de productie, distributie en consumptie van goedkope historiestukken in zeventiende-eeuws Amsterdam’. Universiteit van Amsterdam, 2016.
- Junius, Fransiscus. *De Schilderkunste der oude, begrepen in drie boeken*. Middelburg, 1641.
- Karst, Sander. ‘Schilderen in een land zonder schilders. De Nederlandse bijdrage aan de opkomst van de Britse schildersschool, 1520-1720’. Utrecht, 2021.
- Lee, Rensselaer W. ‘Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting’. *The Art Bulletin* 22, nr. 4 (1940): 197-269.
- ‘Letters and papers to John Drummond of Quarrell, (son of George Drummond of Blair Drummond and merchant in Amsterdam and London, director of the East India Company, MP for Perth Burghs) and his partners’, 1683-1739 . GD24/1/464. National Records of Scotland.
- Li, Weixuan. ‘The Hands Behind Lairese’s Masterpieces: Gerard de Lairese’s Workshop Practice’. *Journal of Historians of Netherlandish Art*, z.d. Geraadpleegd 24 juni 2022.
- Livingston, George. ‘Accott the Earl of Hopton to George Livingston smith September 1718’, z.d. 888 Bundel 633, HPPT. National Records of Scotland.
- Macaulay, James. ‘Sir William Bruce’s Hopetoun House’. *Architectural Heritage* 20, nr. 1 (juli 2009): 1-14.
- Mander, Karel van. *Het schilder-boeck waerin voor eerst de leerlustighe hueght den grondt der edel vry schilderconst in vercheyden deelen wort voorghedraghen*, 1604.
- Marolles, Michel de. *Tableaux du temple des muses : tirez du cabinet de feu Mr. Favereau, conseiller du roy en sa Cour des Aydes, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pour représenter les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l’antiquité : avec les descriptions, remarques & annotations*. Parijs, 1655.
- . *Tableaux du temple des muses : tirez du cabinet de feu Mr. Favereau, conseiller du roy en sa Cour des Aydes, & gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps, pour représenter les vertus & les vices, sur les plus illustres fables de l’antiquité : avec les descriptions, remarques & annotations*. A Amsterdam : Chez Abraham Wolfgank, 1676. <http://archive.org/details/tableauxdutemple00maro>.

- McWilliam, Colin. *D. 1ste dr. The Buildings Of Scotland*. Harmondsworth ; Penguin Books Ltd, 1978.
- ‘Nachlass, II’. In *Nachlass*, Vol. II. Berlin, 1956.
- ‘Nachlass, III’. In *Nachlass*, Vol. III. Berlin, 1956.
- Obreen, Frederik Daniel Otto. *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis: verzameling van meerendeels onuitgegeven berichten en mededeelingen ...* Vol. IV. Davaco, 1881.
- Ottenheim, Koen, en Krista De Jonge. *The Low Countries at the Crossroads: Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480-1680)*. Architectura Moderna, vol. 8. Turnhout: Brepols, 2013.
- Pevsner, Nikolaus, David (David Wharton) Lloyd, en .. Schimmel. *Hampshire and the Isle of Wight*. The Buildings of England 32. Harmondsworth etc.: Penguin, 1967.
- Pitou, Frédérique. ‘Frain du Tremblay (1641-1724) angevin, académicien, moraliste’. In *Pour une histoire sociale des villes : Mélanges offerts à Jacques Maillard*, onder redactie van Philippe Haudrère, 297-310. Histoire. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015. doi:10.4000/books.pur.25447.
- The British Museum. ‘Portrait of Edward Harley, 2nd Earl of Oxford (1689-1741)’. Geraadpleegd 2 juni 2023. https://www.britishmuseum.org/collection/object/PA_Painting-16.
- Pringle, Thomas, Tobias Bachope, Margaret Hope, William Bruce, Geo Ssurvessn (sic), en Keith Pringle. ‘Contract Betwixt the Laird Hopetoun & his Curators And Tobias Bachope’, 29 december 1698. NRAS/888 Bundle 626. NRAS.
- Ram, Marleen. ‘An Amsterdam Notebook Unravelled: Designs for Decorative and Ornamental Objects by Philip Tideman’. *The Rijksmuseum Bulletin* 64, nr. 3 (2016): 252-77.
- Rasterhoff, Claartje. ‘The Fabric of creativity in the Dutch Republic. Painting and publishing as cultural industries, 1580-1800’. Universiteit Utrecht, 2012.
- Rodler, Hieronymus, en Trude Aldrian. *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*. Nachdr. der Ausg. Simmern 1531. Instrumentaria Artium 4. Graz: Akad. Dr.- u. Verl.-Anst., 1970.
- Rosenveld, Myra Nan. ‘Social Stratification in Renaissance Urban Planning’. In *Urban Life in the Renaissance*, door James S. Ackerman, 43-. Center for Renaissance and Baroque Studies, 1989: 1. Newark, Del.: University of Delaware Press, 1989.
- Rowan, Alistair. ‘The building of Hopetoun’. *Architectural History* 27 (1984): 183-209.
- Ruangsilp, Bhawan. *Dutch East India Company Merchants at the Court of Ayutthaya: Dutch Perceptions of the Thai Kingdom, Ca. 1604-1765*. BRILL, 2007.
- Ryff, Walter Hermann. *Vitruvius-Teutsch: Vitruvius, Zehen Bücher von der Architecture und künstlichen Bauen*. red. en vert. (Duits door E. Forssman, 1973, Hildesheim. vols. ed. and transl. (German) by E. Forssman. Nuremberg/ Hildesheim, 1548.
- Schenkeveld-van der Dussen, Maria A. (Maria Adriana). ‘Otium en Otia’. In *In de boeken, met de geest vijftien studies van M.A. Schenkeveld-van der Dussen over vroegmoderne Nederlandse literatuur*, 124-35. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Schoon, Peter J. ‘Een notitieboekje van Philip Tiedeman (1657-1705)’. *Oud Holland* 104, nr. 1 (1990): 31-45.
- Sedgwick, ed. R. ‘DRUMMOND, John of Quarrell, Stirling (1676-1742)’. History of Parliament Online, 1970. <http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1715-1754/member/drummond-john-1676-1742>.
- Serlio, Sebastiano, Pieter Coecke van Aelst, Jakob Rechliger, Rooms-Duits keizer Ferdinand I, en Pieter Coecke van Aalst. *Die gemaynen Reglen von der Architecktur, uber die funff Manieren der Gebeuu ...: mit den Exemplen der Antiquitaten, so durch den*

- merren thayl sich mit der leer Vitruvii vergleychen*. Getruet zuu Antorff: durch Maria Verhulst, 1558.
- Skinner, Basil. 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House'. *The Burlington Magazine* 106, nr. 737 (1964): 368-73.
- . 'The Hopetoun Ceiling Painting'. University of Edinburgh, 1985.
HSCC_0_1318A_SP Hopetoun House. Historic Environment Scotland.
- Svicer, Johann Caspar. *Dictionarium Bilingue: Latino-Germanicum, & Germanico-Latinum*. N. ed. augm. Jantz, German Baroque lit. / Research Publications, Inc. Zürich: Heinrich Bodmer, 1687.
- Tervarent, Guy de. *Attributs et symboles dans l'art profane: 1450-1600 : dictionnaire d'un langage perdu*. Droz, 1958.
- 'The Hope Family'. In *Hopetoun Scotland's Finest Stately Home*, 28-55. Munich: Hirmer, 2020.
- 'The Paintings Collection'. In *Hopetoun Scotland's Finest Stately Home*. Munich: Hirmer, 2020.
- Tideman, Philip. *Notitieboek*, 1697 1694. Bi-1946-660. Rijksmuseum.
- . 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert', 1705 1703. Bundle 635. Hopetoun MSS.
- . *Tekeningenboek*, 1705 1703. Bijzondere collecties Universiteit Leiden.
- Timmers, Jan Joseph Marie. 'Gérard Lairesse'. Katholieke Universiteit Nijmegen, 1942.
- Vollenhove, J. (Joannes)., Hendrick (Amsterdam) Boom, Dirk (I Boom wed, Amsterdam), en Adriaan Rosa. *J. Vollenhovos Poëzy*. Te Amsterdam: By Henrik Boom en de weduwe van Dirk Boom ..., 1686.
- Vollenhove, Joannes. *Afbeeldingen van de heilige historien des Ouden en Nieuwen Testaments*. Nicolaus Visscher, 1700.
- . 'Beagaefde Guldemont van 't eedle 's Gravenhaeg', 2 oktober 1662. Toeg. 203 inv.nr. 658:230. Gemeentearchief Den Haag.
- Vredeman de Vries, Hans 1527. *Architectura*. Nachdr. d. Ausg. Antwerpen 1581. Hildesheim, New York: Olms, 1973.
- Vries, Lyckle de. *Gerard de Lairesse: An Artist between Stage and Studio*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998.
- Vries, Lyckle de. 'Gerard de Lairesse: The critical vocabulary of an art theorist'. *Oud Holland* 117, nr. 1-2 (2004): 79-98.
- Vries, Lyckle de. *How to Create Beauty: De Lairesse on the Theory and Practice of Making Art*. Leiden: Primavera Pers, 2011.
- Waagen, Gustav Friedrich. *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss., &c. &c.* J. Murray, 1854.
- Wemys, Charles. *Charles Wemyss, Noble Houses of Scotland: 1660-1800*. Londen: Prestel Verlag, 2014.
- . 'Image and Architecture: A Fresh Approach to Sir William Bruce and the Scottish Country House'. *Architectural Heritage* 23, nr. 1 (2012): 117-32.
- Weststeijn, Thijs. *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain: The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591-1677)*. Studies in Netherlandish Art and Cultural History, 1872-9932, volume 12. Boston: Brill, 2015.
- Witsen Geysbeek, P.G. [*Abraham Bogaert*], *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*. Vol. Deel 1. DBNL, 1821.
- Žakula, Tijana. 'Reforming Dutch Art: Gerard de Lairesse on Beauty, Morals and Class'. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 37 (2013): 3-142.

Zanten, Mieke M. van (Maria Margaretha). 'Orgelluiken: traditie en iconografie: de Nederlandse beschilderde orgelluiken in Europees perspectief'. Walburg Pers, 1999.

Appendix

Appendix A - analyses van beeld en tekst in het Leidse album

In de iconografische analyse worden de tekeningen van Philip Tideman in zijn Leidsee Album tweeledig geanalyseerd. Ten eerste is er een visuele analyse van het beeld, daarna een analyse van de bijgevoegde teksten van Tideman. In transcripten van de teksten is niet getracht 100% correcte weergaven te geven, zeker in de Franse teksten kunnen er afwijkingen zijn. Enerzijds komt dit door gebrekkige kennis van de Franse taal van de auteur, anderzijds is het doel van deze scriptie aantonen welke functie de teksten hebben. Een honderd procent correcte weergave van de tekst was in het kader van de tijd en middelen echter niet bereikbaar.

Mythologische en allegorische voorstellingen

Europa

De tekening Europa (afb.5) is geplaatst in liggend rechthoekig kader. Op de afbeelding zijn negen figuren in gevecht te midden van woelig water en op de achtergrond architectuur.

Centraal is een man afgebeeld die zich vast klampt aan een wild galopperende stier. De stier draagt teugels van een specifiek soort pluizige materie. Rechts van de stier staan twee vrouwen in het water. Een van hen houdt iets in haar handen, mogelijk is het een kind. De andere vrouw wijst naar het water en kijkt achterom naar een zwevende putto rechts van de stierenkop. De putto draagt eenzelfde soort materie als de teugels van de stier in zijn hand, de tekst leert ons dat het een bloementegel is. Boven de putto met de bloemen zweven nog twee andere putti's die zich in een wolkenpartij bevinden, met tussen hen in een adelaar. De rechterputto houdt de adelaar vast. en kijkt over de zee uit naar rechts. De linker putto schiet pijlen af naar een groep mensen die zich onder de bomen bevinden. De groep onder de bomen omhelst vier personen. De meest rechter stapt vooruit richting de putti, mogelijk werpt hij iets richting de putti. Achter hem verschuilt een tweede figuur zich. Een derde en een vierde figuur bevinden zich achter de eerste twee figuren. Op de voorgrond links zit de laatste figuur op een kustlijn met de rug naar de aanschouwer toe.

Het beeldvlak is verdeeld in twee groepen: de figuren vormen samen een groep op de voorgrond, en de achtergrond is opgevuld met een doorkijk naar een antiek gebouw. en een doorkijk naar een vlak aflopende rotspartij lang de kust.

In de tekening wordt ruimte gesuggereerd door toepassing van drie plans, en niet door een lineair perspectief. De voorste figuren zijn het duidelijkst weergegeven in detail, met zwarte contouren. Bijvoorbeeld de man op de stier en de man links in het kader hebben duidelijke contouren en licht en donker effeten in hun lichaam. Ook het water om hen heen heeft veel contrast met licht en donkereffecten. De vrouwen rechts in het water bevinden zich in het middenplan. Ze hebben minder uitgewerkte schadueffecten, alsook de puttis op de wolken boven hen. Het derde plan bestaat uit de groep links samen met de natuur en architectuur achtergrond in atmosferisch perspectief. De man op de voorgrond dient hierin als repoussoir om diepte te creëren.

De tekening gaat gepaard met een beschrijving waarin de kunstenaar het afgebeelde tafereel omschrijft. Hij gaat daarbij in op de figuren, hun attributen en de kleuren van de attributen, hun beweging en hun acties. Een voorbeeld is de acties van de twee putti's boven op de wolken: 'den

aarend een feston van bloemen om den hals voerd door een genie als gevoelig woord getroffen, terwijl een ander eenen pijl ringwaarts sofierten na de gespielen van Europa' Ook beschrijft de kunstenaar de Architectuur dat temidden van het 'aangename landschap met bomen staat.

Het verhaal van den koning Agenor komt voor in de treurbrieven van Cabeljau ²⁸²

Tekst:

De dogter van den koning Agenor wandelende met hare gespielen, om te herzien de Ossen hares Vaders, nodigde door hare Schoonheijt den groten **Jupiter** om haar te beminnne; Hij neemt aan de gedaante van eenen schoonen Stier, Wit als sneeuw, hebbende eenen dikken Hals daaraan hing een wiel Gesnaakten Colseur, zijn hoornen kleijn en klaarblinkende, 't voorhoofd zonder rimpelen, d'oogen vriendelijk en lieffelijk.. Europa verblijdt hem dus te zien, aanbied hem **groene** kruijden; hij kust haar handen, vleijdt haar en wenteld zig in 't **groen**, zij tast zijne borsten, en hem dus zagt van aard vindende, gaat er zitten: Hij beproefd de voorste voeten in 't water te zetten, en allengzijds verder, maakt hem met zijn prooij aan 't zwemmen. Europa vreest en om vaster te zitten slaat haar hand aan De hoornen, en drijft dus heenen met haren onbekenden Minnaar. Geschilderdt voor den Heer Peereboom Burgemeester tot Purmerend Anno 1703.

den aarend een feston van bloemen om den hals voerd door een **genie** als gevoelig woord getroffen, terwijl een ander eenen **pijl** ringwaarts sofierten na de gespielen van Europa. den Stier is als met factoenen opgebouwd en werd dus door een genie geleijd. vooraf in een Somber liest gaat een triton en Zeenimph die een groote Slaeschelp of perle moensschelp draagt **zeegewassen** Coraal en pareleer, een Nimph in de regter hoek des stuks hij haar een mandje, bloemen en Heemkranzen (**vertoondende haar oefeningen en lezigheijd**) maakt een **groot geroep tegen andere** die op een verdere hoek van den oever zig onthouden en **gezamenlijk zig verwonderen, of verwonderen** of eeng geruisbaar of geroep maken, verder in een Nimphje bloemen plakkende in op ziende, verder ziet men beesten en eenen herder verbaast loopen, daar is een huijs van agteren te zien omringd met eenen muur, omrond 20 voeten hoog daar benevens een Sierlijken tooren tot besofenoning der bijgelegen plaatsen ook om ver in zee te mogen zien, voorts eenij aangenaam geboomte, en woudagtig gebergte.

²⁸² Cabeljau, *Treurbrieven der Blakende Vorstinnen.*, 294.

De Barmhartigheid van Scipio

De barmhartigheid van Scipio (afb. 6) is een tekening in een rechthoekig kader. Het is twee keer gedateerd 'voor den heer Drummond anno 1703', eenmaal staat er onder de linkervoet van de centrale zittende man, en eenmaal onder het kader. Aan Hopetoun House is er een schilderij met hetzelfde onderwerp geleverd.²⁸³

In dit tafereel worden geschenken gebracht aan een gezeten figuur. De figuren dragen tunieken en gewaden die typerend zijn voor de klassieke oudheid. De zittende man heeft in zijn rechterarm een staf vast, met zijn linkerhand wijst hij naar de geschenken. Merkwaardig de man met de staf maar een schoen aan heeft, zijn linker heeft hij aan en de rechtervoet is ontbloot. Links knielt een mannelijke figuur op één knie. Hij heeft zijn hoofd achterovergeslagen in zijn nek en kijkt naar het paar tegenover hem. Hij wijst met opengesperde handen naar twee rijkgedecoreerde geschenken voor hem. Links van de knielende man staat een gesluisde vrouw, zij spreidt haar handen naar de lucht. Rechts van de knielende man staan twee figuren, een mannelijke en een vrouwelijke, ze houden elkaars hand vast. Beiden houden hun andere hand op hun borst. De vrouw is met veren getooid en draagt een lange sluier waarbij haar hals vrij is gelaten. De vrouw is Links achter de figuur houdt haar handen omhoog en achter de man met staf kijken soldaten toe op het schouwspel.

In de compositie zitten technische elementen verwerkt. Zo is deze in drie plans verdeeld. De figuren op de voorgrond kijken elkaar aan, tussen deze personen speelt het verhaal zich af. In het midden achter de gezeten man staat de groep van drie soldaten. De achtergrond is het decor, dat weergegeven is al theater. Dit blijkt ten eerste uit de hangende gordijnen boven in het kader, die omhooggetrokken worden door een adelaar-achtig figuur. Ten tweede is er een gedecoreerde balk die over de gehele breedte doorloopt over de breedte aan de bovenkant van het kader. Aan een pilaar hangen een torso en een harnas. De wand op de achtergrond is evenwijdig, er hangen andere objecten aan zoals een zwaard, een harnas en lijsten.

Van een duidelijk lineair perspectief is in deze scene geen sprake, ruimtelijkheid wordt gesuggereerd door figuren voor en achter elkaar te groeperen. Het verdwijnpunt ligt rond de schouder van de gezeten man.

De schilder past atmosferisch perspectief toe door de achterwand in een egale stijl weer te geven. Dit geeft versterkt de ruimtelijkheid van het beeld. Ook wordt er ruimte gesuggereerd door verkorte lichaamsdelen weer te geven. Zo wordt de ontblote voet van de gezeten man van voor weergegeven, alsook de voet van de man rechts.

De figuren zijn bijna allemaal in het geheel weergegeven, de groepen figuren zijn van elkaar geïsoleerd. Hun haardracht wordt gekenmerkt door weelderige, lange krullen, gezichtsuitdrukkingen zijn weergegeven doormiddel van enkele streken. Kenmerkend voor de zittende man is dat hij vrij bolle wangen heeft en zijn gezicht doorloopt op de schouder. Beweging wordt gesuggereerd door handgebaren en kijkrichtingen en gedraaide houding van de hoofdpersonen. De zittende figuur wijst naar de cadeaus en kijkt richting het paartje. De knielende figuur houdt zijn linkerarm bij de cadeaus en strekt zijn rechterarm uit naar het paartje. De randfiguren kijken de gezeten figuur aan.

²⁸³ Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert'; Skinner noemt het: Hopetoun: Scipio and the Carthagian Bride: Symbolizing generosity and continence (lost) Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House'.

Er is veel nadruk gelegd op de plooi van de kledingstukken. Donkere grove lijnen zorgen voor meer schaduwwerking. De lijnvoering is vrij grof, de kleding loopt tot aan de grond toe en zal niet zomaar opwaaien. Opvallend is dat de lijnvoering op de voorgrond wezenlijk verschilt van de contouren die de achtergrond aanduiden.

Ofschoon het een tekening betreft is er toch suggestie van kleur en licht in het tafereel. Zo heeft de gezeten man donkerder haar dan de andere figuren. Dit doet hem opvallen tegen de lichter gekleurde achtergrond. De lichtbron is niet direct zichtbaar, maar de slagschaduwen voeren naar rechts. Personen en objecten zijn aan de rechterzijde donkerder aangezet dan aan de linkerkant. Goed waarneembaar is dit bij de knielende man, zijn rug is lichter dan zijn buik.

In de tekening is veel nadruk gelegd op allerlei details, voorbeelden zijn attributen en klederdrachten, waarbij niet wordt geschuwd om zelfs in de achtergrond aandacht te besteden aan een veer op de helm van de soldaat en gedetailleerde zwaard aan de muur. De tekening is in zeer goede staat, er zitten geen scheuren op het papier en de tekst is in zijn geheel te lezen.

Onder de afbeelding is een tekst opgenomen in het Nederlands uit Livius tweede boek der Roomscher historiën. Het betreft een fragment uit het verhaal die de afgebeelde scène omschrijft.

‘Publius Cornelius Scipio komende in Spaniën heeft de stad Nieuw Carthago den eersten dag verwoonen. Hem **werd een zeer schone dochter gevangen toegevoerd, maar** hij vernemende dat zij ondertrouwt was met eenen landsheere LUCEJUS van den lande Celtiberia. heeft hij die Hoone den bruidegom (die ook zijn gevangen was) **geschonken en beide vrijgelaaten**, en ’t geen de Ouders tot een rantszoen hadden gebragt , **gaf hij den Jongen luijden tot een Huwelijxse gifte**, Livius in zijn tweede boek der Roomscher historiën?’

De tekst bij Scipio geldt als een beschrijving van het afgebeelde tafereel. Impliciet wordt er ook een moraal gegeven: de generositeit van de koning wordt uitgebeeld, zoals Skinner ook al vermoedde.²⁸⁴

Skinner benoemt een ‘Scipio and the Carthagian Bride’, Symbolizing generosity and continence (lost). Skinner, ‘Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House’, 370; De rekening in het Hopetoun archief spreekt van Scipio Lucerus en de Bruyd van nieuw Carthago Tideman, ‘Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert’.

Allegorie op de zeevaart

Allegorie op de zeevaart (afb. 7.) is getekend in een vierkant kader. Centraal in de voorstelling staat Mercurius, te herkennen aan zijn attributen. Hij draagt een gevleugelde helm en een staf, de caduceus. Hij leunt op een muur en heeft linkerbeen op een lagere trede gezet dan zijn andere. Rechts van hem zit een vrouwenfiguur in lange jurk en ontblote hals. Ze heeft als attributen de schepenkroon (een kroon van rompen van schepen) en draagt in haar linkerhand een jakobsstaf en stelt daarmee de zeevaart voor. Links van haar staat een vrouwelijke gevleugelde sfinx buste, waarover een mantel geworpen is. De vrouwelijke figuur spreidt haar rechterarm uit naar een kind dat met een been op de trap staat. In zijn armen houdt hij een hoorn met bloemen vast. Achter het kind draagt een vrouw meer cadeaus aan. Op de achtergrond is een sfeerimpressie gemaakt in de architectuur. Het wordt afgeschermd door een theaterdoek van links naar rechts afloopt in een hoek net buiten het kader tot achter de vrouwelijke figuur uit het schouwspel. Door ronde koepel is een andere kamer te zien links.

Heet beeldvlak is verdeeld in twee groepen. Vooraan staan de hoofdpersonen, in het midden de minder significant persoon. De gesuggereerde ruimte is in drie plans te onderscheiden. De eerste is de ruimte waarin de hoofdpersonen zich bevinden rondom de trap. Het middenplan is de ruimte waarin de dame in contour komt aanlopen links. Als laatst is er de architectuur op de achtergrond. Van een duidelijk lijnperspectief is geen sprake, maar de horizon ligt ongeveer op de hoogte van de arm van de zittende vrouw en op ooghoogte van het kind.

Het atmosferisch perspectief is toegepast op de achtergrond, er wordt weinig kleur gebruikt maar meer op contrast gefocust. De contouren van architectuur wordt weergegeven en in de ronde doorgang een verwijzing is naar de geschilderde figuur op de muur.

Door middel van het verkorte linkerbeen van Mercurius wordt ruimtelijkheid gesuggereerd. De zittende vrouw draait haar bovenlichaam naar de aanschouwer toe en strekt haar arm uit, waardoor meer het effect wordt bereikt van een Egyptische stijl. De sfinx met het doek fungeren als repoussoir, hun donkere contrast met de lichtere figuur erachter zorgt voor een ruimtelijke werking. Doordat de traptreden in een hoek lopen lijkt het ook alsof er ruimte wordt gecreëerd waarop de toeschouwer kan lopen.

De figuren op de voorgrond zijn allen in hun geheel weergegeven. Ze hebben ruimte doormiddel van kijkrichtingen en handgebaren vormen zij een groep. Ook ploivallen dragen bij aan het karakter van de hoofdpersonen. De meest opvallende beweging in deze tekening is te zien bij het kind, bij wie de plooiën om zijn benen meebewegen met zijn stappen. Mercurius daarentegen lijkt een zware mantel te dragen die over de reling hangt waar hij op leunt.

De kunstenaar legt veel nadruk op de attributen die de figuren dragen. Ze zijn voorzien van duidelijke contouren. De rest van de lichamen zijn voorzien van zachtere lijnen. De objecten steken daardoor af van de lichtere achtergrond.

De tekening is gemaakt in monochroom, maar door het gebruik van donkere en lichte vlakken is er toch een voorstelling van kleur en diepte. De haren van Mercurius zijn bijvoorbeeld donker tegen een lichte achtergrond. De haren van het kind zijn lichter tegen een donkere achtergrond van de vrouw achter hem. In de tekening is geen slagschaduw te herkennen omdat de kijker als het ware recht op de trap kijkt. Wel hebben de figuren eigen schaduwen doordat de lichtbron van rechts komt. De mantel over de sfinx is licht, en de linkerzijde van de sfinx is donkerder. Het kind is in zijn gezicht licht en op zijn rug donker.

De personen maken deel uit van een allegorie, en zijn dus niet onderdeel van een scene uit een verhaal. Toch wordt er beweging gesuggereerd doordat de man met de staf kijkt naar de vrouw met jakobsstaf en schepenkroon. De vrouw strekt haar hand uit naar de jongen die in haar richting beweegt.

De tekening is een eindversie, daar er geen veranderingen in compositie waarneembaar zijn. Er zijn zorgvuldige afwegingen gemaakt tussen kleurstellingen in voor- midden- en achtergrond. De tekening is in goede staat en ook de tekst is nog volledig leesbaar.

De tekening is gesigneerd onder de tekening met in het kader: Voor Alfons Lucas de jonge Anno 1704

Tekst onder de tekening

Onder de tekst is een korte beeldomschrijving opgenomen: 'De Zeevaart gelukkig door Negotien Mercurius vertoond aan de Zeevaard allerlij voorspoed overvloed en Schatten **De zeevaard** vergeselschapt met **de Negotie** verkrijgd een heerlijke zitplaatse en allerlij overvloed.'

Odysseus

In *Odysseus* (afb. 8) wordt in een rechthoekig kader wordt het verhaal van Odysseus in tekening afgebeeld. Op de voorgrond zijn zeven vrouwelijke figuren afgebeeld. Hun benen verdwijnen in het water, achter de vrouwelijke figuren steken vinnen uit het water. Centraal vooraan houden drie zeemeerminnen elkaar vast. Twee van het werpen hun hoofd in de nek en zingen op de melodieën van de meest rechtse zeemeermin, die speelt op een snaarachtig instrument, mogelijk een luit. In het midden van de afbeelding zwemt een van de nimfen naar de boot toe. Ze strekt haar linkerarm uit naar de soldaten op de boot, en met haar rechterarm wijst ze naar de nimfen rechts van haar die ook muziek maken richting de boot. Op de boot is een groep soldaten afgebeeld. Al roeiend kijken de soldaten naar de nimfen. De leider van de soldaten, die is te herkennen aan zijn gepluimde helm, is met zijn armen achter zijn rug vastgebonden aan de mast.

De compositie in drie beeldvlakken, de ruimte wordt gesuggereerd doordat figuren in drie plans zijn weergegeven. Een voor midden en achtergrond. Op de voorgrond bevinden zich vrouwelijke zeemeerminnen. Op de middengrond is een boot met soldaten gesitueerd, de soldaten op de boot zijn in gewassen grijs uitgevoerd als een groep. Op de achtergrond een landschap met rotspartij in atmosferisch perspectief. Daarbij komt dat de compositie in twee ongelijke delen is opgedeeld grofweg twee derde wordt in beslag genomen door de boot, en rechts een derde is een doorkijk de doorkijk naar de achtergrond.

In de tekening is geen gebruik gemaakt van lineair perspectief, maar er kan een horizon getrokken worden boven het hoofd van de nimf met uitgestrekte armen.

De ruimte wordt verder gesterkt door het verkort, dat meerdere malen is uitgevoerd in de vinnen van de nimfen. Ook is de arm van de rechternimf op de voorgrond verkort weergegeven.

De figuratieve figuren op de voorgrond worden allen driekwart weergegeven tot hun bovenbenen bevinden zij zich in het water. De vinnen op de voorgrond en de takken rechtsboven dienen als repoussoir. Rechts en links zijn twee nimfen deels afgesneden door het kader. Ook de boot is gedeeltelijk afgesneden. Hun gedraaide lichaamshouding wijst erop dat ze een groep zijn. Zo staan de dansende nimfen op de voorgrond in een halve kring gedraaid. Hun gedraaide houding suggereert beweging. De figuratieve vormen op de middengrond worden overlappend weergegeven, alleen hun hoofd en schouders en een deel van hun romp zijn weergegeven. Hierdoor is dit een groep personen. De hoofdfiguur op de boot is tot aan zijn middel weergegeven, waardoor hij eruit springt. Beweging wordt ges

De kunstenaar heeft op de voor, midden en achtergrond verschillende lijnvoeringen gehanteerd. Op de voorgrond zijn de contouren van de figuren harder, waardoor er meer contrast tussen figuur en omgeving is. Opvallend hierin zijn de donkere haren van de nimfen, tegen de lichtere achtergrond van het water. Op de middengrond gebruikt de kunstenaar dezelfde gewassen kleuren voor de figuren als voor hun omgeving, met minder duidelijke contouren dan op de voorgrond.

Opvallend is dat de kunstenaar geen lichtbron heeft weergegeven en dat er geen slagschaduwen zijn. Toch kan afgeleid worden dat het licht van rechts komt. Zo is steeds links van de figuren een donkere zijde. Ook is de rotspartij in de middengrond donker aan de linkerkant.

Op de tekening is een enkele scene afgebeeld, en laat de wisselwerking tussen de figuren op de voor en achtergrond zien. De confrontatie wordt versterkt door de blikrichtingen en handgebaren van de richting de hoofdfiguur op de boot.

Het werk is in drie verschillende delen getekend op de voorgrond zijn duidelijke contouren, en is er lichtschaduw werking. Op de midden grond vervagen de contouren van de groepen en zijn de figuren

gewassen in de kleuren van de omgeving. Op de achtergrond zijn atmosferische perspectieven gebruikt. De bergpartij gaat bijna op in de wolken.

De tekst naast het tafereel is een rondeel, Michel de Marolles, de tekst eronder is een passages uit de pagina ervoor.²⁸⁵

<p>Les Syrenes Par le plaisir seulement de malfaire Aux passagers ces Belles vouloient plaire, Les attirant pour les perdreen un coin, Le sage Ulysse en fut un bon témoin, Qui fut prudent affez pour s'en desaire, Estes vous d'âges un peu meur? d'ordinaire Vous vous laissez aller à votre affaire; Estes vous jeune? on vous méne bien loin. Par le plaisir. La volupté, le jeu , la bonne chère Sont des chemins par où va le vulgaire, Du seul honneur les Hèros ont besoin, Mais il y faut de la peine, & du foin; Et c'est un terme où l'on n'arive guère Par le plaisir.</p>	<p>De Syrenes Alleen voor het plezier van kattenkwaad Aan de passagiers wilden deze Belles behagen, hen lokken om ze in een hoek te verliezen, De wijze Odysseus was een goede getuige, Die voorzichtig was om ze te vermijden, Ben je moe door je leeftijd? Dat is gebruikelijk Je laat je gaan; Ben je jong? Je wordt ver weg geleid. Door plezier. Wulpsheid, gokken, lekker eten... zijn de wegen waarlangs de vulgaireren gaan, Alleen helden hebben eer nodig, Maar het kost pijn, en hooi; En het is een termijn waar men niet kan genezen Door plezier.</p>
--	---

Voor den heer Drummond anno 1704

<p>Les Syrenes estoit filles de la Ceinture en haut, et poissons pour le reste. ells attiroient les pascans par leurs Charmes, et par leur melodie peur les perdun en Suite, el Ulysee qui estoit habile les evita prudemment.</p>	<p>De Sirenes waren dochters van de Ceinture van boven en vissen voor de rest. Ze trokken de zeelieden aan met hun charmes en met hun melodie om ze te verleiden, Maar Ulysses, die behendig was, ontweek ze voorzichtig.</p>
---	--

Temple des Muses tableau 32

<p>Approche, Ulysse, approche, afin que je M'explique; De grace, arreste un peu, gouste nostre musique. Personne jusqu' icy n'asces flots trajetté, Qu'il n'ait premierement nos doux chants écouté; Qu'il n'ait touché le bord ence plaisant rivage, Et n'en foit devenu plus hereux pls sage. Nous Scavons tout ce qui s'est passé, La vaillance des Grecs, Ilion ren verse, Et les Troyens vaincus Sous l'effort de la guerre, Rien nenous est caché, sur le rond de la Terre.</p>	<p>Benader, Ulysses, benader, zodat ik mezelf kan verklaren; Alsjeblieft, stop even, proef onze muziek. Niemand heeft tot nu toe deze wateren doorkruist, Zonder eerst naar onze zoete zang te hebben geluisterd; Zonder de rand van dit betoverende kustgebied aan te raken, En er gelukkiger en wijzer van te worden. Wij weten alles wat er is gebeurd, De dapperheid van de Grieken, het omverwerpen van Troje, En de Trojanen verslagen onder de krachten</p>
---	---

²⁸⁵ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 146-47.

<p>Ulysse ravy d'une Douceur si charmante, voudrost bien tout Quitter pour en etre plus proche, et fait memes signe à ceux de fa troupe qu'ils le viennent délier, et que l'on coupe les cordages; mais Euryloque et Perimede le serrent encore plus fort, et évitent par ce moyen les rochers des Sirènes</p>	<p>van de oorlog, Niets is voor ons verborgen op de ronde aarde.</p> <p>Ulysses, betoverd door zo'n betoverende zoetheid, wil graag alles verlaten om dichterbij te komen, en hij geeft zelfs signalen aan zijn mannen om hem los te maken en de touwen door te snijden; Maar Eurylochus en Perimedes houden hem steviger vast en vermijden zo de rotsen van de Sirenen.</p>
--	--

De onder staande Nederlandse tekst op blad 9 recto zijn afkomstig uit 'De dolinge van Ulysse' van Coornhert uit 1607.²⁸⁶

Van de Syrenen schrijft Homerus in zijn 12 boek genoemd Odijssee Homeri
Coornhert heeft derseven zingen dusdanig berijmt

'Keert herwaarts, gij vrome Ulysses, alderedelste spruit
Van alle Grieken; komt, bloem der Prinsen, hoort ons lieflijk lied!
Houdt doch stille, hier voorbij en zeilde nooit schip noch schuit,
Zij en hadden eerst ons vrolijke zang met oren bespied;
Dan varen zij wijzer voort, ook verlustigd door 't konstig bedied.
Al der Grieken ellend voor Troyen van God u gezonden
Is ons bekend, wij weten ook al wat op aarden geschiedt.'

²⁸⁶ Coornhert., *De dolinge van Ulysse*.

Onder de tekst van Homerus van de staat een moraliserende tekst van ‘Mons. de Tramblai, en dans son traité du Jeú, contre Les divertissements mondains, ofwel zijn verhandelingen tegen de wereldse vermaken. Mogelijk bedoelde Tideman Jean Frain du Tremblay (1641-1724).²⁸⁷ Louis van Delft stelt dat Tremblay in zijn boeken als moralist de wens heeft om naar de heil te wijzen. De moralist meent dat hij een zending heeft, verantwoordelijk is voor de zielen en dat het zijn roeping is hen die afgedwaald zijn te redden. De moralist werkt voor hetzelfde goed als waar de kerk voor staat en kanaliseert de passies in de richting van het goede.²⁸⁸ Tideman geeft hier een moraal, dat mensen zich moeten vermaken en daar iets van moeten leren en vergelijkt het met het nemen van medicijnen die men neemt om beter te worden, en niet omwille van zichzelf.

<p>Mons dú tramblai dans son traité du Jeú, contre Les divertissements mondains La Corruptions plus grande est, ou la plus grande Soiree de la Corruption est qué nous voulons, trop nou’s divertir Il faudroit qué l’homme ne se divertit qué par rapport a un plus grand Lien, comme on ne prend pas une medicine a cause de elle meme, mais a cause de la santé</p>	<p>Monseigneur du Tramblai schudde zijn hoofd in zijn verhandeling over het spel, tegen wereldse gemakkelikheden. De grootste corruptie is dat we te veel willen genieten van onze corruptie. Het zou zo moeten zijn dat de mens zich alleen vermaakt in verhouding tot een groter doel, zoals men geen medicijn neemt omwille van het medicijn zelf, maar omwille van de gezondheid.</p>
--	---

Samenvattend geeft Tideman een korte omschrijving van wat men ziet, en welk verhaal het moet voorbeelden. Vervolgens geeft de kunstenaar een moraal mee die verborgen moet zitten in de antieke voorstelling. Daarbij citeert hij de antieke bronnen Ovidius en Homerus, maar ook de contemporaine Dierick Coornhert en Frain du Tremblay. Het bijschrift aan Drummond wijst er op dat dit schilderij is gemaakt voor Hopetoun. Froger stelt dat de moraal en didactisch element van Ulysses en de Syrenen is dat de weg van het genoegen ons nergens toe leidt en dat alleen door moeite en zorg eer verkregen wordt. op de bladzijde ernaast wijst Tramblai (tramblay) op de verleidingen, begeerlijkheden en het spel waaraan wij ons bloot stellen teneinde ons te vermaken.²⁸⁹

²⁸⁷ Pitou, ‘Frain du Tremblay (1641-1724) angevin, académicien, moraliste’.

²⁸⁸ Delft, *Le moraliste classique*.

²⁸⁹ Froger, ‘Het liber Veritatis van Philip Tideman’.

Penelope aan het weefgetouw met Hymeneus

Penelope (afb. 10) is een vierkante tekening waarop twee figuren rondom een spinmachine zijn afgebeeld in een rijkelijk versierde kamer. Een gevleugelde mannelijke figuur met lange haren en gedrapeerde kleding schijnt de zittende vrouw met een knotje met een fakkel bij terwijl zij werkzaamheden uitvoert aan een weefgetouw. Achter de twee figuren spelen drie putti's. Ze hebben allemaal een eigen attribuut. De zwevende putti draagt een fakkel, de achterste draagt een schotel?? En de voorste putti draagt een viool. Onder de tafel is een bolletje wol opgehangen. De kamer waarin de figuren zich bevinden is rijkelijk versiert. Zo is er een doorgang met verschillende antieke elementen op de achtergrond en boven de figuren is er een gedrapeerde doek, die recht doorloopt tot aan de vloer.

Het beeldvlak is verdeeld in twee groepen, de figuren links aan het spinnewiel en de drie putti's rechts. In deze kleine kamer is er gebruik gemaakt van lijnperspectief. Het duidelijkst te zien aan de tegels op de vloer en de tafel. De horizon ligt op de borst van de vrouwelijke figuur.

In het tafereel zijn drie plans te onderscheiden. De voorgrond, waarop de twee hoofdfiguren worden afgebeeld worden gescheiden door de gordijnen die boven het tafereel hangen van de achtergrond, dat in een soort atmosferisch perspectief is weergegeven omdat het lichter van kleur is. Er worden minder verzadigde kleuren gebruikt.

De figuren worden in hun geheel weergegeven, de gestrekte arm met fakkel wordt in het verkort weergegeven, waardoor ruimte wordt gesuggereerd.

Doordat de figuren in dit geval overlappend worden weergegeven is duidelijk dat zij een groep vormen. De kleding van de vrouw lijkt van lichtere stof gemaakt dan die van de man, die dikke ploovallen heeft, de plooi van de vrouw is glooiender aangebracht.

De tekenaar geeft de figuren op de voorgrond veel detail mee, alsook de attributen zijn met veel detail uitgewerkt. De stoel van waarop de vrouw zit is met veel detail uitgewerkt. Ook het weefgetouw is met veel detail getekend. De achtergrond wordt gescheiden van voorgrond door het lichte pentekeningen.

De lichtbron is het tafereel zichtbaar. Door de fakkel die voor de figuren schijnt is hebben zij aan hun achterzijde schaduw, wat een vorm van *clair obscur* genoemd kan worden. Van een slagschaduw door de kamer is echter geen sprake.

Op de scene is een enkele scene te zien. De figuren hebben contact met elkaar en met het belangrijkste attributen: de spinmachine en de lijkwade.

De tekening is uitgevoerd met donkere kleuren op de voorgrond, en lichte kleuren op de achtergrond met minder contour.

Teksten:

Onder de tekening is een tekst opgenomen uit *Tableaux du Temple de Muses*²⁹⁰

Penelope, si digne des recherches de tant d'amoureux , a donc pu vivre vingt années , sans faire tort à sa pudicité ? Elle a pu différer son mariage par le moyen d'un ouvrage supposé, defaisant la nuit sur sa toile, ce qu'elle y avoit tissu le jour.	Pénélope, zo waardig voor de aandacht van zoveel minnaars, heeft dus twintig jaar kunnen leven zonder haar kuisheid te schaden? Ze heeft haar huwelijk kunnen uitstellen door middel van een bedrieglijk werk, waarbij ze 's nachts ontrafelde wat ze overdag had geweven op haar weefgetouw.
---	---

Uit Homerus 24^e boek is de onderstaande tekst overgenomen.²⁹¹ In de teksten zijn **Hymmencús** of de huwelijkse liefde licht haar met zijn **flambeau** (toorts) Een moedigt haar aan het werk te ontdoen om de vrijers op te houden **De Genies van vermaak** spelen dansle liefde vertrekken Odyssea Hommeri in 24^{ste} boek

Gevolgd is een tekst uit de treurbrieven van Ovidius.²⁹² Op blad 10recto gaat de tekst verder.
Dat ik met **weefgetouw en spoel** vergat mijn lange nachten
Tot mij mijn moede hand ter Weduwkamer wees.
En verder
Vader Ikarius die dwingt mij te verlaten
Mijn Weduwbed, en mord gestadig dat ik wacht:
Maar ik ben de uwe, en het behoort zoo, laat hij praten;
Pénélope blijft trouw Ulysses Bruyloftsnacht.
Rondeel van de Beserade²⁹³

L'oissivité cést la Mere de vices, Comme L'on dit; mais fuyant les délices, De son travail occupé avec soin Cette beauté tant qu' Ulysse fut loin, De sa vertu donna de clairs indices. Plus ses Amans l'acabloient de Services, Plus elle usoit de Sages artifices Pour l'éviter en ce pressant besoin L'oissivité. Pratiquez-vous les memes exercices, Femmes, toujours au bord des précipices? Nulle de vous n'est marquée á ce coin, Je vous en prends vous memes à témoin. Qui fait tomber de si beaux édifices? L'oissivité.	Luiheid is de moeder van ondeugden, Zoals men zegt; maar terwijl ze genoegens ontvlucht, Bezig met haar werk met zorg, Deze schoonheid, zolang Ulysse ver weg was, Gaf duidelijke tekenen van haar deugd. Hoe meer haar minnaars haar overlaadden met diensten, Hoe meer ze wijze trucs gebruikte Om hen te vermijden in deze dringende behoefte De luiheid. Oefenen jullie dezelfde oefeningen, Vrouwen, altijd aan de rand van afgronden? Geen van jullie is voorzien van dit stempel, Ik neem jullie zelf als getuige. Wie doet zulke mooie bouwwerken instorten? De luiheid.
--	--

²⁹⁰ Marolles, *Tableaux du temple des muses*, 1676, 379.

²⁹¹ Coornhert., *De dolinge van Ulysse*, 24e boek.

²⁹² Cabeljau, *Treurbrieven der Blakende Vorstinnen.*, 6.

²⁹³ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 365.

De begeleidende teksten hebben verschillende functies. De eerste tekst legt uit welk verhaal er wordt afgebeeld, en wat Penelope deed om haar huwelijke uit te stellen: ze maakte nachts het werk ongedaan wat ze overdag deed.²⁹⁴ De tweede en derde tekst geven aan welke voorwerpen er zijn en hoe de aanschouwer de figuren moet herkennen.²⁹⁵ De kunstenaar noemt de geniën, ook wordt Hymeneus bekend gemaakt die de vrouw met zijn toorts bij schijnt. In het rondeel op blad 10r wordt de moraal duidelijk gemaakt in de tekst van de Benserade: ledigheid is des duivels oorkussen.²⁹⁶ Het betekent dat het met luie mensen niet goed afloopt. Deze tekst geeft de moraal prijs en beschrijft wat zich afspeelt op het tafereel, de tekst heeft echter geen herkenningpunten met het beeld. Skinner vermeldde dat deze scène de deugd Constantia (stadvastigheid) zou uitbeelden.²⁹⁷ Opvallend is dat Tideman de compositie uit de *Tableaux des Muses* vrijwel overnam in spiegelbeeld en de figuren herschikte.

²⁹⁴ Marolles, *Tableaux du temple des muses*, 1676, 379.

²⁹⁵ Coornhert., *De dolinge van Ulysse*, 24e boek; Cabeljau, *Treurbrieven der Blakende Vorstinnen.*, 6.

²⁹⁶ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', Appendix op V.

²⁹⁷ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 370.

Het bad van Diana, Actaeon

Het bad van Diana (afb. 12), Actaeon is een rechthoekige kader met daarop zes figuren. Centraal op de voorstelling zit een vrouw op een rotspartij. Ze draait haar lichaam naar rechts toe en spettert met haar rechterhand wat water uit een meer. Haar linkerhand houdt ze bij een doek. Op dat doek ligt een kam en een opengeklapte spiegel. Achter haar zijn twee naakte vrouwelijke figuren gepositioneerd. Een houdt zich schuil onder een gordijn, de ander trekt dit gordijn naar de centraal gezeten vrouw toe. In dit gordijn hangt een koker, met daarin pijlen. Rechts staat een jongeman met een voet voor op een rotspartij, hij heeft lange haren en een rond gezicht. Om zijn revers draagt hij een middelgroot zwaard. Onder de takken door die hij met zijn rechterarm omhooghoudt kijkt hij naar de badende vrouwen. Linksonder in het kader zijn twee blaffen honden afgebeeld, ze rennen in de richting van de man. Op de achtergrond zijn twee vrouwelijke badende figuren afgebeeld, ze lopen in en wijzen in de richting van de badende dames op de voorgrond.

De compositie is onderverdeeld in twee vlakken. De man rechts vormt het eerste vlak. De vrouwen links de tweede. Blikrichtingen verbinden de twee groepen die gescheiden worden door vrouwelijke figuren op de achtergrond.

De figuren zijn overwegend in hun geheel weergegeven op de mannelijke figuur na. In dit tafereel is diepte gecreëerd door de toepassing van drie kleurenplannen. De man rechts is weergegeven in donkere kleurstelling en heeft zware plooiwallen. De lijnvoering bij de vrouwen links is minder dik, waardoor ze meer naar de achtergrond verdwijnen. Zo dienen de man op de voorgrond en de honden links van hem als repoussoir. Het derde is de achtergrond die in atmosferisch perspectief is getekend. De kleuren van bomen en figuren in de achtergrond zijn minder verzadigd, waardoor het effect is gecreëerd dat ze in de verte verblijven.

De lichtbron is in dit deze tekening niet zichtbaar, toch zijn er wel lichteffecten. Hett licht komt in deze tekening van rechts. Dit is te zien aan de mannelijk figuur rechts, zijn rug is licht, en zijn aangezicht is donker. Een ander voorbeeld hiervan is de slagschaduw op het been van de badende vrouw. Clair-obscur zorgt ervoor dat de vrouw die in het licht aan het baden is naar voren springt in de compositie.

Rechts van de tekening citeerde Tideman een tekst uit de Benserade's Ovidius.²⁹⁸ Het geeft een inleiding op het tafereel wat zich afspeelt.

Acteon fameux chasseur fut change en Cerf, & mangé par les chiens pour avoir osé regarder Diane toute nuë dans le bain	Acteon, de beroemde jager, werd veranderd in een hert en door zijn eigen honden verslonden omdat hij het had aangedurfd om Diana helemaal naakt te bekijken terwijl ze in bad was.
--	--

Onder de tekening een verklaring van de voorstelling die niet voorzien is van een citaat. Het is een vervolg op de eerste tekst.²⁹⁹

N' ayant aupres d'elle ny son arc ny ses fleches, elle se servit de l'eau ou elle etoit et luy en ayant jeté de la main au visage etc.	Niet in het bezit van haar boog en pijlen, gebruikte ze het water waarin ze zich bevond en wierp ze met haar hand water in zijn gezicht.
--	--

²⁹⁸ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 62.

²⁹⁹ Tideman, 'Tideman 1694-1697', 10v.

Op de volgende pagina staan twee teksten. De eerste is een rondeel uit de Benserade³⁰⁰. Daarnaast en daaronder fragmenten uit de Marolles.³⁰¹ Tideman verduidelijkte de fragmenten door 'elle' te vervangen door 'La Deesse', dus zij voor de godin

<p>Benserade Acteon en Cerf C'est une beste ou ce Chasseur ardent Sans autre but s'attache, et cependant il apperçoit Diane toute nuë, qui le punit d'une faute impreuë, l'on ne Scauroit forcer son ascendant. il appuyé son regard impudent voila son crime, apres cét accident sa teste allonge, elle devient cornuë. Cést une beste. Ses propres Chiens huij donnent de la dent, et font pleurer leúr Maistre en le mordant, et déchireant sa personne inconnuë. Heureux! Helas, s'il eut baisse la veuë, Qui veut trop voir n'est sage, ni prudent. Cest úne beste.</p>	<p>Actéon en Hert Het is een beest of deze gepassioneerde Jager Zonder enig ander doel zich eraan vastklamt, en toch Hij ziet Diana helemaal naakt, Die hem straft voor een onbedoelde fout, Haar overwicht is niet te overwinnen. Hij steunt op zijn brutale blik, Daar is zijn misdaad, na dit ongeval Zijn hoofd wordt verlengd en hij wordt gehoornd. Het is een beest. Zijn eigen honden vallen hem aan, En doen hun meester huilen door hem te bijten, En scheuren zijn onbekende persoonlijkheid aan stukken. Gelukkig! Helaas, als hij zijn ogen had neergeslagen, Wie te veel wil zien is niet wijs of voorzichtig. Het is een beest.</p>
<p>Marolles Sans mentir son aventure est bien deplorable, et son sang illustre est répandu bien Malheureusement.</p> <p>La Deesse (Elle) s'en vangea si bien en luy jettant de l'eau auvisage, que dés le moment qu'il en fut trempé, il perdit, non pas le jugement, mais la parole et la forme humaine</p> <p>(tekst Marolles) Je sçy bien qu'il ne fe faut pas donner beaucoup de peine, pour entendre tout cecy des Chaiïeurs, qui pour n'avoir point d'autres emplois que leur divertiffement , diffipent tout leur bien en ruinant</p>	<p>Zonder te liegen, zijn avontuur is zeer betreurenswaardig, en zijn nobele bloed is helaas vergoten.</p> <p>De godin (Diana) wreekte zich zo goed door water in zijn gezicht te werpen, dat zodra hij doordrenkt was, hij niet zijn verstand verloor, maar wel zijn spraak en menselijke vorm.</p> <p>Je weet wel dat het niet veel moeite kost om dit alles te horen van de klets-kousen, die omdat ze geen andere bezigheden hebben dan hun vermaak, al hun bezittingen verspillen door te verkwisten.</p>

³⁰⁰ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 63.

³⁰¹ Marolles, *Tableaux du temple des muses*, 1676, 147-49; Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', V (f).

<p>(Tekst Tideman) Icy on peut entendre les Chasseurs, qui pour n'avoir J'autres emplois que leur Divertissement, dissipent Tout leur bien, en ruinant Leurs affaires.</p> <p>Et se laissent en quelque façon déchirer à leurs propres Chiens. Nous in pourrions dire tout autant de ceux qui sont mangés par les Flateurs qu'ils nourrissent: Comme Acteon le fut par ses chiens, Mais selon le sentiment de Palephatris, cette fable a été inventée pour mais avertir qu'il faut demeurer dans la révérence de Dieux, et qu'il Est même périlleux de les offenser par inadvertence, à plus forte raison De leur déplaire, en devenant trop curieux pour pénétrer dans leurs Secrets. Et Certainement les yeux des Mortels ne sont pas capables d'envisager La Divinité que sous de voiles proportionnez à leur faiblesse, n'y ayant Point lieu de douter que la divine splendeur n'en Soit infiniment plus Brillante que celle des rayons du Soleil.</p>	<p>Hier kunnen we de jagers horen, die omdat ze geen andere bezigheden hebben dan hun vermaak, al hun bezittingen verspillen door hun zaken te ruïneren.</p> <p>En ze laten zich op een bepaalde manier door hun eigen honden verscheuren. We zouden hetzelfde kunnen zeggen over degenen die worden opgegeten door de vleiers die ze voeden: net zoals Acteon werd verslonden door zijn honden.</p> <p>Maar volgens het gevoel van Palephatris, is dit verhaal verzonnen om aan te geven dat we in eerbied voor de goden moeten blijven en dat het zelfs gevaarlijk is om hen onbedoeld te beledigen, laat staan hen ontevreden te stellen door te nieuwsgierig te zijn naar hun geheimen.</p> <p>En zeker zijn de ogen van stervelingen niet in staat om de goddelijkheid te aanschouwen, behalve door sluiers die zijn aangepast aan hun zwakheid, en er is geen twijfel dat de goddelijke pracht oneindig helderder is dan die van de zonnestrallen.</p>
--	--

De teksten van Marolles en Benserade leggen uit wat er op het doek staat, en zal gebeuren. Tideman past kleine stukjes tekst aan in de fragmenten die hij koos om ze leesbaarder te maken. Het beeld geeft het moment weer dat Actaeon Diana begluurd, waarna zij hem zal vervloeken. De tekst geeft impliciet de moraal weer. Actaeon is gewelddadig, Diana voert haar straf niet zelf uit, maar ze laat de honden van Actaeon zelf het werk doen. Voor het beeld nam Tideman geen inspiratie op uit de boeken van Benserade of de Marolles.

Jupiter en Alcmene

In *Jupiter en Alcmene* (afb. 13) worden zes figuren weergegeven. Een man draagt een kroon en heeft een baard, als kleding een soort gevechtstenuë dat eindigt in een rok bovenop zijn knieën. De gekroonde man loopt omhoog op trap omhoog naar een vrouw op een rijk gedecoreerde stoel en strekt zich naar voren uit om een haar te omhelzen. De vrouw kijkt met haar hoofd in haar nek naar de man. Ze heeft een ontblote borst en lange krullen. Met haar linkerhand houdt ze haar gewaad vast, haar rechterhand rust op haar borst. Links van het liefdeskoppel spelen drie putti's zwevend in de lucht. Een van de putti's zit op een vliegende adelaar, die zijn vleugels weid spreidt. De putti houdt in zijn handen twee attributen vast: een fakkel en een bliksemschicht. De Putti's links van het liefdeskoppel trekken samen een doek over het liefdeskoppel heen. Achter het liefdeskoppel bevindt zich een soort tent, waarin pauwenveren en bladertakken in te onderscheiden zijn. Twee figuren op de achtergrond aanschouwen het tafereel vanaf de balustrade.

Het beeldvlak is onderverdeeld in twee groepen, de hoofdpersonen rechts worden gescheiden van de putti's links door een diagonale lijn. Deze lijn wordt benadrukt door de lichaamshouding van de putti's en het doek dat tussen hen inloopt. Ook de opening van de bedhemel draagt bij aan deze diagonale lijn.

In de gesuggereerde ruimte zijn drie plans te onderscheiden. De voorgrond bevat de figuren. Deze zijn in contour het meest uitgewerkt. De middengrond figuren en attributen met minder harde contouren en de achtergrond, die bestaat uit een rijk gedecoreerde binnenkamer. Perspectief wordt in deze tekening gesuggereerd door de lichtdonkerwerking in de drie verschillende plans. Zo is er voor de kamer atmosferisch perspectief gebruikt, er is dan ook geen verdwijnpunt.

De figuren op het schilderij zijn in hun geheel in de ruimte geplaatst. Van de figuren zijn alle lichaamsdelen te zien, behalve wanneer zij zich achter attributen verschuilen. De figuren op de voorgrond fungeren als repoussoir, ze zijn donkerder weergegeven dan figuren op de midden en achtergrond.

De figuren zijn in hun geheel weergegeven, maar zijn geclusterd in twee groepen. Te zien is dat ze man en vrouw op de voorgrond één groep vormen. Achter de rug van de man is de tweede groep te zien: de putti's. De groepen worden onderscheiden door hun kleurgebruik. De man en vrouw op de voorgrond hebben een duidelijke plooi met zware kleding. Ook zijn details duidelijker uitgewerkt zoals kleding en haren. De putti's zijn in contour weergegeven hun lichamen bevinden zich in de schaduw. Beweging wordt gesuggereerd doordat de man zich vooroverbuigt naar de vrouw, waarbij hij zich door zijn knieën buigt en de vrouw naar voren leunt. De Putti's zwaaien met hun armen en houden daarbij attributen vast.

De lichtbron is in dit tafereel niet zichtbaar. Toch valt aan de schaduwen van de figuren af te lezen dat het licht van rechts komt. Links van de figuren is het donkerder wat wijst op een lichtval van rechts. Een duidelijke reflectie van het licht is te zien op de zuil links van de bovenste putto een witte lijn loopt tot aan de arm van de putto.

Helen Froger schrijft dat de moraal van het rondeel van De Benserade is: men moet niet samenzweren want je komt er zelf toch bedrogen uit.³⁰² Skinner gaf aan dat Jupiter en Alcmene symbool stonden voor de noodzaak van waakzaamheid.³⁰³ De tekening Jupiter en Alcmene vertoont

³⁰² Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', Appendix op V.

³⁰³ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 370.

gelijkenissen met 'Hercules wurgt twee slangen in Alcmenes kraamkamer'³⁰⁴ Waar deze tekening zich bevond is niet duidelijk.

<p>Tekst onder Jupiter en Alcmena Júpiter amoûreux d'Alcmene femme d'Amphitryon la trouva si honneste femme. Que ne poussant la guour, ci Dieu fût contraint de prendre la forme de sôn mari pour lúi plaire, et il en et Hercule. (in marge Ovide liv. 6.) Qui l'en piefse estre ún Epoux bien content J ez deute lors qu'on en veut leavoir tant. Amphtrion aimont comme son ame Sa ekere Hemene et cette bonne Dame Tonoit à ly D'un Caier ferme et constant. Mais Jupiter en vint à borit pourtant D'Amphitryon sous la forme s'entend. Il fit aufsi Satisfait de sa flame. Qui l'on puifse estre. L'amour du Dieu n'estant pas éclatant La bon ménage alloit en aúgmentant, Sans qu'elle eút alloit en aúgmentant, Sans qu'elle eút part à la secrete trame, La femme fût toujours hommeste femme, Et le Mari fût cocú toút autant. Qué l'on puífse estre.</p>	<p>Jupiter, verliefd op Alcmena, de vrouw van Amphitryon, vond haar zo'n eerbare vrouw dat, zonder haar verlangen uit te spreken, de god werd gedwongen de gedaante van haar man aan te nemen om haar te behagen, en daaruit ontstond Hercules. (in de marge Ovidius boek 6.)</p> <p>Wie zou denken dat een man tevreden zou zijn Als men zijn vrouw wil verleiden. Amphitryon hield van haar als zijn ziel, Haar trouwe liefde en deze goede dame Bleef altijd trouw en standvastig. Maar Jupiter kwam toch in de vorm van Amphitryon, Hij was evenzeer tevreden met zijn passie.</p> <p>Wie zou denken dat men kan zijn De liefde van de godheid is niet openlijk, Het goede huwelijk groeide, Zonder dat zij deel had aan het geheime plan, De vrouw bleef altijd een eerbare vrouw, En de man was evenzeer een bedrogen echtgenoot.</p> <p>Wie zou denken dat men kan zijn.</p>
---	---

Op folio 72r is onderstaande emblematische omschrijving opgenomen.

Jupiter in gedaante van Amphitryon bij Alcmena fol. 12.

Dit stuk vertoonende **grote personagien** en **groots bijwerk**.
 heeft aan den Heer Drummond meer behaagt als eenige andere.
 het maakte groote partijen met het Paviljoen en de Mantel des
 konings en hoewel een weinig gebouw tot een verschiet maar te zien
 was, veroorzaakte zulks nochtans een goede ruijmt, en dede het kindje
 op de Arend los en ruym aankomen, de **roode** Mantel en 't **groene**
 Paviljoen maakten groote figuren en waren **plaisant in't oog**
 in dit stuk was weinig **wit**, waarom ook de kroon des konings
 den blinem en flambeau van Cupido te meer uijt ende den
 een groote geridon in den regter boek de stuks vulde en versierde
 die plaatse. Den koning had **bruijn hayr**, een lijfrok van een **blinkende**
stoffe een weinig **granagtig purper**, den wapenrok bijna inyt de **zelfde**
Couleur maar weinig **bruijnder**, hellende na 't feulie **mort**, de laarssen

³⁰⁴ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'.

mede uijt die **Couleur**. De koningin zit op een **zilver**e stoel, haar onderkleed is **wit** daarover een geheel kort lijfrokje van **Couleur** de **roze** met liest, de **mantel donker stroogeel** met **grond geblomd**, gevende een zeer **goede welstand**, het kindje 't welk de mantel boven de Schouders op ligt, heeft **lichte** vleugels, hellende na 't **geel**, en stond lieflijk tegen 't **groene** Paviljoen Desselfs vliegend kleedje was van een **lichte coffi Couleur** gemengt met een weinig vriel **purper**, het kindje op den arend met een vliegend kleedje uijt een **koper Couleur** werkende zeer wel tegen het verschiet gebouw 't welk uijt marmer.

Mars en Venus ontdekt en door de verzamelde goden bespot

Mars en Venus (afb. 14) is een tekening in een rechthoekig kader waarop negen figuren zijn afgebeeld in een rijkelijk gedecoreerde kamer met een doorkijk naar een buitenruimte met grote architecturale elementen.

De voorste figuur rechts is een naakte putti die een te grote helm en cape draagt, de helm houdt hij vast met twee armen. Rechts van hem is staat een harnas op de grond en links van hem rust een zwaard tegen een tafeltje. In het rechts van het midden op het beeld zijn een naakte man en vrouw in half liggende houding gepositioneerd op een hemelbed. De vrouw op het bed omarmt de man met een arm. Ze kijkt naar een knielende man aan haar voeteneinde en wijst met haar rechterhand naar vijf figuren op een wolk links bovenin het kader. De man links leunt met zijn linker been op het bed, in zijn handen houdt hij een net vast die hij over de vrouw heen werpt. Links bovenin zitten vijf figuren in een wolk. Ze kijken naar het schouwspel beneden hen. Een van de figuren draagt een helm met vleugels en een kerykeion en de figuur rechts van hem draagt een luit. De figuren achter hen hebben interactie met elkaar. Ze dragen geen herkenbare attributen.

Het beeldvlak is verdeeld in drie plans die voor diepte zorgen. Ook fungeren de putti rechtsvoor en het tafeltje links als repoussoir. Er is geen gebruik gemaakt van lineair perspectief, noch een verdwijnpunt. Het verdwijnpunt zou buiten het kader liggen als men de lijnen op de vloer volgt. De eerste rij bestaat uit de ruimte die de putti op de voorgrond inneemt tot aan de rand van het bed. Hierbij hoort ook het gordijn van het hemelbed bovenin het kader. De tweede rij zijn de drie figuren rondom het bed. Ze zijn, op putti na, het meest gedetailleerd weergegeven met contouren en licht een schaduwwerkingen. De figuren op de achtergrond in de wolken vormen het derde plan. Zij zijn minder gedetailleerd weergegeven, hun lichamen zijn globaal afgebeeld en ze hebben geen strak uitgewerkte gezichten.

Bij de tekening zijn een aantal tekst bijgeschreven. Het rondeel naast de tekening is een rondeel van de Benserade³⁰⁵ onder het rondeel is een tekst bijgeschreven uit hetzelfde boek³⁰⁶ Op bladzijde 13r is een tekst geciteerd uit Boitel 1617, het zijn een aantal losse fragmenten uit dit boek.³⁰⁷ Froger stelt dat deze tekst moraliserend is.³⁰⁸ Het Rondeel van de Benserade heeft de moraal: alle zondaren, al zijn het goden, worden gestraft. Claude Boittet die het verhaal van Homerus vertaalde prijst Homerus het schaamtegevoel en de eer van vrouwen, keurt hij de onkuisheid af en toont hij aan dat alle misdaden vroeger of later gestraft worden. Het onderwerp kan nog meer betekenen volgens Froger: onder andere dat die genen die geboren worden tijdens de conjunctie van Mars en Venus geneigd zijn tot overspel en dat alles de zon bij deze sterrenbeelden staat het overspel ontdekt zal worden.³⁰⁹

³⁰⁵ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 89.

³⁰⁶ *Ibid.*, 88.

³⁰⁷ Claude Boitel, *L'Odissée d'Homère. Traduit de Grec En François Par*, 1619, 233, 234, 233, 234.

³⁰⁸ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', V (g).

³⁰⁹ Appendix op V Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman'.

Rondeel van de Benserade.

<p>Et le mieux pris, et le plus amoureux Fut ce beau couple, heureux, et malheureux Heureux qu'amour de si prés les assemble, Et malheureux d'estre trouvez ensemble, Quand ils en font au comble de leurs voeux. Ce fut le trait d'un Mari bien fâcheux, Un trait pour luy fans doute, & non pour eux Le mieux pensé du monde, ce me semble. Et le mieux pris. Quelle risee! au goust des jeunes Dieux Un tel opprobre estoit delicieux, Mars le confond, la belle Venus tremble, Quoy qu'a leur honte auxune ne ressemble, Qui fit le piège estoit le plus honteux Et le mieux pris</p>	<p>En de meest verliefde en meest geprezen Was dit mooie paar, gelukkig en ongelukkig, Gelukkig omdat de liefde hen zo dicht bij elkaar bracht, En ongelukkig omdat ze samen werden gevonden, Op het hoogtepunt van hun verlangens. Het was de actie van een zeer jaloerse echtgenoot, Een actie gericht tegen hem, zonder twijfel, en niet tegen hen, Het best bedacht in de wereld, lijkt het mij. En de meest geprezen.</p> <p>Wat een lachertje! Voor de jonge goden was zo'n schande heerlijk, Mars is beschaamd, de mooie Venus trilt, Hoewel geen van hen op hun schande lijkt, Degene die het valstrik heeft gezet, is het meest beschamend, En het meest geprezen.</p>
---	---

<p>Vúlcaïn avant súrpis Venus sa femme, et le dieu Mars, les enferma toús deúx en ún meme lit avec des rets de fer presqué imperceptibles à force d'estre deliez, et il en exposa le Spectacle a toús les aútres Dieux ses Confreres.</p>	<p>Vulcanus (Vulcan) betrapte Venus (Aphrodite), zijn vrouw, en de god Mars (Ares) en sloot ze beiden in hetzelfde bed met bijna onzichtbare ijzeren boeien vanwege hun nauwe binding. Hij toonde dit schouwspel aan alle andere goden, zijn vertrouwelingen.</p>
---	--

Op bladzijde 13r van het Boek van Tideman zijn fragmenten opgenomen uit Homerus door Claude Boittet³¹⁰

Froger schrijft dat de moraal van het Rondeel van De Benserade is alle zondaren, al zijn het goden, worden gestraft.³¹¹ Volgens de vertaler van het verhaal Claude Boittet, voor deze scriptie is een uitgave gebruikt uit 1619. Tideman leidt het verhaal in met een samenvatting en citeert vervolgens fragmenten uit het boek van Boitel.

<p>Alinous Roy des Pheaciens convie toute L'afsemblee A un Sclemnel banquet qiu ne fut pas si tot finy que les Phaeciens sur le dessi, donné à ulyse, jouerent avec luy a Jetter la Pierre: ce qu 'ils firent jusques à tant que DemoDocus; pour diversifier les passe temps, chanta les embrasemens et adulterres de Mars et de Venus etc.</p>	<p>Alkinoös, koning van de Phaeaciërs, nodigde de hele vergadering uit voor een feestbanket dat niet zo snel eindigde. Nadat het feest was gegeven voor Odysseus, speelden de Phaeaciërs met hem het spel "Jetter la Pierre" (waarschijnlijk een soort werpspel). Ze speelden tot Demodocus, om het amusement te variëren, zongen zij over de omhelzingen en overspel van Mars en Venus.</p>
---	--

Fragment 1, p. 233

<p>Cependant Mars Mars Sçachant le department de Vulcain, arrivue au logis de Venus pour iouyr de ses embrassements, il la trouua assise en sa chambre, luy prenant la main, luy dit. Ma chere Venus aux blonds cheveux, vrayement voicy une heure fort commode à nos amours, allons nous coucher pour nous enyurer en nos caresses et embrassements, fans craindre d'estre surprins, Vulcain ce vieux ialoux est allé en Lemnos. Ayant dit, Venus reçoit ces offres amoureuses de Mars, avec autant de grancieuseté qui de beauté: etc...</p> <p>Vulcain estant retourné de Lemnos, avant qui de'avoir esté jusques – la par l'advertissement du Soleil, decouvrit a tous les Dieux estant arrivé a son logis esmeu de colere s'ecria à haute Voix. etc..</p>	<p>Ondertussen, wetende dat Vulcanus afwezig was, kwam Mars naar het huis van Venus om van haar omhelzingen te genieten. Hij vond haar zittend in haar kamer, nam haar hand en zei tegen haar: "Mijn lieve Venus met de blonde haren, dit is werkelijk een zeer geschikt moment voor onze liefde, laten we ons naar bed begeven om dronken te worden van onze strelingen en omhelzingen, zonder bang te zijn betrapt te worden. Vulcanus, die oude jalouse man, is naar Lemnos gegaan."</p> <p>Na deze woorden ontving Venus de liefkozingen van Mars met evenveel gratie als schoonheid...</p> <p>Toen Vulcanus terugkeerde van Lemnos en ontdekte dat hij verraden was door de zon, onthulde hij zijn woede aan alle goden. Bij zijn terugkeer naar huis uitte hij zijn woede luidkeels...</p>
--	--

Tideman corrigeert soms de schrijver, Cholere is vervangen door Colere.

Fragment 2, p. 235 is een samenvatting van een het fragment.

<p>Les Dieux Jupiter dieux Jupiter Neptune Mercure Apollon (Laisant les deesses au mont</p>	<p>De goden Jupiter, Neptunus, Mercurius en Apollo lieten de godinnen achter op de berg</p>
---	---

³¹⁰ Boitel, *L'Odissée d'Homère. Traduict de Grec En François Par*, 233-35.

³¹¹ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', Appendix op V.

Olympe) estans a la porte voyans les artifices de Vulcain s'eclatterent de rire. etc	Olympus en stonden bij de deur en barstten in lachen uit toen ze de streken van Vulcanus zagen, etc.
---	--

Gevolgd door twee citaten uit de marge

Neptune supplioit Vulcain de delivrer et delier Mars etc.	Neptunus smeekte Vulcanus om Mars te bevrijden en los te maken enz.
---	---

Fragment 3, p. 235 in de kantlijn van p. 235

Homeri Loue la honte et l'honneur que doivent avoir les deses et femmes. Il blame l'incontinence et montre que tous les Crimes tost ou tard sont punis qui la tardive main vengeresse de Dieu attrape les Criminiels. Claude Boittet Advocat en la Cour de Parlement de Paris et translateur de L'Odysse dit.	Homerus prijst de schaamte en eer die de godinnen en vrouwen moeten hebben. Hij berispt onmatigheid en laat zien dat alle misdaden vroeg of laat gestraft worden, en de trage, wrekerhand van God grijpt de criminelen. Claude Boittet, advocaat bij het Parlement van Parijs en vertaler van de Odyssee, zegt...
---	---

Fragment 4, p. 233

L'adultere de Mars et de Venus represente l'harmonte De Qualitez elementaires liez par Vulcain, cest a dire le feu pour produire les ouvrages de la nature. On bien il signifie que ceux qui naiscent en la conjonction de Mars et Venus Sont subject aux adulteres, et que si le Soleil est voisin de dits astres que les adulteres, et que si le Soleil est voisin de dits astres que les adulteres seront decouverts.	Het overspel van Mars en Venus vertegenwoordigt de harmonie van de elementaire kwaliteiten die verbonden zijn door Vulcanus, namelijk het vuur om de werken van de natuur voort te brengen. Of het betekent dat degenen die geboren worden onder de conjunctie van Mars en Venus vatbaar zijn voor overspel, en als de Zon dicht bij deze planeten staat, dan zullen de overspeligen worden ontdekt.
--	---

Fragment 5, p. 234 in de kantlijn

Vulcain difforme et boiteux, veut dire que le feur qui est icy bas est grossier et difforme aux prix de celuy qui est en la supreme region de l'air.	Vulcanus, misvormd en kreupel, betekent dat het vuur hier beneden grof en misvormd is in vergelijking met dat in het hoogste gebied van de lucht.
--	---

De tekst onder de tekening beschrijft wie men ziet en welk moment uit het verhaal uitgebeeld wordt. De overige teksten nemen de lezer mee in het verhaal, en de laatste twee fragmenten geven heel duidelijk de moraal mee.

Andromeda bevrijd door Perseus

Andromeda bevrijd door Perseus (afb. 16.) is weergegeven in een rechthoekig kader. Er worden zes figuren weergegeven aan een oever. Op de voorgrond een vrouw met geknot haar in de schaduw van een boom in contrapost houding. Ze leunt op haar rechterhand die vastgeketend is aan een rots. Haar rechterhand steekt ze met wijdverspreide vingers de lucht in. Bij haar benen zitten drie gevleugelde kinderen. De linkse genie voert handelingen uit bij de rechtervoet van de naakte vrouw. Het middelste kind heeft in zijn rechterhand een bekertje vast en speelt met zijn rechterhand met het zand. Het derde kind rechts loopt in de richting van de kinderen en de vrouw links met zijn rug naar de aanschouwer toe en rechterbeen voor. Hij kijkt en zwaait met zijn rechterhand naar de figuren op de achtergrond terwijl hij in zijn linkerhand een fakkel draagt.

In het water achter de vrouw zwemt een groot gevleugeld wild dier met opengesperde bek in onstuimig water. Het beest werpt zijn vin zo groot als een walvis in de lucht en heeft klauwen die in het water zwemmen. Met zijn klauwen beweegt hij zich voort in het onstuimige water terwijl hij zijn bek opentrekt naar de naakte vrouw. Recht boven het dier vliegt een man op een gevleugeld galopperend paard. De man houdt in zijn linkerhand een mensenhoofd vast.

Achter het zeemonster is een landschap weergegeven bovenop een versteende kade. Op deze rand van deze kade staan twee mannen in plooiengewaden, en links van hen staat een derde. Achter de mannen begint een ruimtelijk landschap met op de achtergrond een dorp.

Het beeldvlak is verdeeld in twee groepen: op de voorgrond de groep met de vrouw met de gevleugelde kinderen en op de achtergrond het monster en de vrouw. Ze worden verbonden door denkbeeldige diagonale lijnen die die getrokken worden uit armen en ledematen.

Het schilderij is asymmetrisch opgezet. Zo zijn de manen op de kade relatief groot ten opzichte van het monster in het water. In dit beeld is geen gebruik gemaakt van lijnperspectief, maar van drie verschillende plannen. Duidelijk is dat het beeld verdeeld is in gelijke vlakken van vier in de breedte en 8 in de lengte. De plannen zijn te zien aan uitgewerkte figuren en het donkere water op de voorgrond. Zo dienen het donkere haar van de twee kinderen en de schaduw van de boom als repoussoir tegen een lichtere achtergrond. Op het middenplan het wilde beest in lichtere kleuren uitgewerkt, waardoor hij naar de achtergrond verdwijnt. Zo ook de twee toekijkende figuren op de kade. De man op het gevleugelde paard met overtuigendere kleurgebruik getekend, waardoor hij meer naar voren komt. Het derde plan is het landschap in atmosferisch perspectief op de achtergrond.

De figuren zijn in hun geheel weergegeven in de ruimte, waardoor een ruimtelijkheid ontstaat en de aanschouwer de hele scene kan overzien. De handelingen van de figuren maken het een bewegelijk beeld, alle figuren draaien een andere kan op.

De lijnvoering van de figuren beweegt mee met de drie plannen. De figuren op de voorgrond hebben duidelijke contouren. De figuren op de midden grond hebben geen contouren, maar zijn in schaduw tinten weergegeven. De figuren op de achtergrond hebben geen gezichtsexpressie en zijn verder alleen in belangrijke details weergegeven.

Tekst

Persée delivre Andromede qu'il trouve exposée à ún Monstre marin, et il l'épouse Metamorphose liv 4.	Perseus redt Andromeda die hij blootgesteld aan een zeemonster vindt, en hij trouwt met haar. In de Metamorphosen, boek 4.
---	---

De Benserade³¹²

d'un vilain Monstre une Divinité Assouvissoit l'indigine cruauté, Son désenseur empesche qu'elle meure et la console au moment qu'elle pleure d'estre reduite en cette extremité. de si beaux jours sont mis en feureuté, il sort vainqueur du combat redouté, et sur le champ la dépouille demeure, D'un villain Monstre. Persée obtient ce qu'il a merité, de sa fortune il paroist transporté en pouvoit- il trouver une meilleure? qu'un galant Homme arive à la bonne heure, et qu'à propos il venge un beauté d'un vilain Monstre. Monsieur de Benserade	Uit een lelijk monster maakte hij een godheid, Verzadigde de inheemse wreedheid, Haar verdediger voorkwam dat ze stierf En troostte haar terwijl ze huilde Dat ze in deze extreme situatie was beland. Zulke mooie dagen worden gevierd, Hij komt als overwinnaar uit de gevreesde strijd, En de prooi blijft achter op het slagveld, Van een lelijk monster. Perseus krijgt wat hij verdient, Van zijn fortuin lijkt hij overweldigd, Kon hij een betere vinden? Dat een galante man op het juiste moment verschijnt, En op passende wijze de schoonheid wreekt Van een lelijk monster. Monsieur de Benserade
---	---

³¹² metamorphosen liv. 4 wordt ook genoemd in de rekening van het Hopetoun House (zie bijlage 2)

Abraham Bogaard in zijne keurstoffe spreekt tegens Andromeda

Andromeda daar is een god die voor uw strijd
Schoon Ammon uw zo **wreed geboeyt heeft aan de klippen**
ghy zult voor 't **Monster**, door held Perseus zijn bevrijd
Weerhou in traanen nog laat uw geen zugt onglippen.
daar daalt uw heyland op zijn wieken uyt de lucht
terwijl de Meuwen door uw droeve Jammerklagen
bewogen, treuren wijl ghij om het nootlot zugt
zij willen uw geschreij met haar gezang verzachten
Schrik niet. Schoon 't Monster scheurt de golven fel
van een,
En blaast op 't naderen van Perseus aan de stranden!
Daar snort zijn degen door zijn ingewanden heen.
help goon! wat zee van bloet vliegt door zijn keel en snuijt
de Rotsen scheuren op dat ijsselijk geluijt.

Bij de tekening van *Andromeda bevrijd door Perseus* zijn drie teksten opgenomen. Onder de tekening is een korte tekst opgenomen uit de *Metamorphosis* van De Benserade.³¹³ Op folio 14r heeft Tideman twee teksten opgenomen. De eerste is een rondeel wederom afkomstig uit De Benserade.³¹⁴ De onderste tekst is geciteerd uit *Kleurstoffe van Abraham Bogaert*.³¹⁵

³¹³ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 122.

³¹⁴ *Ibid.*, 123.

³¹⁵ Bogaert, *Keurstoffe van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigheden in byschriften en puntgedichten*, XXXI.

Lucretia beneemt zich het leven met een dolk

Lucretia (afb.18) is getekend in een vierkant kader, er zijn vijf zittende figuren afgebeeld. Een vrouw met donkerhaar houdt een mes vast die gericht is op haar eigen borst. Naast haar zit een bebaarde man, die haar met een arm om haar middel stevig vasthoudt. Om de twee figuren heen hangen gordijnen en achter hen is een gedecoreerde wand. Rechts van de twee figuren zijn drie andere figuren gepositioneerd, aan hun kleding is te zien dat het soldaten zijn. Ze dragen gevechtstenues en twee van hen dragen helmen. Ze zitten aan een rijk gedecoreerde tafel met leeuwenpoten. De meest linker soldaat steekt zijn hand op naar de hoofdpersonen en de middelste schreeuwt naar de linker figuren en houdt daarbij een gordijn open.

De compositie is in twee delen opgedeeld, de groep hoofdfiguren links worden gescheiden van de bijfiguren rechts door een verticale lijn verstopt in de gordijnen. Die omkadering van de figuren links wordt versterkt doordat de gordijnen ook bovenlangs en aan de andere zijde een kader vormen om het paar heen. Rechts aan de tafel nemen de drie soldaten minder ruimte in dan het paar links, en dus is het vlak asymmetrisch verdeelt.

In de gesuggereerde ruimte zijn drie plans te onderscheiden. Ook al is er geen lijnperspectief gebruikt is er toch sprake van diepte in de tekening. Het paar met het mes bevindt zich op de voorgrond, ze zijn het meest gedetailleerd weergegeven. Dit is te zien aan hun zware plooiwal en gezichtsexpressie. Op de middengrond bevinden zich de drie soldaten, die met minder schaduw op hun ledematen zijn getekend. Ze worden gescheiden van de voorgrond door een repoussoir: de tafel die donker en met veel contour is weergegeven. Deze tafel staat op een verhoging, die weer achter een verhoging is gepositioneerd waarop het paar met de mes zitten. Een extra aanduiding van diepte dus. De achtergrond vormt het contrast met de voorgrond. Bij het paar links is dit een schaduwrijke omgeving van de tent met rijk gedecoreerde achtergrond, bij de soldaten is dit een ongedecoreerde lichte achtergrond.

Tussen de figuren op de voorgrond en de middengrond is dat de belangrijkste figuren in het verhaal in het geheel worden weergegeven. De man en vrouw zijn gedetailleerd weergegeven: expressie, handgebaren en plooiwal zijn uitgewerkt. De figuren op de middengrond worden tot aan hun romp afgebeeld achter een tafel, en dragen bij door hun expressie en handgebaren. Hun kleding is met minder schaduwwerking uitgebeeld, daardoor is de plooiwal minder zwaar dan bijvoorbeeld de stof van de vrouw.

De kunstenaar geeft zijn figuren in veel detail weer, zowel belangrijke als minder belangrijke figuren, gedetailleerde expressie en kleding. Ook de versiering op de achtergrond is hier een voorbeeld van. De contouren van de figuren zijn omlinjd, maar alleen daar waar de nadruk op moet liggen krijgt schaduwwerking mee. De lichtbron komt in deze tekening van rechts, ook al is deze niet direct weergegeven. Zo loopt er onder het been van de man een schaduw naar links door en zijn de schaduwen van de personen steeds aan hun linkerkant weergegeven.

Tekstuele analyse

Onder de tekening van Lucretia is de onderstaande tekst opgenomen. Mogelijk is dit een samenvatting van de kunstenaar, er staat namelijk geen verwijzing en de tekst is wat rommelig doordat er in is gekrast en weggestreept. Hoe dan ook, deze tekst laat als het ware de 'snapshot' zien wat de tekening is. Het moment dat Lucretia haar eigen hart doorboort met een mes dat zij verborgen hield op haar borst. De tekst erna, beschrijft wie er verder in de tekening zijn afgebeeld en de laatste tekst geeft de moraal prijs: met de dood wordt de eer rechtvaardigt, zoals Skinner ook opschreef.³¹⁶ Eveneens in de rekening van Hopetoun House komt er een schilderij voort met het onderwerp van Lucretia.³¹⁷

Titus Livius in 't eerste boek zijner Roomscher historie
verhaald, dat Lúcretia haare noot den Vader man en vrienden
gekaagt (gehoord) hebbende, besluit nootzakelijk te zijn haar zelfs te dooden
Getuijgen kan te geene zij zig te klaagde, waarmede zijn Targinium
beschuldigen. zo zoude dan haar sterven getuijgen, dat zij waarlijk de segiem?
Waarmede Tarquinius haar gedreijgt, meer gevreest hadde.
Haar Man en Vader hebben haar verzekert, dat het gedaane verhaal
genoegzaam klaar, en wel om te geloven, ook de boosheijd van Tarqium
bij een ieder genoegzaam bekend was.
Nogtans zij voorgenomen hebbende te sterven, op dat geen overspelingen
Zij oogt met haar, exempel zoude mogen behelpen, af onschuldigen, heeft
**Zij, lemende in de armen van haar vader op 't onvoorzienste een mes
('t welk onder de klederen verborgen) in haaren boezem gedrukt,
en dus haar leven geeijndigd**

Op blad 15r van Tidemans tekeningenboek is een fragment genomen uit de Historie uit Abraham Bogaerts kleurstoffe.³¹⁸

'Zy zo schelms haar schoot bevlekt ziende, ontbied heel vroeg haar man en vader, nevens **Brutus** en **Valerius**, aan wien zy het gruweltuk van **Sextus** ontdekt, en steekt daar na zich zelve in d'armen van haar vader met een pook in 't hart.'

Het bovenstaande fragment omschrijft het moment in het verhaal dat wij zien in het tafereel. De hoofdpersonen links zijn Lucretia en haar vader en de drie personen rechts zijn Brutus, Valerius en Sextus. Tideman neemt vervolgens de verwijzing over naar naar 'Ovid. 2b. zijns Almanades J. Neuije treninspel' en neemt het proza over van dezelfde pagina uit keurstoffe van Boagaert:

Lucretia heel Romen is bewoogen.
Het kent uw ziel van alle smetten vry,
De **kuisheijd** straald nog stervende úijt úwe oogen.
Uw Kollatijn vervoerd door razerny,
Zal haast uw doot op uwen schender wreeken.
Hy bonst Tarquijn van Romes hogen troon.

³¹⁶ Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 370.

³¹⁷ opgenomen als 'Lucretia geresolveert te sterven' Tideman, 'Rekening Hopetoun House: Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert'.

³¹⁸ Bogaert, *Keurstoffe van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigheden in byschriften en puntgedichten*, XXII.

'k Zie reeds zijn bloed van 't staatsgebied versteeken.
De vader boet de misdaat van den zoon.
Gy die het ligt des hemels hebt genooten
Zo zuiver, woud zo zuiver gaan in 't graf.
Des hebt ge uw' bloed zo mannelyk vergooten;
Uw eigen hand maalt u onsterfelijk af.
geen minnaar van de kuisheijd zal uw laaken,
Laat vrij de nyd uw opzet eeuwig wraaken.

Over abraham bogaert, froger v (h). keurstoffe van aloude Griekse en Romeinse grootmoedigen in
byschriften en puntgedichten vertoont, 1694

Hercules en Omphale

Hercules (afb.20.) is een tekening in een rechthoekig kader, er zijn negen figuren afgebeeld. Centraal rechts zit een halfnaakte vrouw op een met doeken beklede bank, een soort hemelbed. Ze heeft een dierenhuid over haar hoofd heen geslagen en om haar geslachtsdeel hangt een lendedoek. In haar rechterhand houdt ze een grote knots, die ze laat rusten op de bank. Met haar linkerarm en hand steunt ze in haar heup. Boven het kader zijn gordijnen zichtbaar met kwasten van de uiteindes van touwen die het doek bijeen houden.

Links op de voorgrond zit een halfnaakte bebaarde man, hij draagt een diadeem en een ketting. Een gevleugelde putti steunt op knie man en houdt daarbij een spinrok overeind. (een spinrok is een stok waarop wol of vlas wordt gestoken en waarvan de draad wordt gesponnen). Met zijn beide handen drukt hij het gesponnen draad tussen zijn duim en wijsvinger tegen elkaar aan. De halfnaakte mannen achter hem kijken daar naar. Rechts op de voorgrond zit een gevleugelde putti op de rand van het gedecoreerde toneel. Met beide armen wijst hij naar de getooide man terwijl hij een hand dicht bij zijn ogen houdt, alsof hij aan het richten is met pijl en boog.

Achter de getooide man zitten drie klassiek geklede mannen. De middelste pakt fruit uit een schaal, de meest linkse kijkt opzij van het schouwspel af en de meest rechtse wijst naar de middelste man.

Op de achtergrond is de architectuur getekend van mogelijk een tempel, er zijn drie zuilen en een doorkijk naar een andere zaal, of buitenruimte. Op een balustrade kijken twee personen toe op het schouwspel.

Het beeldvlak is verdeeld in twee velden. De blikrichting van de halfnaakte mannen verdeelt de voorgrond van de achtergrond. Er is getracht een soort lijnperspectief te gebruiken, maar dit is niet geheel toegepast er geen verdwijnpunt is. Alle lijnen op de verschillende traptreden wijzen naar rechts. Diepte ontstaat in de gesuggereerde ruimte doordat er drie plans zijn. Op de voorgrond zijn hoofdfiguren in detail uitgewerkt met schaduweffecten. De wijzende putto dient als repoussoir, en zorgt voor diepte in het tafereel. Op de middengrond zijn figuren in contour gewassen groep weergegeven. De architectuur op de achtergrond is in atmosferisch perspectief afgebeeld.

In de tekening is een enkele scene uit het verhaal te zien. Beweging en interactie worden in deze tekening uitgebeeld door blikrichtingen, handgebaren en in een enkel geval een houding.

Naast de tekening is een tekst van Karel van Mander opgenomen. De tekst van Van Mander heeft een moraliserende betekenis 'dat een deugdzaam man tot het eind van zijn leven heeft voorzichtig en wakende te wezen om namaals niet te verliezen de deugd, en de deugdelijke eerlijke naam en goed gerucht, denkende dat de meeste macht en verwinninge bestaat in zijn zelve of zijn eigen kwade genegenheden en lusten te verwinnen', aldus Froger.³¹⁹ Daarnaast valt op te merken Tideman de tekst van Mander heeft aangepast, en dus een bewerking is van Tideman die het verhaal inleidt op het moment dat Hercules de koning van Lydien ontmoet. Daarnaast heeft de tekst als functie dat het de kijker houvast geeft om de hoofdpersoon te herkennen: de boog, knots en leeuwenhuid van Hercules worden benoemt.

Onder de tekening is een korte tekst van De Benserade opgenomen.³²⁰ Deze korte tekst legt uit welke acties er toe leidt dat er een moraal gegeven moet worden: Hercules gaf op en er rennen vele

³¹⁹ Karel van Mander, *Het schilder-boeck waerin voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der edel vry schilderconst in vercheyden deelen wort voorghedraghen*, 1604, 77v; Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', V (i).

³²⁰ Benserade, *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux*, 302.

meisjes rond om hem heen. Op de volgende pagina 17r van Tidemans tekeningenboek is een ronddeel opgenomen uit hetzelfde boek van De Benserade, en beeldt de moraal uit wat er kan gebeuren als wij niet actief bezig zijn; tot welk peil dan zelfs een held kan zinken als hij niet op zijn hoede is.³²¹ Ook de laatste tekst scheidt duidelijkheid in de beeldtaal: de deugd en ondeugd die als lef opwinden in de vorm van twee putti. De koning links maakt een gebaar met zijn twee handen, wat kan wijzen op het draaien van de vingers.

Tekst bij Hercules naast de tekening

<p>Carel ver Mander</p> <p>Verbaast hebbende de Daden van Herkules zegt dat verscheyden avonturen Bij ver liefdde op Omphale Dogter des Konings Van Lijdien Die hem kostelijke Geschenken dede Om dat hij aldaar Hadde gedoot en vriend Grootte slange, die Bij den Vliet Sagher Veel menschen hadde Omgebragt Hij op haar verliefd Zijnde, heeft zig geheel overgegeven om haar in alle te dienen is te believe: zo dat hij ook zijnen boog Knodse en Leuwenhuid ver wisseld, tegenharen Spinrok, en andere Vrouwe Geraden En onder andere Staat Juffers in Vrouwe klederen Zat te Spinnen</p>	<p>De tekst van Tideman is een bewerking op een tekst van Mander. Tideman leidt het verhaal in op het moment dat Hercules de koning van Lydien ontmoet. Tideman beschrijft de attributen van de hoofdpersoon: de boog, knots en leeuwenhuid.</p> <p>Nae verscheyden ander avontueren, werdt hy verliefd op <i>Omphale</i>, de dochter van den Coning* van Lydien, de welke hem veel costlijcke gheschencken dede, om dat hy haer hadde ghedoot een vreemdschapen groote Slanghe, die by de Vliet <i>Sagar</i> veel Menschen hadd' omghebracht. Hy dus op haer verlievende, werdt haer heel overgegeven, om dienstbaer in alles haer te believe: hy manghelde zijnen tros, oft pijlkoker, knodse en t'Leeuwshuyt, dat hem tot een harnas diende, voor haren spinrock, spillen, korf, en ander Vrouwen huysraedt.³²²</p>
--	---

Tekst De Benserade onder de tekening

<p>Herkule devint si amoureux d'Omphale, qu'il en abandonna tout, et se mit a filer avec un tas de filles pour</p>	<p>Hercules werd zo verliefd op Omphale dat hij alles voor haar achterliet en begon te spinnen met een groep meisjes om haar te behagen.</p>
--	--

³²¹ Ibid., 303; Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', v (i).

³²² van Mander, *Het schilder-boeck waerin voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der edel vry schilderconst in vercheyden deelen wort voorghedraghen*, f. 78r.

Iuy Complaire
Ovide fastes. Livr. 2.

In Ovidius' Fasti, boek 2.

Tekst De Benserade op volgende pagina.

Faute d'agir Hercule enfin se brouille
avec la gloire, il met bas la depouille
du fier Lion dont il armoit son dos
Languit, se plaint soupire à tout propos
et ce n'est plus l'honneur qui le chatouille
Devant Omphale il pleure, Il s'agenouille
et sa Massuë est changee en Quénuille
quelle molesse en un si grand Héros
Faute d'agir!
il va filant avec ses doigts qu'il mouille
Ah! pour un Coeur què men de bas ne souille,
L'horrible tache, et l'indigne entrepos!
il ne faut pas croupir dans le repos!
et la Vertu comme le fer s'enrouille.
Faute d'agir
A M de benserade

Door niet te handelen, raakt Hercules
uiteindelijk vervreemd van roem,
Hij legt de vacht van de trotse leeuw neer
Die zijn rug bedekte,
Hij kwijnt weg, klaagt en zucht bij elke
gelegenheid,
En het is niet langer eer die hem prikkelt.
Voor Omphale huilt hij, hij knielt,
En zijn knots verandert in een spinklos.
Wat een slapte voor zo'n grote held!
Door niet te handelen!
Hij gaat zitten spinnen met zijn vochtige
vingers,
Ah! voor een hart dat zich niet met laagheid
bevuilt,
Wat een afschuwelijke smet en een onwaardige
bezigheid!
We moeten niet in rust verslappen!
En de deugd roest als ijzer.
Door niet te handelen.

Aan M. de Benserade.

Lof der Studie

Lof der Studie (afb. 22) is een tekening in een vierkant kader waarop zes figuren zijn afgebeeld.³²³

Rechts staat een man met lange gekrulde haren. In zijn rechterhand houdt hij een boek vast, zijn linkerhand houdt hij opgeheven met alle vijf zijn vingers gespreid. Hij draagt een lang gewaad en een rok tot boven aan op zijn knieën. De man wordt gekroond met een krans door een vrouw in die in de wolken zit. Verder draag ze een helm met pluimveren en een soort gevechtsharnas. In haar rechterhand houdt ze een staf omhoog die buiten het kader verdwijnt. Links van haar zit een andere vrouwelijke gevleugelde figuur. Ze blaast op een trompet. Links van de staande man zitten drie mannelijke figuren. Ook zij hebben lange haren en dragen lange gewaden. De voorste man met lange haren leunt met zijn rechterarm op een boek, de man links houd een boek vast die op tafel licht en de achterste van de groep ondersteunt een boek met zijn rechterhand die op zijn knieën rust. Twee van de drie mannen kijken naar de figurengroep boven, waar twee vrouwelijke figuren in de wolken gezeten zijn. Op de achtergrond aanschouwd een grote groep het tafereel vanachter een balustrade het tafereel dat zich in een rijkelijk gedecoreerde kamer afspeelt.

De compositie van de tekening is opgebouwd in drie groepen figuren: de man rechts, de groep links en de groep bovenin. Aan de gesuggereerde ruimte worde diepte gegeven doordat er gebruik is gemaakt van drie plans waardoor er ruimtelijkheid ontstaat, ook al is er geen gebruik gemaakt van lijnperspectief en het daarbij behoorde verdwijnpunt. De figuur rechts op de voorgrond is het meeste gedetailleerd uitgewerkt. Hij wordt opgeven door een trap met een schouw, waarop ook een boek is geplaatst en een gordijn naar boven hangt, welke als repoussoir dient voor de achtergrond. Op de middenplan zijn de zwevende figuren geplaatst en op de achtergrond de architectuur en de aanschouwende groep mensen die in atmosferisch perspectief zijn weergegeven.

De belangrijke figuren zijn in deze tekening afzonderlijk van elkaar weergegeven. De tekenaar heeft figuren met op elkaar lijkende eigenschappen links bij elkaar geclusterd en op de achtergrond gaat de groep personen in elkaar op. Beweging in deze tekening wordt gesuggereerd door de houding van de personen, zij draaien hun lichaam in de richting alsof zij verwonderd kijken. In andere gevallen telt een handbeweging alleen als beweging.

De kunstenaar gebruikt dikke lijnvoering op de voorgrond en naarmate zaken op de achtergrond verdwijnen gebruikt hij minder donkere inkt en lichte wassingen. Belangrijke figuren en attributen krijgen veel detail en figuren op de achtergrond worden met enkele penvoeringen weergegeven.

Op folio 27r zijn zes versregels opgenomen:

tou qui pretens Laisseur a la posterite, un illustre renom durant le Eterniré, Ecoute mon conseil, il est seur et fidelle, Emtrasse la fameux parti de la vertu: Pour arriver un jour a la gloire immortelle, il faut sous ses orappeaux avoir bien Combatu	Wie dan ook aanspraak maakt op een nalatenschap voor het nageslacht, Een illustere roem gedurende de eeuwigheid, Luister naar mijn advies, het is zeker en betrouwbaar, Omarm de beroemde partij van de deugd: Om op een dag onsterfelijke glorie te bereiken, moet je onder je uiterlijke verschijning goed hebben gestreden.
--	--

³²³ In Hopetoun House wordt dit schilderij 'Praise of Study' genoemd Skinner, 'Philip Tideman and the Allegorical Decorations at Hopetoun House', 273; Froger merkte de overeenkomsten op tussen de schilderijen in Hopetoun House en het Leidse Album Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', IV (d).

Beloning naar vlijt

Beloning naar vlijt (afb. 23) tekening in een vierkant kader met daarop zeven figuren. Rechts zit een bebaarde man op een steen in een lang zwaar gewaad. Met zijn linkerhand houdt hij het handvat vast terwijl de spade op de grond rust, zijn rechterarm houdt hij rusten op zijn borst. De bebaarde man kijkt naar de figuren tegenover hem een vrouw en een meisje. De vrouw buigt zich voorover naar de bebaarde man, ze draagt een lange jurk tot op haar blote enkels. Met haar twee armen rijkt ze een schaal met fruit aan voor de man. Rechts voor de vrouw loopt een kind naar de bebaarde man toe, ze wankelt achterover doordat ze kostbare en zware objecten met gestrekte armen draagt. Op de achtergrond links zijn drie vrouwelijke figuren gepositioneerd. Ook de voorste vrouw draagt cadeaus in met gestrekte armen. Rechts achter de bebaarde man staat een vrouw met ontbloot borst, er valt schaduw van de boom over haar heen. Ze kijkt naar een punt buiten de tekening. Met haar linkerarm omarmt ze een bijenkorf. Achter de figuren op de voorgrond zijn twee groepen kariaden gepositioneerd, ze zijn verbonden door halve bogen. Links onder de bogen is een boom gepositioneerd voor een gebouw. Ter hoogte van de vrouw met cadeaus loopt een horizon met meerdere randen.

De compositie is verdeeld in drie groepen, namelijk de drie hoofdfiguren op de voorgrond, en twee twee groepen bijfiguren op de zijflanken. Er zijn in dit stuk twee beeldvlakken, de drie figuren met geschenken op de voorgrond vormen door hun lichaamshouding een rechthoekig beeldvlak. De rest van de voorstelling vormt het andere beeldvlak. De figuren zijn asymmetrisch opgebouwd, dit komt doordat de compositie niet volgens lijnperspectief is getekend, maar dat de minder belangrijke figuren kleiner zijn weergegeven dan de belangrijke op de voorgrond.

De gesuggereerde ruimte is dan ook opgebouwd in drie plans. Op de voorgrond: op de voorgrond de meest belangrijke figuren. Zij zijn in veel detail uitgewerkt. Op de middengrond de bijfiguren. Hoewel de tekening nog niet geheel is uitgewerkt valt hier toch wat over te zeggen. De vrouwen contouren van de vrouwen in de middengroep zijn met vrij veel detail weergegeven. Op de achtergrond architecturale elementen gepositioneerd. De kariatiden zijn met dunne pen neergezet en hebben geen gezichtsexpressie in tegenstelling tot de vrouwen op de middengrond. Op de achtergrond prijkt een boom in atmosferisch perspectief. Ruimte wordt verder gesuggereerd door de toepassing van het verkort een voorbeeld daarvan is de linkervoet van de bebaarde man die met de punt naar voren is weergegeven.

De figuratieve vormen worden verschillend weergegeven de belangrijke figuren op de voorgrond in hun geheel, minder belangrijke figuren op middengrond tot hun romp of zelfs alleen hun hoofden als onderdeel van een groep. Beweging wordt uitgedrukt door overdadige handgebaren en door loopbewegingen. Ook wordt beweging gesuggereerd door de wapperende plooi, met name bij het kind is dit te zien.

De lichtbron in deze tekening niet zichtbaar, maar de richting van slagschaduw zegt toch iets over lichtval die van rechts komt. Bij de figuren op de voorgrond is zijn de rechterledematen steeds licht, en de linker ledematen schaduwrijker. Ook valt de schaduw naar links van de gezeten bebaarde man en is de rechterschouder van de vrouw achter hem zonnig terwijl de linkerschouder in de schaduw valt.

Op de tekening wordt een enkel tafereel uitgebeeld. De figuren brengen geschenken aan de gezeten man. De interactie wordt geduid door blikrichtingen en handgebaren. De figuren links brengen hun hand naar de man toe, en de man houdt zijn linkerhand op zijn eigen borst, hetgeen versterkt dat de geschenken naar hem gebracht worden. Ook zijn alle lichamen van figuren naar de gezeten man.

Oud testamentische voorstellingen

In het Leidse album zijn zes concepten opgenomen van oudtestamentische verhalen over Davids leven.

De ontmoeting tussen David en Abigail

De ontmoeting tussen David en Abigail (afb. 25) is een tekening in een rond kader. Het betreft een tekening met meerdere groepen figuren.

Centraal in het midden zijn een soldaat en een knielende vrouw weergegeven. Ze staan in een open buitenomgeving met op de achtergrond een bomenrij. De vrouw draagt lange en zwaar geplooides stoffen. Haar linkerhand houdt ze op haar borst en met haar rechterarm wijst ze naar een kruik en manden die aangereikt worden door een derde persoon. In de menigte achter de vrouw is te zien dat mensen meerdere objecten dragen. De soldaten rechts staan in gevechtstenues tegenover de menigte achter de vrouw. De drie soldaten houden een staf vast en dragen een zwaard op hun heup. De meest rechtse soldaat draagt een harnas en de voorste soldaat wijst met zijn rechterhand naar zijn getooide helm.

Ruimtelijkheid wordt in deze tekening gesuggereerd door licht/donker effecten in drie plans. Er wordt geen gebruik gemaakt van lineair perspectief. Figuren met betekenis worden gedetailleerd uitgewerkt, figuren met minder betekenis worden in contour met lichte pen afgebeeld. Ook dient de drinkkan links als een repoussoir.

De soldaten, de buigende vrouw en de mandendrager zijn gedetailleerd weergegeven, hun gelaatstrekken zijn dik aangezet en kleding hun kleding is vol details. Zie bijvoorbeeld de rokken van de soldaten. De figuren links achter de vrouw en de mandendrager, een vrouw en een figuur die goederen vervoerd op haar hoofd, zijn minder scherp aangezet. De karavaan figuren daarachter zijn als schaduwrijke groep afgebeeld en loopt over in de natuurrijke achtergrond.

De lichtbron is in deze tekening niet zichtbaar, maar toch valt op te maken het licht van links komt. Zo vallen de slagschaduwen van de knielende vrouw en de soldaten naar rechts. Een ander voorbeeld is dat de linkerzijde van de figuren steeds lichter is dan hun rechterzijde.

De figuren worden geclusterd weergegeven, de figuren rechts vormen een groep, de vrouwen links vormen een groep en de karavaan achter vormt een groep. De lichamen van de voorste twee groepen zijn gedraaid naar elkaar toe gepositioneerd, door handgebaren en blikrichtingen wordt beweging gesuggereerd. De figuren in de karavaan beweegt in de richting van de knielende vrouw, waardoor het oog naar haar toe geleid.

Tekst: Samuelis

Eerste boek

Cap. 25. Vers 23

Abigail Brengd aan David een vrijwillige gift

En stilt zijnen toorn!

Op blad 21r van het tekeningenboek van Tideman is een tekst overgenomen uit de heilige historiën van Van Vollenhove met een Moraliserende betekenis, zoals Froger vaststelde.³²⁴ Abigail staat symbool voor een wijze vrouw, die het hoofd koel weet te houden en de juiste beslissing weet te nemen. Tideman nam ook de basiscompositie over van Gerard De Lairesse's afbeelding van dezelfde pagina (zie afbeelding).

Was oogt een wijze Vrou 's mans Eer en kroon,
Abigail
Verstrekt haar gansche Sexe een deugts en wijsheijts Spiegel
Haar man een Schilt, die hem beschut voor Davids Swaart,
Hierdoor met David zelf en zijn geluk gespaart.
Johannes vollenhove
Predicant in den hage

Op pagina 79 recto nam Tideman de bovenstaande technische beschrijving op voor *de ontmoeting van David en Abigail*.

Zij hem met een vrijpostig en vriendelijk gelaat aanzierende toond met de regter haare geschenken, knielende op de **regter knie** laat haar kleedinge ruijm om zig heene den grond be dekken, zijnde in **witte** zijde gekleed en een mantel van **licht Orangie** op 't hoogsel en **purpur** in weerschijn. David staande in een **heldagtige gedaante** voor Abigail vertoond met de **beweginge** zijner regter hand de **Zekerheijt** van **zijn voornemen**, zijn Helmet pronkt met een **witte pluïjmagie** zijn mantel is schoon rozet root, zijn wapenrok Coffi Couleur het Swaard van Goliat hangd op zijn heupe, en zijne linker hand houd een Spiesse (**van witagtige of licht Couleur**) in de ruste, agter hem zijn verscheijde helden **kragtig gecoloreert**, als zijnde geplaatst tegens het fleauwe verschiet en licht. Abigail is vergeselschapt met eenige Maagden edel en onedel, agter dezelve komen als een **kleijne Carawaan** aanzetten Mannen die dragen, ook die **lastbeesten** leijden deeze Marcheerende aan den voet van een bosagtigen berg zijn door de **donker** ten deele als in **Schaduwe** en zijnde in 't verschiet maken [bovengeschreven: door] haar kleijne, de boomen³²⁵ en boschen nog agter haar zijnde zig groot breet en wijt strekkende vertoonen, en geefd deze donkersheijd des bergs een zonderlinge luyjster aan 't licht 't welk in en ontrent Abigail nootzakelijk moest predomineren.

³²⁴ Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', V (i); Joannes Vollenhove, *Afbeeldingen van de heilige historien des Ouden en Nieuwen Testaments*, (Nicolaus Visscher, 1700), 82.

³²⁵ Dit is mogelijk een bijzin, die in hedendaags Nederlands tussen komma's zou staan. Hoe de laatste twee woorden in de zin passen, is mij niet helemaal duidelijk. De zin loopt gewoon niet helemaal.

Analyse Technische omschrijving

In te technische omschrijving behandelt Tideman punten uit de theorie van Gerard De Lairese die hij heeft uitgevoerd.

Ten eerste schrijft Tideman over de *houding* dat zij (Abigail), een vriendelijk gelaat heeft met een aanzienlijk gelaat. ze knielt haar rechter knie en laat haar kleding ruim over de grond heen vallen. Hierop volgt de kleurenbeschrijving van de kleding ze draagt een witte zijden mantel in combinatie met een licht oranje mantel in het hoogsel purper in weerschijn.

Ten tweede komt David aan bod. Hij heeft een heldhaftige houding en vertoont bewegingen met zijn rechterhand die zekerheid moeten uitstralen. De kleuren van zijn kleding zijn als volgt: hij draagt een helm met witte pluimage, zijn mantel is schoon rozet-rood en zijn wapenrok heeft een koffiekleur. Het zwaard van Goliath hangt op zijn heup en met zijn linkerhand houdt hij een spies vast met lichte of witachtige couleur. Achter David staan een aantal krachtig gekleurde helden tegen een flauw gekleurde lichte achtergrond.

Achter Abigail staan de eeuwige maagden die haar vergezellen. Ze zijn edel en onedel. Achter heen een karavaan waarin ook lastdieren lopen. Tideman speelt hier met het licht. De lastdieren worden in het donker geplaatst dat ontstaat in de natuur door bomen en bossen, maar Abigail staat in een lichte open plek, zodat zij noodzakelijkerwijs predomineert in dit schouwspel.

David ontvangt van Ahimelech de toonbroden en 't zwaard van Goliat

David ontvangt geschenken van Ahimelech (afb. 28) is een tekening in een rond kader waarop zeven figuren in een binnenruimte die afgeschermd is door gordijnen. De figuren zijn onderverdeeld in drie groepen. Centraal op de afbeelding staan een oude en jonge man. De Jonge man staat voorovergebogen toe en reikt zijn rechterhand uit naar de oudere man. Hij heeft lang donker gekruld haar en is gekleed in gedrapeerde kleding en draagt lederen sandalen. De oude bebaarde man die licht voorovergebogen staat naar de jongere man is gekleed in lange gedrapeerde gewaden tot op zijn enkels en draagt een bolle hoed. Hij houdt in zijn rechterhand een groot zwaard vast en reikt met zijn linker hand naar de hand van de jonge man toe. Rechts achter de oude man zijn twee mannelijke figuren afgebeeld. Een van hen is half afgesneden door de kader van het beeld. Hij staat achter een tafel pakt vier ronde objecten vast, wat mogelijk toonbroden zijn. Tussen een gat in de gordijnen door kijkt gluurt een man tussen de gordijnen door naar het schouwspel. Links achter de jonge man zijn drie andere mannelijke figuren gepositioneerd.

een andere jonge en oudere man gepositioneerd achter een zwarte tafel. wisselen toonbroden uit en hun gelaatstrekken zijn vergelijkbaar met de figuren op de voorgrond.

Ruimtelijkheid wordt in deze tekening gesuggereerd door licht/donker effecten. Er wordt geen gebruik gemaakt van lineair perspectief. Figuren met betekenis worden gedetailleerd uitgewerkt, figuren met minde betekenis worden in contour met lichte pen afgebeeld. De tafel links dient als repoussoir.

De twee figuren op de voorgrond zijn getekend met veel contrast en dikke contouren. Op het middenplan zijn figuren met minder contour afgebeeld, dit zijn de twee figuren links en rechts van de hoofdfiguren op derde plan is een in deze tekening niet uitgewerkte achtergrond.

Op deze tekening zijn twee scènes te zien. Tussen de voorste twee figuren wordt een zwaard overgedragen en in de scene links worden toonbroden ter aanschouwing aangeboden door de oudere figuur aan de jongere figuur.

Tekstuele analyse

Onder het kader is de volgende tekst opgenomen:

Samuelis
eerste boek
cap. 21. vers 6

David ontvangt van Ahimelech de toonbroden
en 't zwaard van den Philisteus Goliat
en 't wert door Doeg den Edomiter gezien.

De moraal

Bij deze tekening is geen moraliserende tekst opgenomen. Toch kan wat gezegd worden over de moraal. In het verhaal van 1 Samuel 21: 6 geeft Ahimelech de toonbroden aan David en zijn mannen uit barmhartigheid.

Op blad 78 verso is onderstaande technische omschrijving opgetekend door Tideman voor *David ontvangt geschenken van Ahimelech*.

David ontvangt van Ahimelech de toonbrooden
en 't swaard van den Philisteus Goliath. fol. 22

de plaatse alhier vertoond zijn binne vertrekken, van elkander gescheijden door tapijten en behangsels, door welkers opening den voornaamsten der harders van Saul (aldaar opgesloten) zig als een booswigt ter sluijk vertoont met een **bleeke Couleur** en Schelmagtige [bovengeschreven: phisionomie] gedaante, ofte aangesigts trekken

in dit stuk komd het oog bevallig t' ontmoeten de **witte** priesterlijke kleeding, en de **guldene** tafel der toonbrooden. den Priester Ahimelech vertoont een agtbare manlijke gedaante met een koninglijke Majesteijt vergeselschap hij geeft met een vriendelijk gelaat en actie het Swaard benevens den gordel ofte draagband [bovengeschreven: **donkerblauw**] over zijnde aan David die wel met zijn aangezigt in de **Schaduwe** niet nalaat zijn **Schoone en bevallige** trekken te vertoonen gelijk zijne **proportie** en **stand van beweging** Schoon Frij en een zonderlinge **manmoedigheid** vertoonen, zijn rok is **flauw stroogeel**, en zijn mantel donker **vlammig root** of **vierig root**, zijnde een **purpur** met **schoon geel** gemengt de dienaars ontfangen de toonbrooden, zijnde deeze figuren op een **tweede grond**, als in **een reflexie van Sonlicht** wel in de **Schaduwe** nogtans geheel **helder**, werkende teederlijk tegen de Tapisserijen des tweeden vertreks, dewelke **flauw paars** met **geel geblomd** zijn, 't eerste behangsel is eenigsinds **schoon rood**, en werkt bevallig tegen de **witte** kleeding der Priesters, [bovengeschreven: dit stuk] maakt met zijn figuren een **bevallige harmonie** en vertoond eenige bijzondere grootsheijd [bovengeschreven: en] aangename Swier geholpen door de dwarse figur en linien der gulden tafel als ook door de figuren der Schaduwen op den vloer welke zig kragtiglijk tegen de perpendiculaire linien (vierkante tafel) der beelden aankanten, en dezelve (andersins gebreckig zijnde) een **natuurlijke welstand** toebrengen.

Analyse Technische omschrijving

In beschrijft de kunstenaar de kleuren, schaduwwerking, de gronden, reflecties en beweging die samen tot een natuurlijke welstand leiden.

In de technische omschrijving van *David ontvangt toonbrooden* beschrijft Tideman hoe hij de elementen uit Gerard De Lairese's schildertheorie toepaste.

Het betreft een binnenruimte die afgescheiden is door tapijten. Door een gat kijkt een van de herders van Saul naar binnen. Hij heeft een bleek gezicht en een schelmachtig *gedaante*. Daarna gaat Tideman dieper in op Achimelek, die witte priesterlijke kleding draagt en bij een Gouden tafel staat. Achimelek vertoont achtbare mannelijkheid en koninklijke majesteitelijkheid die herkennen is aan zijn *gedaante*. Hij geeft met een vriendelijke *gelaat* en *actie* het zwaard met een blauwe draagband aan David.

David staat met zijn rug naar de toeschouwer toe. Tideman benoemt dat Davids proportie schoon en bevallig is, ook al staat hij in de schaduw. Zijn stand en beweging staan manmoedigheid bij. Om deze manmoedigheid kracht bij te zetten beschrijft Tideman de kleuren uitvoerig. Zijn rok is flauw stroogeel, zijn mantel donker vlamvig of vierig rood. Hij heeft deze kleur bereikt door schoongeel te mengen met purper.

Op de tweede grond ontvangen de dienaren de toonbroden. Tideman beschrijft dat zij zijn weergegeven in een reflectie van het zonlicht, hoewel in de schaduw toch geheel helder. Ze ogen tederlijk tegen de tapijten achtergrond, die flauw paars met geelgebloemd zijn. Het eerste tapijt is enigszins schoonrood en werkt 'bevallig tegen het witte gelaat'. Donkere *figuren* worden tegen een lichte achtergrond *geplaatst* en vice versa.

Tideman benadrukt de harmonie van kleur die ontstaat door de witte priesters en hun schaduwen tegen de gouden vierkante tafels die een *natuurlijke welstand* aanbrengen.

Davids drie helden putten water te Bethlehem

Davids drie helden putten water te Betlehem (afb. 29.) is een tekening in een rond kader waarop vier figuren in een stedelijke buitenomgeving zijn afgebeeld. De mannelijke figuur rechts staat in contraposthouding. figuur Onder zijn hoed komt lang gekruld haar vandaan. Met zijn rechterhand houdt hij een kan omhoog waaruit water valt. Tegenover hem staan drie gewapende soldaten op een rij. Twee van hen dragen met hun buitenste hand een staf en de middelste en de rechtse soldaat dragen een gepluimde helm. De middelste soldaat draagt een kruik en kijkt naar de man tegenover hem.

De compositie bestaat uit een groep personen die allemaal volledig zijn weergegeven. Doormiddel van twee denkbeeldige assen wordt het meest aandacht gevestigd op de handeling van de meest rechtse figuur.

Ruimtelijkheid wordt in deze tekening gesuggereerd door licht/donker effecten. Een voorbeeld hiervan is de donkere slagschaduw van de voorste soldaat die als repoussoir dient. Er wordt geen gebruik gemaakt van strikt lineair perspectief. De Horizon ligt ter hoogte van de hand en de kan met vallend water. Figuren met betekenis worden gedetailleerd uitgewerkt, figuren met minder betekenis worden in contour met lichte pen afgebeeld. Op de achtergrond is architectuur te zien in atmosferisch perspectief, wat bijdraagt aan de diepte van de tekening.

Tekst

Samuelis

Tweede boek

Cap. 23. Vers 16.

David wil niet drinken van 't water 't welk de den

Helden met gevaar des levens uijt de fonteine

Te Bethlehem onder Poorte hadden gehaalt.

De Heldnen Jasabeam den Soon Hachmoni

2 Eleasar den soon Dodo, des soons Ahoni, 3 Samina

den Soon Age de Harariters

Naast de beschrijvende tekst dat David niet wil drinken van het water dat de drie dappere heren met gevaar voor hun eigen leven hebben gehaald is geen moraliserende tekst opgenomen. Aangenomen mag worden dat de moraal is dat David hier uitbeeldt dat hij niet zelfgenoegzaam is, door juist niet te drinken van water dat zijn strijdmakers met gevaar voor hun eigen leven hebben gehaald.

Op fol. 78r is onderstaande tekst opgenomen die refereert aan *Davids drie helden* (afb. 29):

De drie Mannen brengen aan David van 't Water

uijt de fontejne te Bethlehem. Fol. 23

hier is verdoend een lieffelijk weder met een Schoone lucht

en een zeer helder versofiet. tegen 't welk David met een

heerlijk **purper** afsteekt hij wijgert te drinken van 't water

als zijnde metde grooten gevaar hem toegebracht zijn [bovengeschreven: gekroond] windsel

en **kleuren** zijn van liefste zijde. 't Schijnt dat hij staat voor

eeuwige zitplaatse van versofejide marmoren, en aan de agter

uijt komende Huijzinge gesteld tot een algemeene rustplaats

der wandelaars. de 3 mannen voor hem staande verdoonden

wel dat ze dappere Lieden kloek en sterk zijn, de eerste van deze met een donker **Orangie** mantel en **olijfCouleurde** wapenrok schijnd met woorden den koning eenigsinds tegen te houden om het water niet te stooten, de **tweede** in [boven bijgeschreven: donker] **blauw en goud** draagt de kann waarin het water is gehaalt: de derde een mantel [boven bijgeschreven: van] **donker Muscus**, en **roestagtigen** wapenrok schijnd zig te verwonderen. (.dog dezen mogt wel een andere beweginge maken) want de figuur van zijn Spies met een gieten des waters zo naar bij den anderen is niet genoegzaam bevallig.

Analyse bij de technische omschrijving.

Op folio 78 recto is bovenstaande technische omschrijving opgenomen waarin Tideman de toegepaste elementen uit de schildertheorie van Gerard De Lairese behandelt. Hierin komt gelaatstreken, kleurgebruik gronden en plaatsing van figuren naar voren.

De natuur heeft een vriendelijke werking op dit tafereel met lieflijk weer en een schoone lucht en een 'versofiet'. David steekt met zijn purpere kledij 'heerlijk' (hoogwaardige kleding) af. Zijn kleren zijn van het 'liefste zijde'.

De drie mannen tegenover stralen uit dat ze dappere kloeke lieden zijn door hun houdingen. De eerste van de lieden draagt een oranje mantel en olijfkleurige wapenrok. Hij schijnt met woorden koning David te manen voorzichtig te zijn water te drinken. De tweede man in een blauwe grond (hemels) draagt een kan water. De derde schijnt zich te verwonderen. Hij draagt een donkere muskuskleurige mantel en een roestachtige wapenrok.

Tideman concludeert dat er in deze tekening niet genoegzaam is bevallen, omdat de laatste verwonderde soldaat wel een andere houding mocht aannemen.

David danst voor de ark

David danst voor de ark (afb. 30.) is een tekening in een rond kader waarop een dansende figuur op de voorgrond is te midden van een muziek makende menigte. Het schouwspel vindt plaats op een egale ondergrond en op de achtergrond met stedelijke bebouwing op de achtergrond.

De bebaarde man met bolle hoed op de voorgrond danst wild, terwijl hij met twee handen de harp bespeelt. Links van hem kijkt een meedansend kind naar de hoofdfiguren met een stok in zijn armen. Achter het kind staan drie figuren twee mannelijke figuren te spelen op een fluit en een soort snaarinstrument en een vrouwelijke figuur kijkt toe. Rechts van de dansende man loopt ook een groep muziek spelende mensen, ze spelen op blaasinstrumenten, twee van hen blazen op bazuinen. Links van de groep muzikanten trekt een os een rijk gedecoreerde kar voort met daarop mogelijk geschenken.

Ruimtelijkheid wordt in deze tekening gesuggereerd door licht/donker effecten. Er wordt geen gebruik gemaakt van lineair perspectief. Figuren met betekenis worden gedetailleerd uitgewerkt, figuren met minde betekenis worden in contour met lichte pen afgebeeld.

Zijn draperiën wapperen en hij heeft zijn linkerbeen in de lucht.

Onder de tekening is een tekst opgenomen:

Samuelis

Tweede boek

Cap. 6. Vers. 16.

David danst

Bij 't opbrengen der Arke, en werd door Michal bespot.

Op pagina 77v heeft Tideman bovenstaande technische omschrijving opgetekend voor *David danst voor de ark*.

David danst voor de arke des heeren

Den koning David heeft een windsel of tulleband van **lichtgeele** zijde zijn onderkleed is een licht stofij gemengelt of **gebloemd geel** en **paarsagtig** met een geborduurde rand, daarover is een **linnen** lijfrok, en over dien een **schoon blauwen** bovenrok, daarover heen de Mantel **Schoon donker rip [?] purpur**. de harp een geheel gloeiende donker **Olijf Couleur**, dit beeld met zijn bijgevoegde **Couloeren** van **Castanie Bruijn** haijr en baard, de harp Mantel en bovenrok maken een groote parade en doen het beeld tegen het heldere verschiet, en rondom gezaaijde **lichte Couloeren** geweldig uitkomen, de Arke van enkel goud **blinkende** op eenen **sierlijken** wagen door 2 **witte** koeijen voortgetrokken maakt de vertoning grootser, en de priester in 't **wit** gekleed met bazuijnen en palmtakken maken een levendig gewoel en heerlijke statie, een Jongeling in de regter zijde des stuks met een **olijfkrans** en in 't **groen** gekleed, draagd een wierookvat op eenen sierlijken staf maakt een mine van **loopen**, om tegen de **regtopgaande figuren te Contrarieren**, den priester naast aan David speelt op een gitarre, een ander op een Schalmeij een ander op een dwarsfluit andere zingen, de grond is met bloemen en kransen bezaaijd de lucht is geheel **helder**

en liefdelijk, zo ook de uijtstekende palleijsen, alwaar zig de dogter Sauls Michal in een venster verbeeld, generalijk verbeeld zig hierin een **schoon licht** en helderen dag, zeer avontagieus en aangenaam voor dit blijde en vroolijk gezelschap. maar 't is niet een der minste **welstandigheden** zulk een meenigte in een ge noegzaame **ruimte** te zien dewijl niemand aldaar gedrongen, maar hebben plaats om vrolijke bewegingen na haren lust te uijten.

Analyse bij Technische omschrijving

Tideman benoemt kleuren, verschillende gronden, licht, plaatsing van voorwerpen en dat dit een 'blijde en vroolijk gezelschap' is maar niet een 'der minste welstandigheden'

De koning draagt kleren van koninklijke stoffen kleuren, zijn tulband is geel, zijn onderkleed gebloemd geel en paarsachtig met een geborduurde rand. Hij draagt een linnen lijfrok met daarover een schoonblauwe bovenrok. Over de lijfrok draagt de koning een schoondokere purperen mantel. Het attribuut, de harp is gloeiend olijfgroen. David met zijn castemie bruijne haar en baard, de harp, mantel en bovenrok steken af tegen de parade en laten het met de lichte kleuren gevoelig uitkomen. De ark is van goud en blinkt op de sierlijke wagen, die door twee witte koeien voortgetrokken. Volgens de kunstenaar wordt het vertoon hierdoor grootser. Ook de priesters zijn in het wit gekleed, wat duid op hun eerlijke of heilige status.

David en Batseba

David en Batseba (afb. 31) is een tekening in een rond kader waarop een naakte badende vrouw te zien is die vergezeld wordt door oudere dames in een binnenhof van een badhuis.

op de voorgrond zit een vrouw naakte vrouw, met haar steunt ze op de grond en met haar linkerhand strijkt ze door haar lange gekrulde haar terwijl ze met haar benen in het water baddert. Links van haar ligt wat schrijfgerei, waaronder een kistje, een penseel en een briefje. Twee gesluerde oudere vrouwen in donkere gewaden buigen zich naar de badende vrouw toe. Op de achtergrond zijn twee andere vrouwen te zien. Ze zitten stenen banken. De achterste vrouw vult een kruik. Op de achtergrond zijn nissen gemaakt met daarop vazen. Boven op de muren is een ballustrade. Aan de andere ballustrade zijn andere gebouwen te zien en boven het hoofd van een van de vrouwen is een raam va waaruit een figuur gluurt naar de badende vrouw.

Ruimtelijkheid wordt in deze tekening gesuggereerd door licht/donker effecten. Er wordt geen gebruik gemaakt van lineair perspectief. Figuren met betekenis worden gedetailleerd uitgewerkt, figuren met minde betekenis worden in contour met lichte pen afgebeeld. Ook dient het kistje naast Batseba als repoussoir.

Onder de tekening is de volgende tekst opgenomen:

Tekst:

Samuelis

Tweede boek

Cap. 11. Vers. 2.

David ziet Batseba en laatze haalen.

Anno 1705

Op folio. 76r is een technische omschrijving opgenomen die verwijst naar David en Batseba:

Hoewel deze Batseba in 't generaal ijets bevalligs vertoond, als zijnde van een **goede proportie** en vriendelijk gelaat, houdende uit de regter een ijvoire kam en in de linker het haijr opgevat ze heeft nogtans gemanqueert de Contraste in de ledematen als zijnde de regter arm en been 't schoonste, en daartegens de linker arm en been beijde gevouwen en minder Schoon. Maar 't oog vermaakte zig met haare kleding rondom hare zitplaatse gespreijt en ten deele **wit** 't overige **geel** zijnde of vertoonende een **wit** en een geheel schoon **geel**. zijnde de spreekende vrouwe haar kapsel donker **orangie** of liever **goudagtig**. haar onderkleed **feuille mort** en 't boven kleed **donker root** de tweede vrouwe met een **wit** kapsel en een mantel over 't hoofd en geheele lichaam gehaald zijnde een weerschijn van **blauw zeegroen** agtig groen op 't hoogsel, en **paarsagtig** in de weerschijn. 't water **vooraan donker**. de zitplaatse ofte den wal ofte omvattinge des Waters uijt een **rootagtig marber**, op de **tweede grond** onthield zig haar gezelschap d'eene zittende op een **witte marbersteen** tegen een grooter steen **van witt marber** daar gesteld als een tafel agter welke de tweede staat sprekende. de geheele plaatse dezer waterbads is omvangen met een gebouw gelijkende den tuijnprieelen of kisthuijzen, welke vergezelschap zijn met vogel en hoender en duijvehokken. dog heeft boven een baluster en gaanderij over de zelve ziet men **eenige grootse gebouwen**, en den koning David uijt een venster ziende. De lucht is helder en geheel Someragtig.

Analyse technische omschrijving

In technische omschrijving gaat Tideman in op de goede proporties van de figuren die haar een vriendelijke uitstraling geven. Daarnaast zijn de kleuren van kleding en haren omschreven, hierin gaat de Tideman ook in op licht en donkere tinten. Ten derde benoemd Tideman figuren op de tweede grond, het gezelschap dat zich daar bezighoudt. Ten vierde gaat de kunstenaar in op de architectuur met eeuwige gebouwen.

Tideman benoemt een aantal punten die overeenkomen met de theorie van Gerard De Lairese.

Ten eerste gaat Tideman in op de juiste vrouwelijke goede proportie. Hij prijst haar linker arm en been, die het mooist zijn uitgevallen. Ten tweede zijn de contrasten van de ledematen goed gelukt. Ten derde worden de kleuren van kleren en haren beschreven, hierbij maakt de kunstenaar onderscheidt tussen lichte en donkere kleuren en zachte en harde tinten. De kleding die Batseba naast zich heeft gespreid zijn wit en geel. Naast Batseba staan twee sprekende vrouwen. De eerste vrouw die voorovergebogen staat heeft een oranje- of goudachtig kapsel. Haar onderkleed is feuille morte, de kleur van dode bladeren. Haar onderkleed is donker root. De tweede vrouw heeft een wit kapsel. Ze draagt een mantel over het gehele lichaam die blauw zeegroen moet zijn met paarse hoogsels. Ten vierde benoemd Tideman dat het water op de voorgrond donkerder is, en daarmee afsteekt tegen de lichte achtergrond. Zo zit Batseba ook op een nootachtige marmeren steen. De figuren op de tweede rond zitten op witte marmeren stenen. De gebouwen op de achtergrond hebben volgens de kunstenaar is van eeuwige grootse gebouwen. Koning David kijkt vanuit een venster neer op Batseba, omgeven door blauwe wolkenlucht.

David vluchtende voor Absalom, verdraagt ook het vloeken Simei

Davids vlucht voor Absalom (afb. 32) is een tekening in een rond kader waarop prominent mannelijke figuren met achter hen een colonne soldaten op een open terrein afgebeeld. De drie centrale figuren zijn in twee groepen verdeeld. Links twee mannen waarvan een soldaat met getooide helm die zijn zwaard trekt. Hij wordt tegen gehouden door een bebaarde man met een hoed. Rechts staat een man die druk gebaart door met zijn rechter arm en hand diagonaal de lucht in te wijzen.

Achter de drie mannen zijn soldaten in vage contouren als groep afgebeeld. Ze hebben geen eigen persoonlijke kenmerken.

Ruimtelijkheid wordt in deze tekening gesuggereerd door licht/donker effecten. Er wordt geen gebruik gemaakt van lineair perspectief. Figuren met betekenis worden gedetailleerd uitgewerkt, figuren met minde betekenis worden in contour met lichte pen afgebeeld.

Onder het kader zijn onderstaande bijschriften opgenomen:

Samuels	Anno
Tweede boek	1705
Cap: 16.	geschilderd
David vluchtende voor Absalom: verdraagt ook het vloeken Simei	voor den Heer Joachim Koldorp

op blad 26 recto staat onderstaande moraliserende gedicht die verband houdt met het onderwerp uit de Heilige Historiën van Van Vollenhove, zoals benoemd door Froger.³²⁶ De moraal degene die god volgt in tijden van nood zijn gunst zal krijgen. Het moment dat Simei stenen gooit naar David wordt door Tideman uitgebeeld. De basiscompositie komt overeen met die van de prent in het boek van Van Vollenhove (zie afb.33.)

Een Sekelin durft David moort dwinglandij
Verwijten
Een stofwolk schuiven in zijn padt. Met steenen smijten.
O boosheijt, die zo dol bij Davids heir dit waagt!
O goedheit die zo Wijs dien lasterhoon verdraagt!
Vollenhove

Op blad 77r is een technische beeld omschrijving opgetekend.

Davids Vlucht fol.26

men ziet hier de goddeloozen Simei zijnen slag waarnemen
en den vlugtenden koning met scheldwoorden en steenen te keer
gaan zijn aangezigt is vol woede en dolligheijt zijne actie vaardig
om te werpen, zijn onderkleed of lijfrok donker **olijfCouleur** en zijn
mantel **roestagtig** van verwe zijn **muts root**. en hayr en baard **swart**
den koning een **witten doek** om zijn hoofd gebonden en ruijm af
hangende zijn mantel om de Schouders geslagen en op de heupen ge
knoopt is een **Couleur** gelijkende na **bestorven purper**, zijn lijfrok

³²⁶ Vollenhove, *Afbeeldingen van de heilige historien des Ouden en Nieuwen Testaments*, 87; Froger, 'Het liber Veritatis van Philip Tideman', V (k).

een helder **olijfCouleur** met **gouden** boorden zijn laarsen **paarsagtig purper** met **gouden** banden.

Absai den Zoon Zeruya maakt zig gered om den

vloeker te Dooden, maar den koning **wederhoud** hem, die

[bijgeschreven: aanheeft] een wapenrok yijt een **mosagtig olijfcouleur** [boven bijgeschreven: versiert met **wit silveragtige** hoorsels], een mantel van **ijzerCouleur** met **groenagtige** voeyering, een **blinkend** kasq̄et

met een donker **roode** plumagie, d'andere helden volgen agteraan

met mannelijke beweging en **proportien**, ordentlijk gerangeert

en Sierlijk gewapent agter deeze vertoon zig een **donker blauw**

versofiet, gelijk dan ook de **licht donker blauwagtig** en bijna

als een **nacht** zig vertoon, tegens welker **donkerste** den schoonen

witten doek, en andere kleedingen van David en Absai heerlijk

uijtsteken en 't oog des aanschouwers met **tegenstaande** de

naarheijt der lucht vervrolijken, zo doen ook de **gouden** schilden

in wapender helden in 't verschiet, een palmboom ontrend Simeï

diverteerd de figuren in 't generaal, en brengt daar eeuwige

nodige donkerheijt te wege. **Simeï in donkere kleedingen,**

en meest in de **schaduwe** is gesteld tegens 't helderste deel der lucht

en maakt dusdoende een genoegzame diversie en 't **licht bruijn**.

Analyse technische beeldomschrijving

De technische beeldomschrijving bevat de volgende elementen: kleuren, bewegingen, en schikking van de personen en plaatsing van figuren tegen de achtergrond.

De goddeloze Simeï is vol woede en dolligheid en gooit stenen naar koning David. Hij draagt een donkere olijfkleurige onderrok, een roestachtige mantel en een rode muts. Zijn haar en baard zijn zwart, zijn hoofddoek is wit en de mantel die hij om zijn middel heeft geknoopt heeft een kleur die gelijk is aan bestorven purper. Tideman gaat verder en schrijft dat Simeï's lijfrok olijfkleurig is met gouden boorden en dat hij paarse Laarzen draagt. Absai maakt zich klaar om Simeï te doden, maar David weerhoudt hem. Hij krijgt meer lichte kleuren van Tideman toebedeeld. Zijn wapenrok is mosachtig olijfkleurig en zijn mantel zilverachtig met ijzer en groenachtige hoogsels, hij draagt een blinkend 'kasq̄et' met een rode pluimage. Achter Simeï volgt een groep mannen, Tideman benoemt dat ze ordentlijk gearrangeerd zijn, mannelijke beweging en proporties hebben en sierlijke wapens hebben. Achter hen vertoon zich een donker blauw versofiet (vergezicht?), die zich met zijn licht-donkere blauwe kleur bijna als nacht vertoon. Deze nachtelijke kleuren contrasteren heerlijk met de witte kleren van David en Absai, ze vervrolijken de lucht en ook de gouden schilden en wapenen dragen bij aan het contrast. De palmboom plaatst Simeï in de eeuwige schaduw, samen met de donkere kleding vormt hij een genoegzame diversie tegen de heldere lucht op de achtergrond, aldus Tideman.

Appendix B - De traditie van de Welstand

Het begrip *Wohlstand* kent een lange traditie in de Duitse kunstgeschiedenis.³²⁷ Vanaf de tijd van Albrecht Dürer heeft begrip een cruciale rol gespeeld in de Duitse terminologie tot het begin van de negentiende eeuw. Dürer was een van de eersten die de term gebruikten.³²⁸ Vroege definities van *Wohlstand* kunnen worden gevonden in de *Dictionarium latinogermanicum* van Petrus Dasypodius van Strasbourg. In dit sleutelwerk uit 1536 worden synoniemen gegeven voor *Wohlstand*: *Wohlgestalt* (fijn gevormde vormen), *Maß* (proportie, maar ook *Ehksamkeit* (honesty)). Ook laat Dethlefs zien hoe de term werd overgenomen in architectuurtheorie, wat niet onbelangrijk is als men bedenkt dat Gerard De Lairese ook schreef over decoraties in huizen in het *Groot Schilderboek* en Tideman de allegorie nauwkeurig voorzag van moralen per kamer.

Dürer schreef dat *Wohlstand* bereikt kon worden door werk of *Arbeit*. ('Dan je mer mann den dingn jn der arbeit noch tracht, je mer man sein Woschtand fint'). Dürer prijst dan ook de inzet van de kunstenaar die hij krachtig (*gewaltig*) inzet in de kunst en bijschriften om zijn inzet te vergroten ('großer mü vnd erwert'), zodat zijn creaties krachtiger en constanter worden. *Wohlstand* wordt verkregen in het werkproces, en is een artefact van menselijke arbeid. Het wordt verkregen door inzet en werk. Ook het liefelijke, milde en schone krijgen een plaats in de theorie van Dürer, maar het valt onder de schaduw van een strengere leer. Hard werk en oneindige inzet zijn de meest zwaarwegende aspecten. Dürer stelt dat een goede schilder vol zit met inwendige figuren (jnwendig voller vigur').³²⁹ Hij geeft de figuren een 'stand' of een rang.³³⁰ Indertijd werd dit begrip als volgt gebruikt: een kunstwerk moest een plezierig effect hebben voor het oog van de aanschouwer.³³¹ Om dit te bewerkstelligen moesten de juiste proporties de lichaamsdelen opgemeten worden ten opzichte van elkaar en het geheel.³³² Als laatst moet hier nog aan toegevoegd worden dat niet alles wat mooi is van zichzelf ook *wohlstand* heeft: het mist een gracieus (of bevallig) aspect.³³³ Ook al is iemand nog zo mooi, als hij zo rigide is als een pijl, wordt hij als ongemakkelijk beschouwd (Dan so einer der schönest wervnd tritt do her wye in pfeill, so sprech man, er wer vngeschickt').³³⁴ Dürer relateerde *Wohlstand* dus aan de aan het algehele aangezicht van een lichaam.

³²⁷ Dethlefs, 'Wohlstand and Decorum in Sixteenth-Century German Art Theory'.

³²⁸ Ibid., 143.

³²⁹ Dürer gebruikt 'figur' en 'gestalt' primair als plastische vorm. Daarentegen wordt 'Bild' vaak als 'Vorbild' gebruikt 'Nachlass, II', in *Nachlass*, door Albrecht Dürer en H. Rüprrich, vol. II (Berlin, 1956), 106, 113, 130; Dasypodius vertaalt Bild als een prototype, archtype, typus, forma, figura en exemplar. Dasypodius, *Dictionarium Latinogermanicum*, f. 296r; Ook gebruikt Dürer op een moment storiā: 'In disen stein mag man flach storiēn machen, dy sich zu der sach reimen.' Dürer focust hier op een harmonieuze relatie tussen de stukken en tot het geheel. 'Nachlass, III', in *Nachlass*, door Albrecht Dürer en H. Rüprrich, vol. III (Berlin, 1956), 344; Reime heeft de betekenis van modulatio Dasypodius, *Dictionarium Latinogermanicum*, 144,260.

³³⁰ 'Nachlass, III', 144, 266.

³³¹ Een zelfde soort opmerking wordt gemaakt door Hans Sebald Beham in *Kunst und LehrBuchlin*, aan het eind van zijn expositie zegt hij: 'Hie steht das Roß (...) Sebald Behem, *Sebalden Behems Kunst und Lehrbüchlin, Malen und Reissen zulernen, Nach rechter Proportion, Maß und außsteylung des Circkels. Angehanden Malern und Kunstbarn Werkleuten dienlich*. (Frankfurt: Bei Christian Egenolffs Erben, 1565).

³³² 'Nachlass, II'.

³³³ 'Nachlass, III', 135 en 274 Dürer gebruik ubelstand met een driedelige betekenis: ontkenning van schoonheid (vngestalt), ongeschiktheid (vngeschicklikeit) en nuttigheid (vn[nu]tz).

³³⁴ Albrecht Dürer en H. Rüprrich, *Nachlass*, 3 vols. (Berlin, 1956).

Objecten moeten juist geplaatst worden om ze op een aangename manier weer te geven.³³⁵ Als alle onderdelen van een goed gevormde figuur samen passen en het juiste en levendige gebaar wordt toegepast, dan kan de *Stand* omvormen naar *Wohlstand*, die plezier (wolgefalle) geeft.³³⁶

Een andere Duitse schrijver, Hieronymus Rodler, gebruikte de term *Wohlstand* in architectonische zin. En gebruikte de term in het boek *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens* ('een aantrekkelijk, handig boekje met instructies over de kunst van het meten'). Het zelfstandig naamwoord *Wohlstand* en het werkwoord *Wohlstehen* worden in dit boek als reguliere kunsthistorische termen gebruikt. Het boek baseert zich op Dürer en geeft instructies over het tekenen van gebouwen in perspectief, waarbij er wordt benadrukt dat de tekening wordt gemaakt voor de *Wohlstand*.³³⁷ Zo moeten er cirkels getekend worden in vierkante tegels in het belang van de *welstand*. Ook waarschuwt de schrijver niet teveel mensen in een ruimte te plaatsen, omdat die voor hem tegenstrijdig zijn om *welstand* te bereiken.³³⁸

Het gebruik van *Wohlstand* in de Architecturele studie ging verder. Pieter Coecke van Aelst gebruikte de term in zijn vertaling van Serlio's boek over de volgorde van zuilen. In dit boek wordt *vaghezza* (schoonheid) vertaald door '*wol sten*'. ook het antoniem van *Wohlstand*, *übelstand*, komt voor in een passage over bogen op ronde zuilen waar 'ain falsch vnd vbel stand is bögen auf runde seülen zw setzen'.³³⁹ In de Duitstalige versie van Jan Vredeman de Vries' *Architectura* (1581) wordt *Wohlstand* gebruikt in de context van *Corinthia*: 'nach jedem seinnem contentement vnd wolstand der discretion'.³⁴⁰

In de boeken over architectuur van Walter Hermann Ryff, een vertaling voorzien van commentator van de eerste Vitruvius editie, *Vitruvius-Teutsch* (1548) komt het semantische potentieel naar voren. Daarvoor was de relatie met de *Wohlstand* die voortvloeide uit de Literaire studie van Dürers teksten niet onbepaald. Ryf maakt de vertaalslag van *Wohlstand* als schoonheid naar de uitstraling van nut en welvaart, en voegt er dus een sociaal karakter aan toe. Deze transitie maakt Ryff mogelijk met het woord *nutzbarkeit* (nuttigheid, *utilitas*). *Wohlstand* van schoonheid (*venustas*) wordt *Wohlstand* van *distributio* of *oeconomia*. Ryff vertaald *Distributio* als een verdeling naar de mogelijkheid van de plaats. Hieronder vallen vermogen (*vermögen*) en distributie (*distributio est copiarum locique commoda dispensatio*

³³⁵ 'Nachlass, II', 273.

³³⁶ *Ibid.*, 121.

³³⁷ Hieronymus Rodler en Trude Aldrian, *Eyn schön nützlich büchlin und underweisung der kunst des Messens mit dem Zirckel, Richtscheidt oder Linial*, Nachdr. der Ausg. Simmern 1531, *Instrumentaria Artium* 4 (Graz: Akad. Dr.- u. Verl.-Anst., 1970), 62.

³³⁸ *Ibid.*, 57.

³³⁹ Sebastiano Serlio e.a., *Die gemaynen Reglen von der Architecktur, uber die funff Manieren der Gebeuu ...: mit den Exemplen der Antiquitaten, so durch den merren thayl sich mit der leer Vitruvii vergleychen* (Getruet zuu Antorff: durch Maria Verhulst, 1558), f. 69r, 29v.

³⁴⁰ 'salmen en machmen haer lengde geven in haer mate voor comen tot elcx contentement ende welstaende discretie' Hans 1527 Vredeman de Vries, *Architectura*, Nachdr. d. Ausg. Antwerpen 1581 (Hildesheim, New York: Olms, 1973).

parcaque in operibus sumptus ratione temperatio').³⁴¹

Het sociale karakter van *distributio* is dat een gebouw overeenkomt met de sociale rang van de eigenaar. Ryff zegt dat de inschatting van de architect op van de opdrachtgevers persoonlijkheid en sociale klasse een essentiële pre-conditie voor de planning is.³⁴² Ryff schrijft dat het gebouw schoonheid en waardigheid heeft als het op deze gebouw op deze manier tot stand komt. De planning van een bouw verschilt dan ook voor een ambachtsman of een rijkard en hangt af van zijn sociale klasse, en wordt vastgesteld door de verdeling (*distributio*) van alle dingen.³⁴³

Afbeeldingenlijst

Afb. 1 Philip Tideman, <i>Theedrinkend gezelschap in interieur</i> , Collectie Amsterdam Rijksmuseum RP-T-00-385 (Foto: Marleen Ram).
Afb. 2 Uit Gerard De Lairese's Groot Schilderboek, p.28, <i>Illustratie van actieve bewegingen</i> (Foto: Tijana Zakula).
Afb. 3 Uit Gerard De Lairese's Groot Schilderboek, p. 30, <i>Illustratie van actieve bewegingen</i> (Foto: Tijana Zakula).
Afb. 4 Uit Gerard De Lairese's Groot Schilderboek, p. 30, <i>Illustratie van geweldadige bewegingen</i> , (Foto: Tijana Zakula).
Afb.5a Philip Tideman, <i>Europa</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 (Foto Auteur).
Afb. 6 Philip Tideman, <i>De barmhartigheid van Scipio</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 007, (Foto: Auteur).
Afb. 7 Philip Tideman, <i>Allegorie op de Zeevaart</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 008, (Foto: Auteur)
Afb. 8 Philip Tideman, <i>Odysseus</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 009, (Foto: Auteur)
Afb. 9 Uit Michel de Marolles' Tableaux du Temple des Muses, <i>De Syrenes</i> , pl.XXXII (Foto: Getty Research Institute).
Afb. 10 Philip Tideman, <i>Penelope</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 010, (Foto: Auteur).
Afb. 11. Uit Michel de Marolles' Tableaux du Temple des Muses, <i>Penelope</i> , XLVIII (Foto: Getty Research Institute).

³⁴¹ Walter Hermann Ryff, *Vitruvius-Deutsch: Vitruvius, Zehen Bücher von der Architecture und künstlichen Bauen*, ed. and transl. (German) by E. Forssman (Nuremberg/ Hildesheim, 1548), f. XXVv.

³⁴² *Ibid.*, XXVlr.

³⁴³ 'gebürliche schickung aller ding' *ibid.*, XXXIir.

Afb. 12 Philip Tideman, <i>Het bad van Diana</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 011, (Foto: Auteur).
Afb. 13 Philip Tideman, <i>Jupiter als Amphitrion bij Alcmene</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 012, (Foto: Auteur).
Afb. 14 Philip Tideman, <i>Mars en Venus</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 013, (Foto: Auteur).
Afb. 15 Uit Isaac De Benserade's <i>Metamorphoses d'Ovide en rondeaux</i> (1676), <i>Mars en Venus</i> , p. 88, (foto: Nationale Bibliotheek van de Tsjechië).
Afb. 16 Philip Tideman, <i>Andromeda door Perseus bevrijd</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 014, (Foto: Auteur).
Afb. 17 Uit Isaac De Benserade's <i>Metamorphoses d'Ovide en rondeaux</i> (1676), <i>Andromeda</i> , p. 122, (foto: Nationale Bibliotheek van de Tsjechië).
Afb. 18 Philip Tideman, <i>Lucretia beneemt zich het leven met een dolk</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 015, (Foto: Auteur).
Afb.19 Uit de Keurstoffe van Abraham Bogaert, <i>Lucretia</i> , plaat 22 (Foto: KB, Nationale Bibliotheek van Nederland).
Afb. 20 Philip Tideman, <i>Hercules</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907, (Foto: Auteur).
Afb. 21. Uit Isaac De Benserade's <i>Metamorphoses d'Ovide en rondeaux</i> (1676), <i>Hercules en Omphale</i> , p. 302, (foto: Nationale Bibliotheek van de Tsjechië).
Afb.22 Philip Tideman, <i>Lof der Studie</i> , Foto Auteur (In kleur: afb.42)
Afb.23 Philip Tideman, <i>Beloning naar Vlijt</i> , Foto Auteur
Afb.24 Philip Tideman, <i>Beloning naar Vlijt</i> , Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer
Afb.25 Philip Tideman, <i>De ontmoeting tussen David en Abigail</i> , Foto Auteur.
Afb. 26 Uit Gerard De Lairesse's <i>Groot schilderboek</i> , <i>Abigail ontmoet David met Spijse en stilt sijnen toorne</i> , plaat 82. (Foto: KB, Nationale Bibliotheek van Nederland).
Afb.28 Philip Tideman, <i>David ontvangt toonbroden van Ahimelech</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 022, (Foto: Auteur).
Afb.29 Philip Tideman, <i> Davids drie helden putten water te Bethlehem</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 023, (Foto: Auteur).
Afb.30 Philip Tideman, <i>David Danst voor de ark</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 024, (Foto: Auteur).
Afb.31 Philip Tideman, <i>David en Batseba</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 025, (Foto: Auteur).
Afb.32 Philip Tideman, <i>Davids vlucht voor Absalom</i> , Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-

AW 0907 026, (Foto: Auteur).
Afb.33 Uit Gerard De Laresse's Groot Schilderboek, plaat 87, <i>David van Simeï gevloekt</i> , 1700 (Foto: Koninklijke bibliotheek).
Afb.34 Philip Tideman, <i>De algemeene voorspoed (felicitas publica)</i> , 90 x 73 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.34b Philip Tideman, <i>Nobilitas</i> , 88 x 85 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.34c Philip Tideman, <i>De vereniging van de huiselijke en politieke macht</i> , 88 x 85 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.35 Philip Tideman, <i>den loon des godvrugtigen en naarstigen Arbeijds.</i> , 84 x 77 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.36 Philip Tideman, <i>De Zeevaart gevierd en verheven</i> , 127 x 99 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.37 Philip Tideman, <i>Het Lof der Studiën</i> , 91.4 x 86.3 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb. 38 Philip Tideman, <i>Lente</i> , 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.39 Philip Tideman, <i>Zomer</i> , 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.40 Philip Tideman, <i>Herfst</i> , 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb.41 Philip Tideman, <i>Winter</i> , 69 x 90 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).
Afb. 42 Philip Tideman, <i>Lof der Studie</i> , Collectie Hopetoun House, (Foto: Auteur).
Afb. 42b <i>Detail van Lof der Studie.</i>
Afb.42c <i>Detail van Lof der Studie.</i>
Afb. 43 Philip Tideman, <i>Hercules op tweesprong</i> , 91 x 91 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: Auteur).
Afb. 44 Philip Tideman, <i>Allegorie op het reizen</i> , 127 x 99 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).
Afb. 45 Philip Tideman, <i>Het loon van de nijverheid</i> , 84 x 77 cm, collectie Hopetoun House, (Foto: auteur).
Afb. 46 Philip Tideman, <i>Diana en Endymion</i> , 88 x 93 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).
Afb. 47 Philip Tideman, <i>Zomer</i> , 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).

Afb. 47b. Philip Tideman, <i>Detail van de Zomer</i> .
Afb 48. Philip Tideman, <i>Apollo en Daphne</i> , 88 x 88 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).
Afb. 49 Philip Tideman, <i>Cupido gekroond door victorie</i> , Collectie Hopetoun House, (Foto: auteur).
Afb. 50 Philip Tideman, <i>Winter</i> , 69 x 90 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).
Afb. 51 Philip Tideman, <i>Adonis verlaat Venus</i> , 90 x 74 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).
Afb. 52 Philip Tideman, <i>Lente</i> , 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).
Afb. 53 Philip Tideman, <i>Herfst</i> , 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: auteur).
Afb. 54 David Allan, <i>portret van Charles, First Earl of Hopetoun</i> , Collectie Hopetoun House, (Foto: Auteur).
Afb. 54b David Allan, <i>Detail van Portret van Charles first Earl of Hopetoun</i> , (Foto: auteur).
Afb. 55 Peter Keith, <i>Hopetoun House</i> , (Foto: website Hopetoun House).
Afb. 56 <i>Zicht op de koepel zonder beschildering, z.d.</i> , (Foto: collectie Historic Environment Scotland).
Afb. 57 <i>Restauratie van de koepel van Hopetoun House</i> (Foto: collectie Historic Environment Scotland).
Afb. 58 <i>Zicht op de koepel van Hopetoun House na restauratie, 1984</i> (Foto: collectie Historic Environment Scotland).

Afbeeldingen



Afb. 1 Philip Tideman, *Theedrinkend gezelschap in interieur*, Collectie Amsterdam Rijksmuseum RP-T-00-385 (Foto: Marleen Ram).



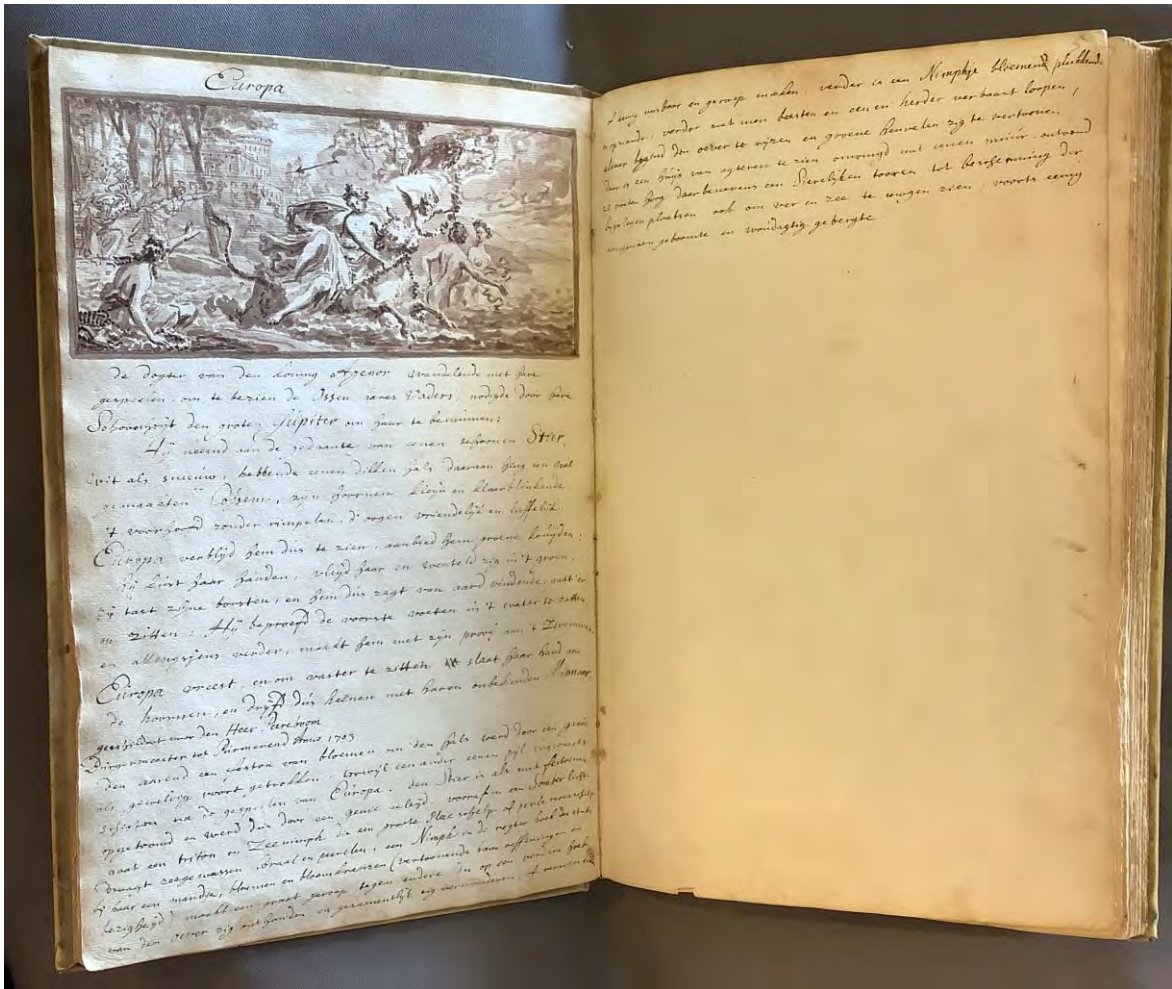
Afb. 2 Uit Gerard De Lairese's Groot Schilderboek, p.28, *Illustratie van actieve bewegingen* (Foto: Tijana Zakula).



Afb. 3 Uit Gerard De Lairese's Groot Schilderboek, p. 30, *Illustratie van actieve bewegingen* (Foto: Tijana Zakula).



Afb. 4 Uit Gerard De Lairesse's Groot Schilderboek, p. 30, *Illustratie van geweldadige bewegingen*, (Foto: Tijana Zakula).



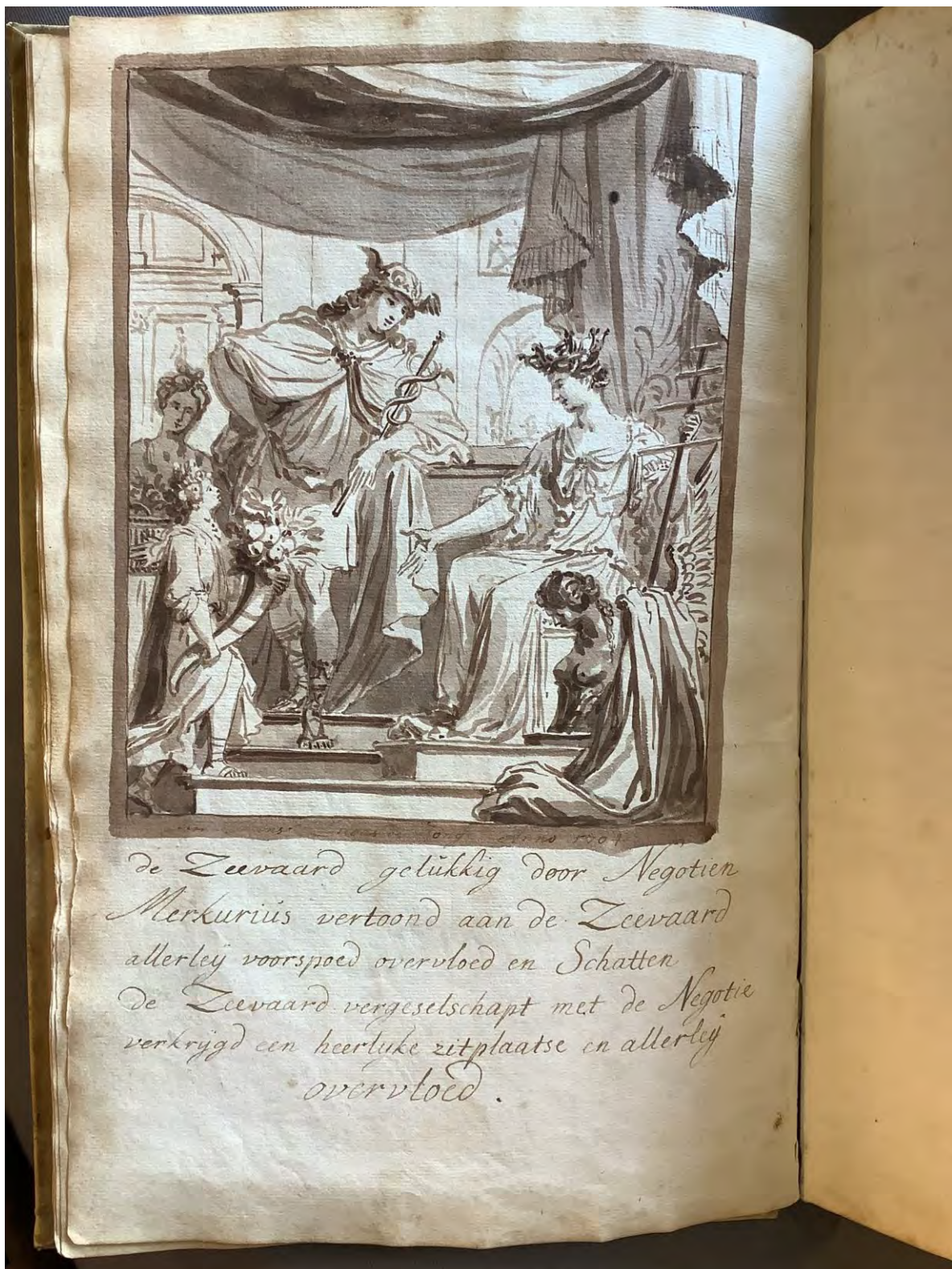
Afb.5a Philip Tideman, *Europa*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 (Foto Auteur).



van den heer 'Linnemann' geschildert Anno 1703

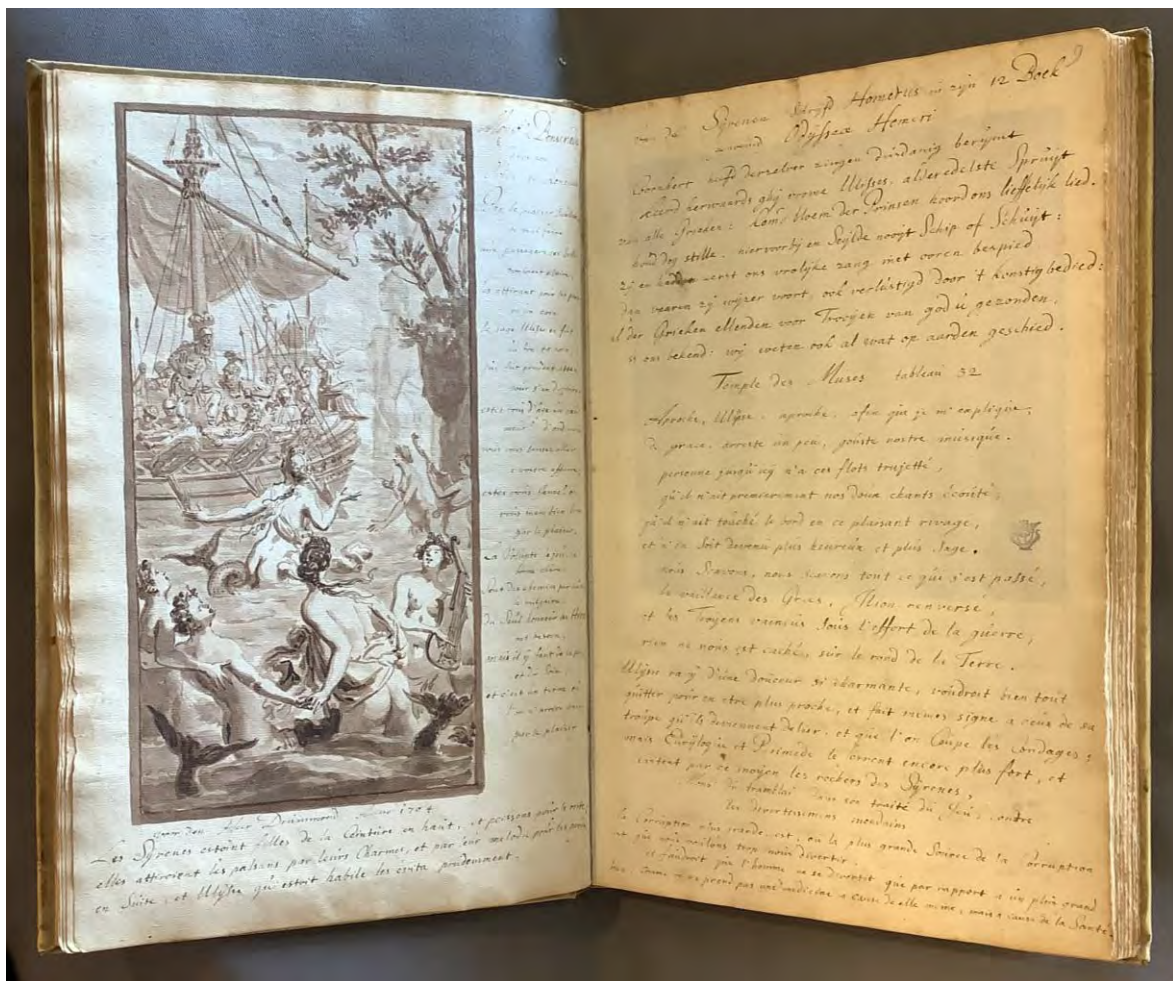
Publius Cornelius Scipio komende in Spanien heeft de
 Stad Nieuw Carthago den eersten dag vernomen, hem werd een
 zeer schoone dochter gevangen toegeweend, maar hij vernemende
 dat zij onttronant was met eenen landsheere Lucejus van den eende
 Celtiberia heeft hij die sfoone den bruidegom (die ook zijn gevangen
 was) geschenken, en beide vrij gelaten, en 't geon de Ouders tot
 een rantsoen hadden gebracht, gaf hij den Jongen luyden tot een
 Huwelijckse gifte, Livius in zijn tweede boek der Roemsteren

Afb. 6 Philip Tideman, *De barmhartigheid van Scipio*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 007, (Foto: Auteur).



De Zeevaard gelukkig door Negotien
Mercurius vertoond aan de Zeevaard
allerley voorspoed overvloed en Schatten
De Zeevaard vergeselschapt met de Negotie
verkrijgd een heerlike zitplaatse en allerley
overvloed.

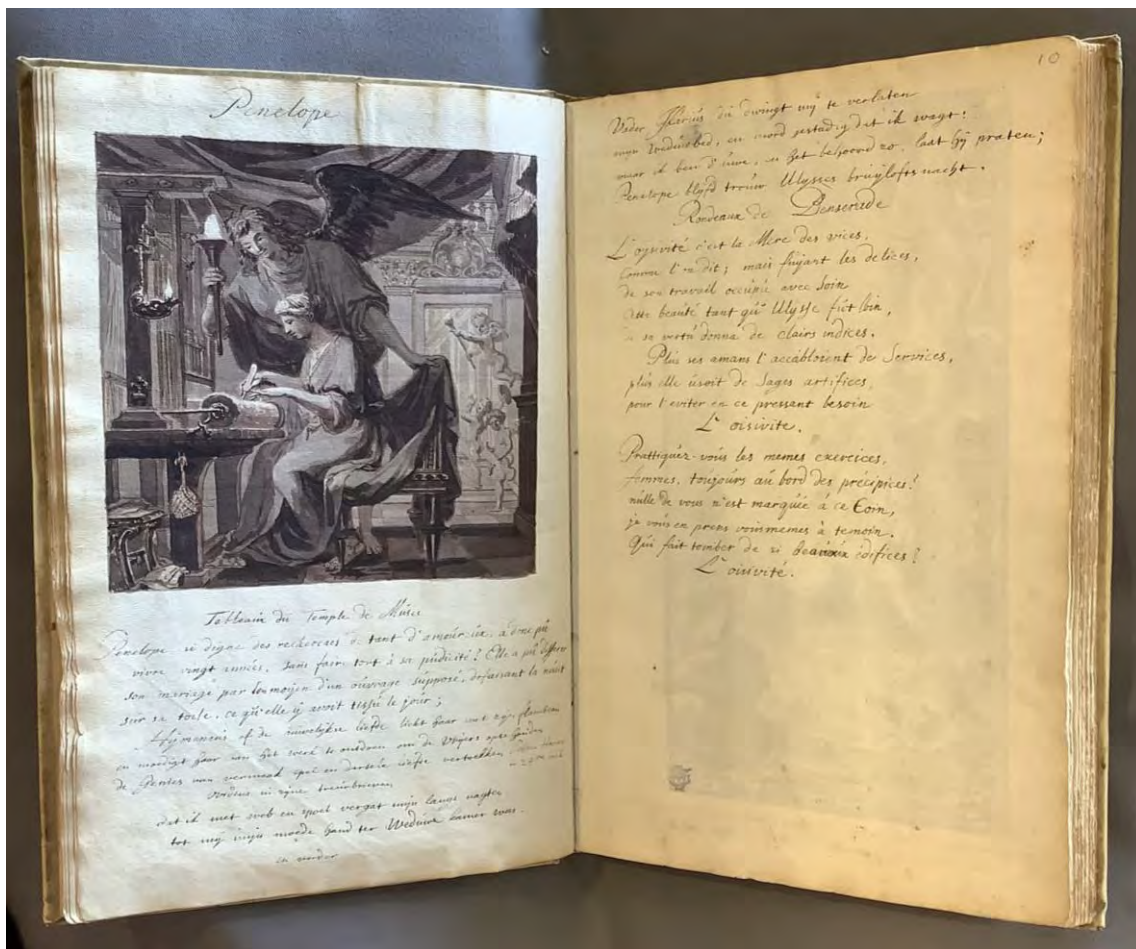
Afb. 7 Philip Tideman, *Allegorie op de Zeevaart*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 008, (Foto: Auteur)



Afb. 8 Philip Tideman, *Odysseus*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 009, (Foto: Auteur)



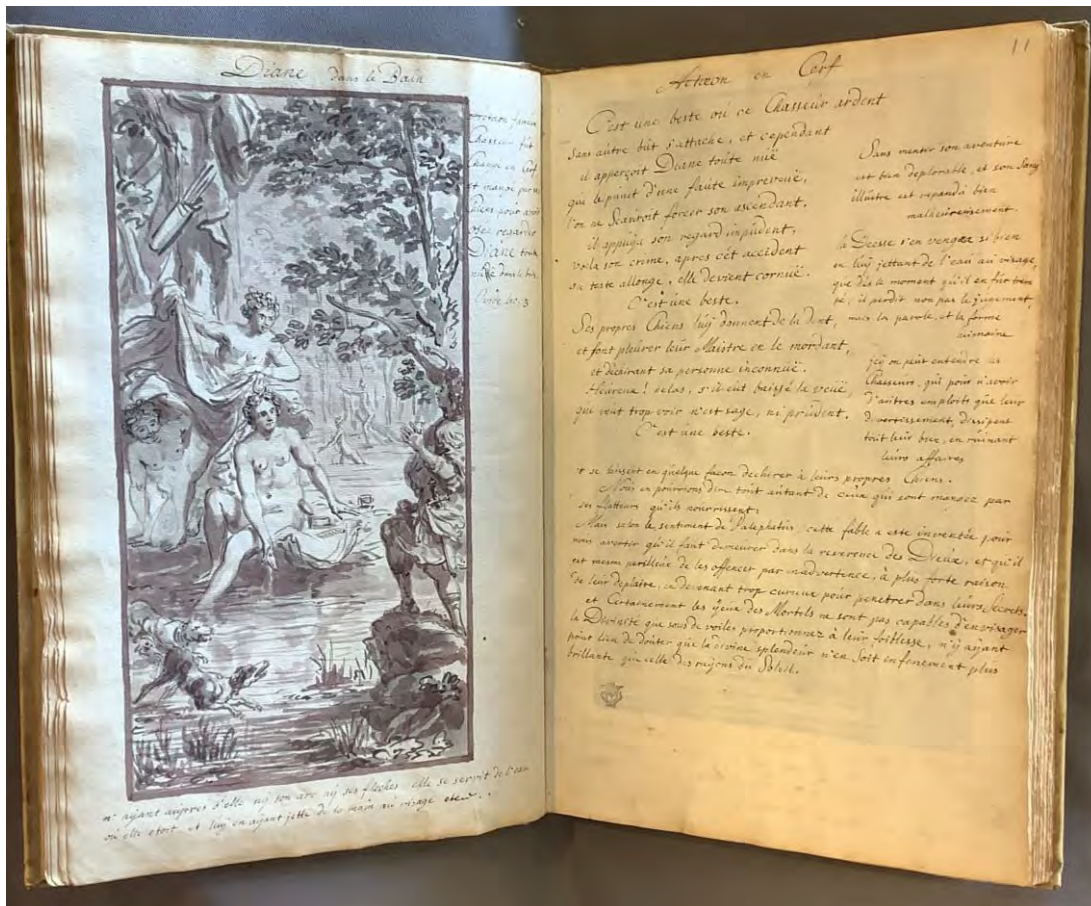
Afb. 9 Uit Michel de Marolles' Tableaux du Temple des Muses, *De Syrenes*, pl.XXXII (Foto: Getty Research Institute).



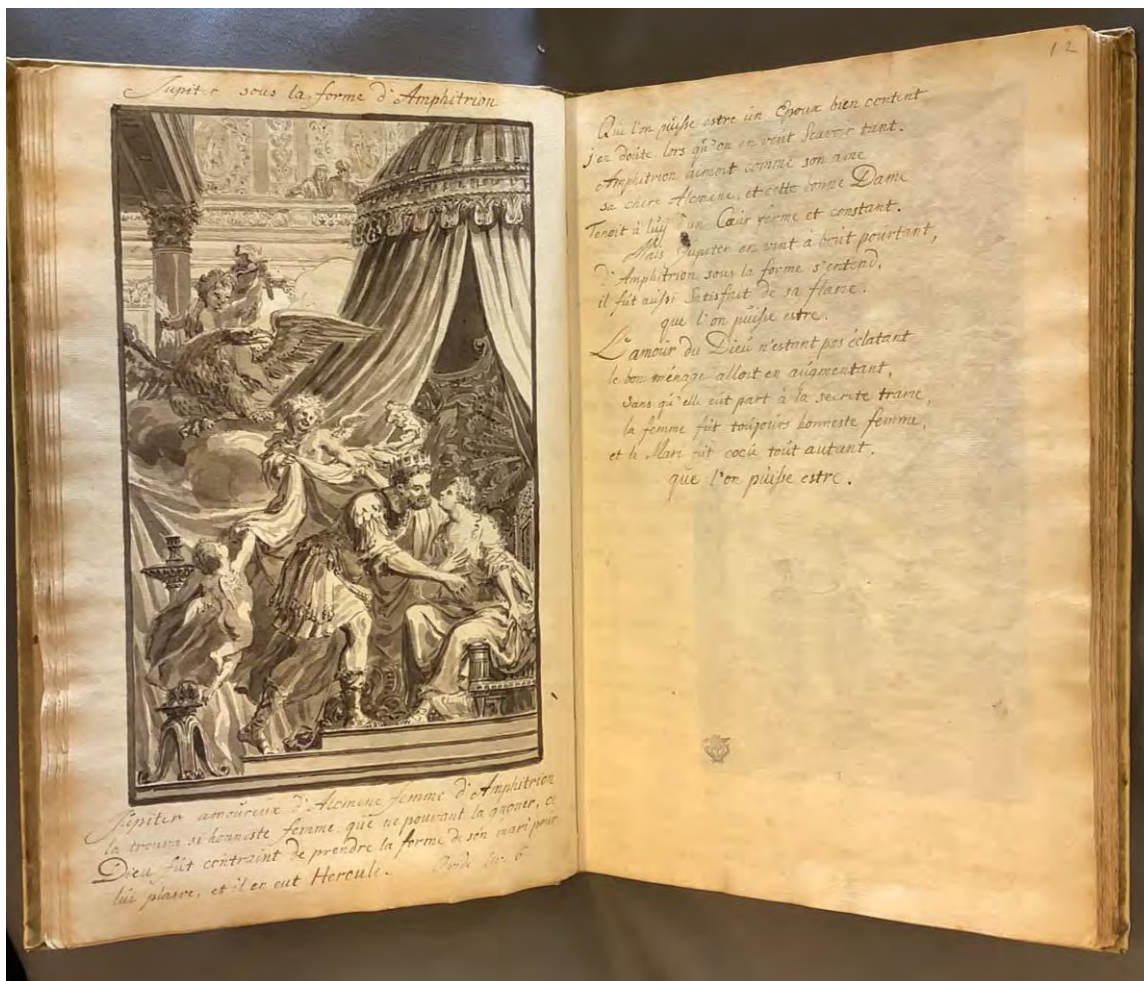
Afb. 10 Philip Tideman, *Penelope*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 010, (Foto: Auteur).



Afb. 11. Uit Michel de Marolles' *Tableaux du Temple des Muses*, *Penelope*, XLVIII (Foto: Getty Research Institute).



Afb. 12 Philip Tideman, *Het bad van Diana*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 011, (Foto: Auteur).



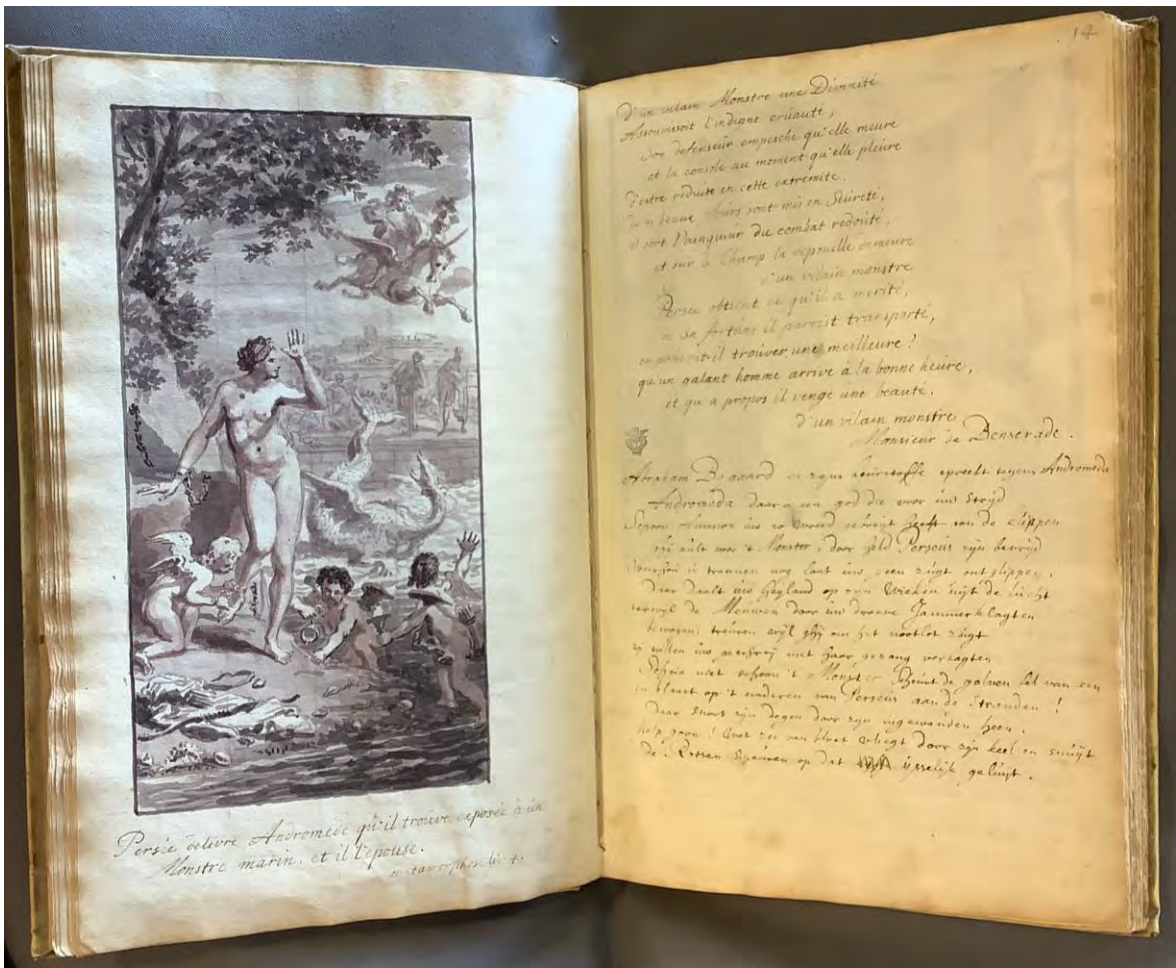
Afb. 13 Philip Tideman, *Jupiter als Amphitryon bij Alceme*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 012, (Foto: Auteur).



Afb. 14 Philip Tideman, *Mars en Venus*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 013, (Foto: Auteur).



Afb. 15 Uit Isaac De Benserade's *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676), *Mars en Venus*, p. 88, (foto: Nationale Bibliotheek van de Tsjechië).

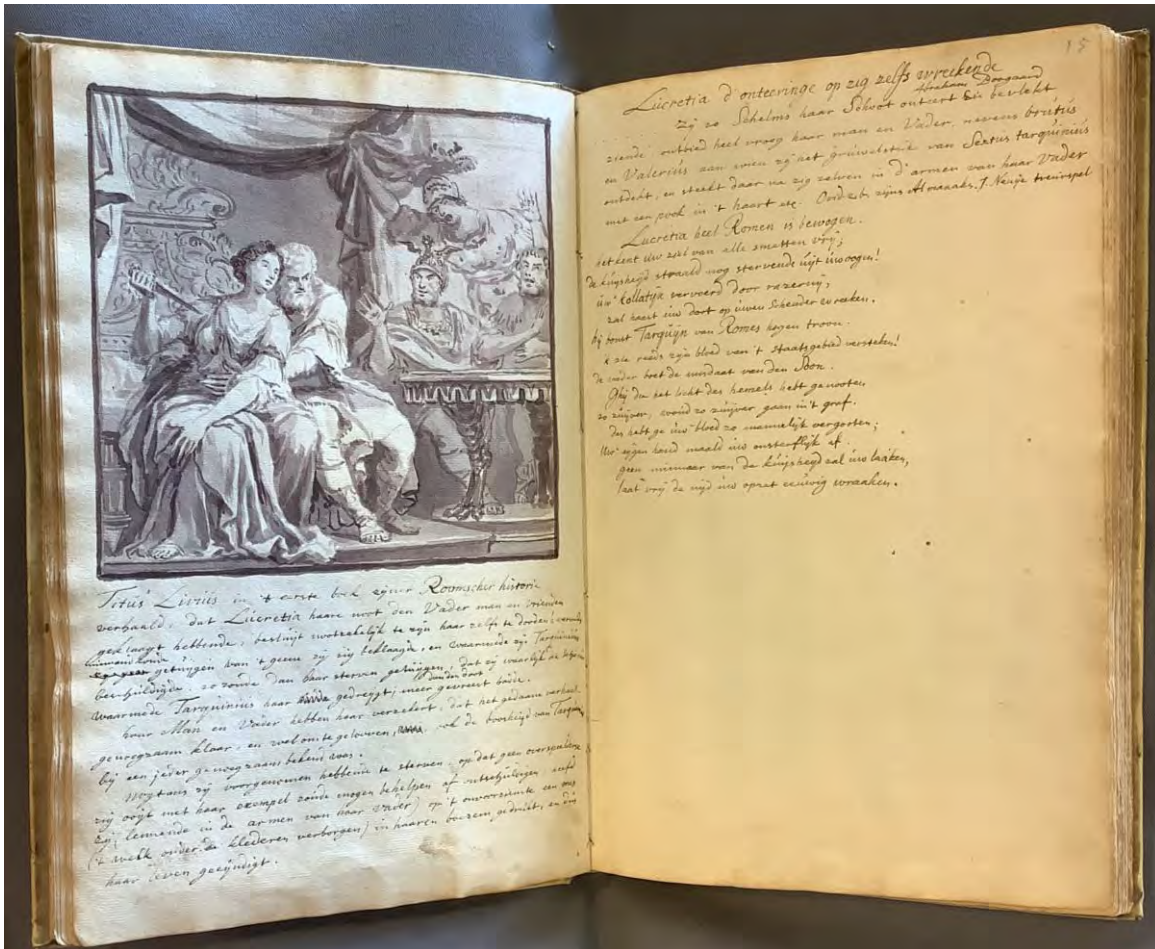


*Perseus délivre Andromède qu'il trouve exposée à un
monstre marin, et il l'épouse.*

Afb. 16 Philip Tideman, *Andromeda door Perseus bevrijd*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 014, (Foto: Auteur).



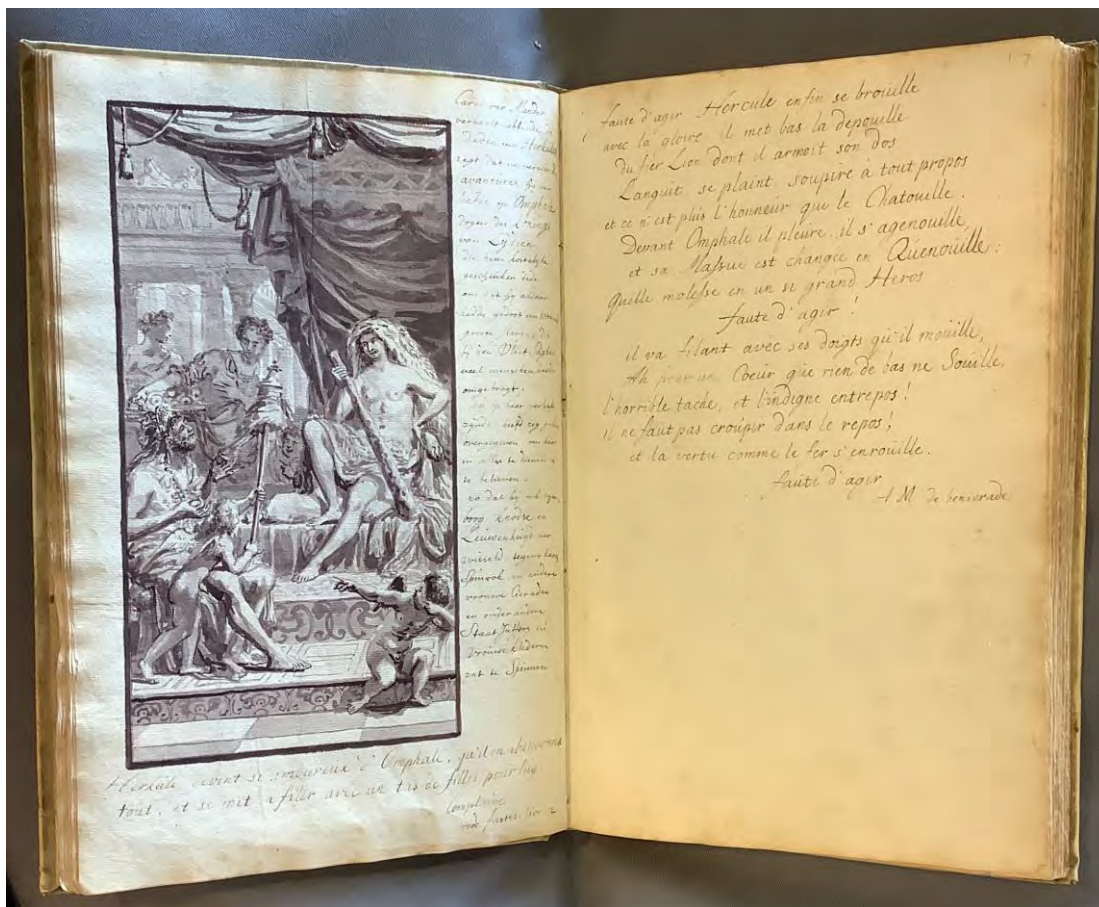
Afb. 17 Uit Isaac De Benserade's *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676), *Andromeda*, p. 122, (foto: Nationale Bibliotheek van de Tsjechië).



Afb. 18 Philip Tideman, *Lucretia beneemt zich het leven met een dolk*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 015, (Foto: Auteur).



Afb.19 Uit de Keurstoffe van Abraham Bogaert, *Lucretia*, plaat 22 (Foto: KB, Nationale Bibliotheek van Nederland).



Afb. 20 Philip Tideman, *Hercules*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907, (Foto: Auteur).

METAMORPHOSES



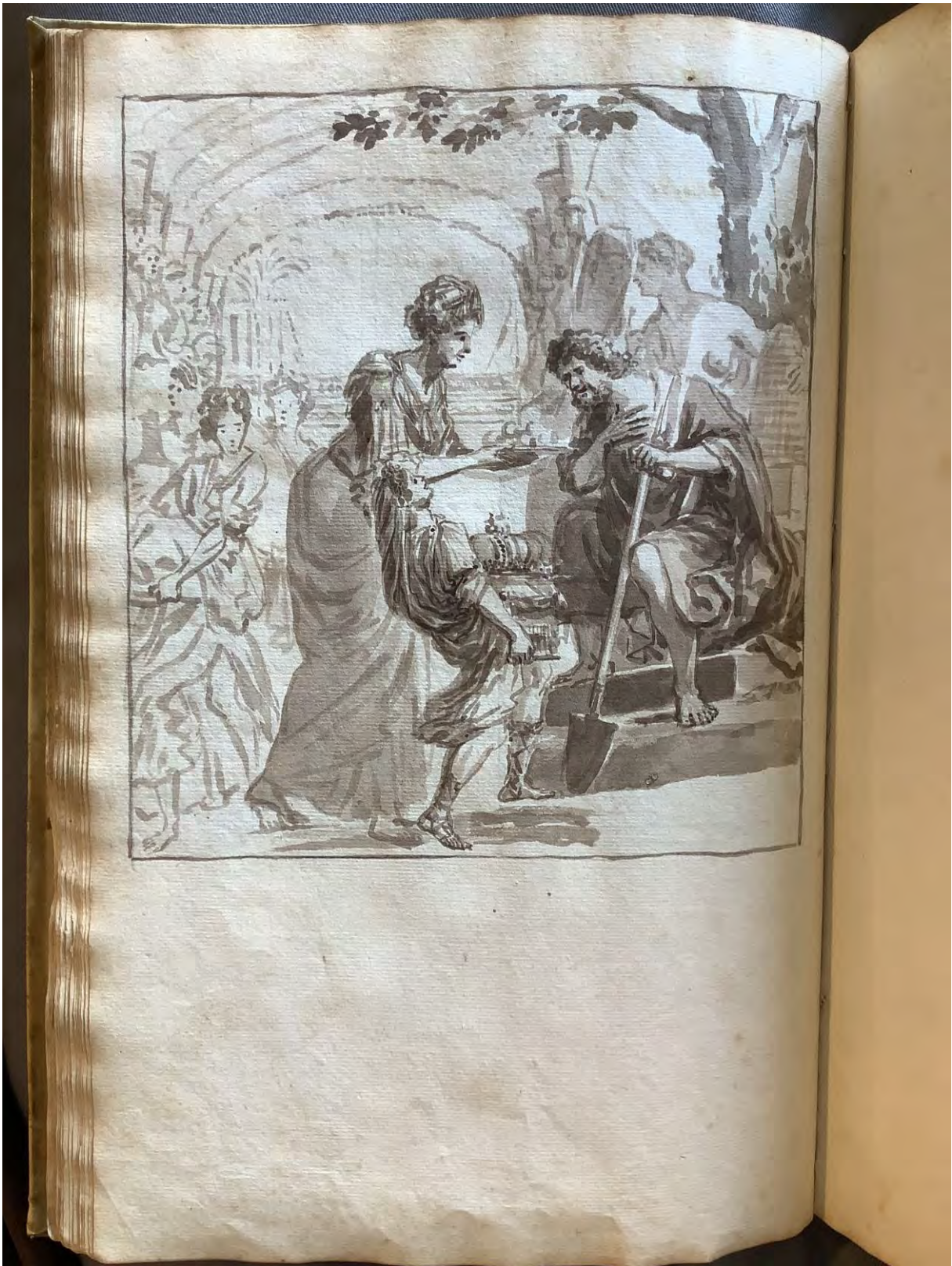
Hercule devint si amoureux d'Omphale, qu'il en abandonna tout, & se mit à filer avec un tas de filles pour luy complaire.

Afb. 21 Uit Isaac De Benserade's *Metamorphoses d'Ovide en rondeaux* (1676), *Hercules en Omphale*, p. 302, (foto: Nationale Bibliotheek van de Tsjechië).



de Zeevaard gelukkig door Negotien
Mercurius vertoond aan de Zeevaard
allerley voorspoed overvloed en Schatten
de Zeevaard vergeselschapt met de Negotie
verkriggt een heertlike zitplaatse en allerley
overvloed.

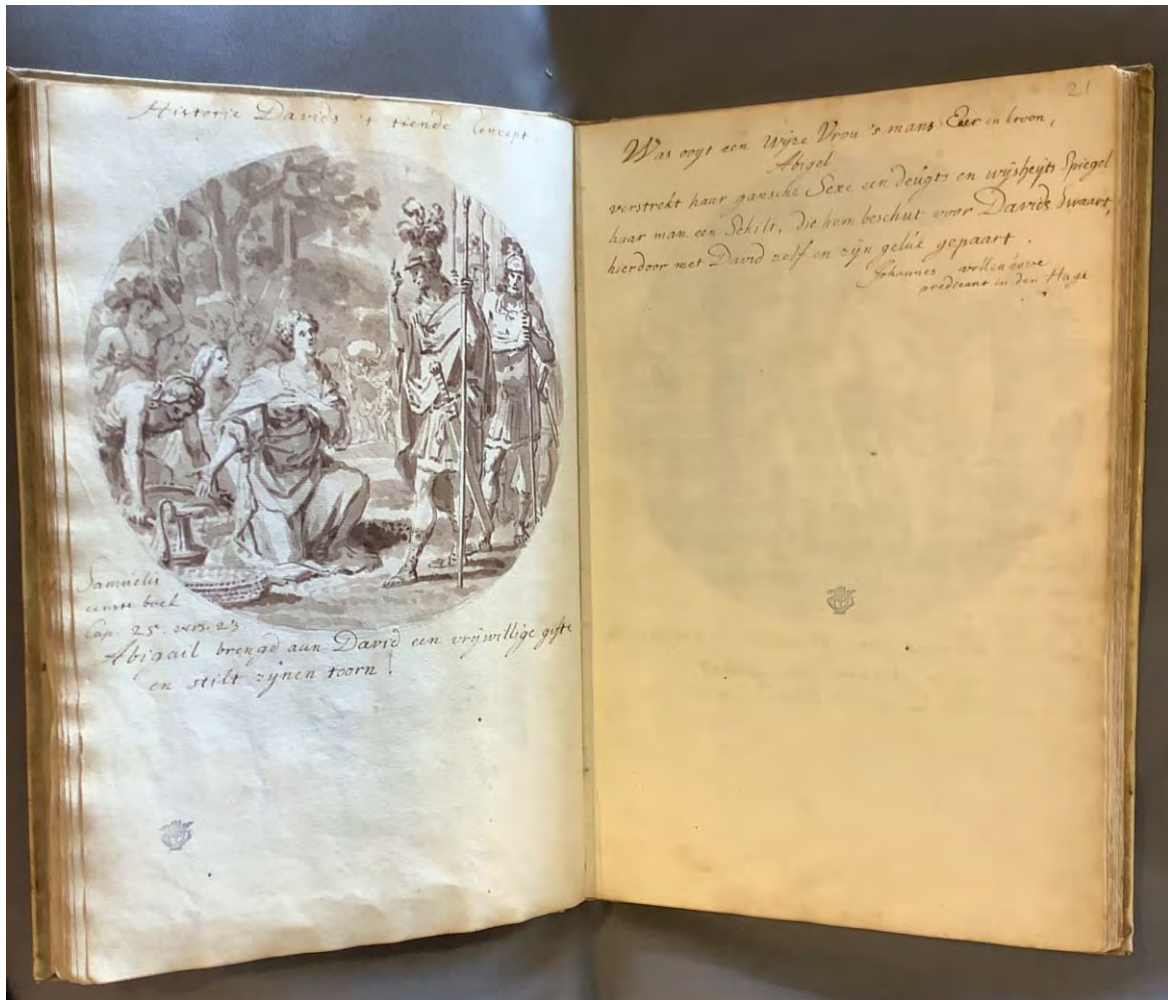
Afb.22 Philip Tideman, *Het lof der Studie*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 027, (Foto: Auteur).



Afb.23 Philip Tideman, *Beloning naar Vlijt*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 028, (Foto: Auteur)



Afb.24 Philip Tideman, *Beloning naar Vlijt*, Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer



Afb. 25 Philip Tideman, De ontmoeting tussen David en Abigail, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 021, (Foto: Auteur)

Nabals huis door Abigail gebergt.



Een zot man door een wyze vrou gebergt.

Was ooit een wyze vrou 's mans eer en kroon, Abigel
Verftrekt haar gansche sexe een deugts en wysheits spiegel,
Haar' man een schilt, die hem beschut voor Davids zwaart,
Hier door met David zelf en zyn geluk gepaart.

Afb. 26 Uit Gerard De Lairese's Groot schilderboek, *Abigail ontmoet David met Spijse en stilt synen toorne*, plaat 82. (Foto: KB, Nationale Bibliotheek van Nederland).

Historie Davids het tiende concept



*Samuelis
e eerste boek
Cap. 21. vers 6.*

*David ontfangt van Achimelech de toonbroden
en 't Swaard van Goliath.
en 't wert door Doeg den Edomiter gezien.*

Afb.28 Philip Tideman, David ontvangt toonbroden van Achimelech, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 022, (Foto: Auteur).



Samuelis
tweede boek
cap. 23. vers 16.

David wil niet drinken van t water t welk de drie
Helden met gevaar des levens uijt de fonteyne
te Bethlehem onder Poorte hadden gehaalt.
de Helden zijn 1 Jasabeam den Soon Achish
2 Cleasar den soon Dovo, des soons Achish, 3 Samma
den Soon Aze des Harariters.

Afb.29 Philip Tideman, Davids drie helden putten water te Bethlehem, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 023, (Foto: Auteur).

Historie Davids 11^{de} Concept



Samuelis
1^{ste} boeck
Cap. 6. vers. 16.

David danst
bij 't opbrengen der Arke, en werd door Michal bespot

Afb.30 Philip Tideman, *David Danst voor de ark*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 024, (Foto: Auteur).

Historie van den koning David
het 13^d. Concept.



Samuelis
tweede boek
Cap. 11. vers. 2.

Anno
1705
gegrift door
den Heer Joachim
Loopman en Comissaris der
Schiffen tot Hamburg.

David ziet Batseba en laatze haalen.

Afb.31 Philip Tideman, *David en Batseba*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 025, (Foto: Auteur).



Afb.32 Philip Tideman, *Davids vlucht voor Absalom*, Bijzondere Collecties Universiteit Leiden, PK-T-AW 0907 026, (Foto: Auteur).

David van Simeï gevloekt.



Een koningslasteraar van den koning beschermt.

Een schelm durft David moort en dwinglandy verwyten,
Een stofwolk schuiven in zyn padt, met stenen smyten.
O boosheit, die zo dol by Davids heir dit waagt!
O goetheit, die zo wys dien lasterhoon verdraagt!

Afb.33 Uit Gerard De Lairese's Groot Schilderboek, plaat 87, *David van Simeï gevloekt*, 1700 (Foto: Koninklijke bibliotheek).



Afb.34 Philip Tideman, *De algemeene voorspoed (felicitas publica)*, 90 x 73 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.34b Philip Tideman, *Nobilitas*, 88 x 85 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.34c Philip Tideman, *De vereniging van de huiselijke en politieke macht*, 88 x 85 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.35 Philip Tideman, *den loon des godvrugtigen en naarstigen Arbeijds.*, 84 x 77 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.36 Philip Tideman, *De Zeevaart gevierd en verheven*, 127 x 99 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.37 Philip Tideman, *Het Lof der Studiën*, 91.4 x 86.3 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb. 38 Philip Tideman, *Lente*, 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.39 Philip Tideman, *Zomer*, 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.40 Philip Tideman, *Herfst*, 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb.41 Philip Tideman, *Winter*, 69 x 90 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: Tom Scott Commercial and Fine Art Photographer).



Afb. 42 Philip Tideman, *Lof der Studie*, Collectie Hopetoun House, (Foto: Auteur).



Afb. 42b Detail van *Lof der Studie*.



Afb.42c Detail van *Lof der Studie*.



Afb. 43 Philip Tideman, *Hercules op tweesprong*, 91 x 91 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: Auteur).



Afb. 44 Philip Tideman, *Allegorie op het reizen*, 127 x 99 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).



Afb. 45 Philip Tideman, *Het loon van de nijverheid*, 84 x 77 cm, collectie Hopetoun House, (Foto: auteur).



Afb. 46 Philip Tideman, *Diana en Endymion*, 88 x 93 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).



Afb. 47 Philip Tideman, *Zomer*, 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).



Afb. 47b. Philip Tideman, *Detail van de Zomer*.



Afb 48. Philip Tideman, *Apollo en Daphne*, 88 x 88 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).



Afb. 49 Philip Tideman, *Cupido gekroond door victorie*, Collectie Hopetoun House, (Foto: auteur).



Afb. 50 Philip Tideman, *Winter*, 69 x 90 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).



Afb. 51 Philip Tideman, *Adonis verlaat Venus*, 90 x 74 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).



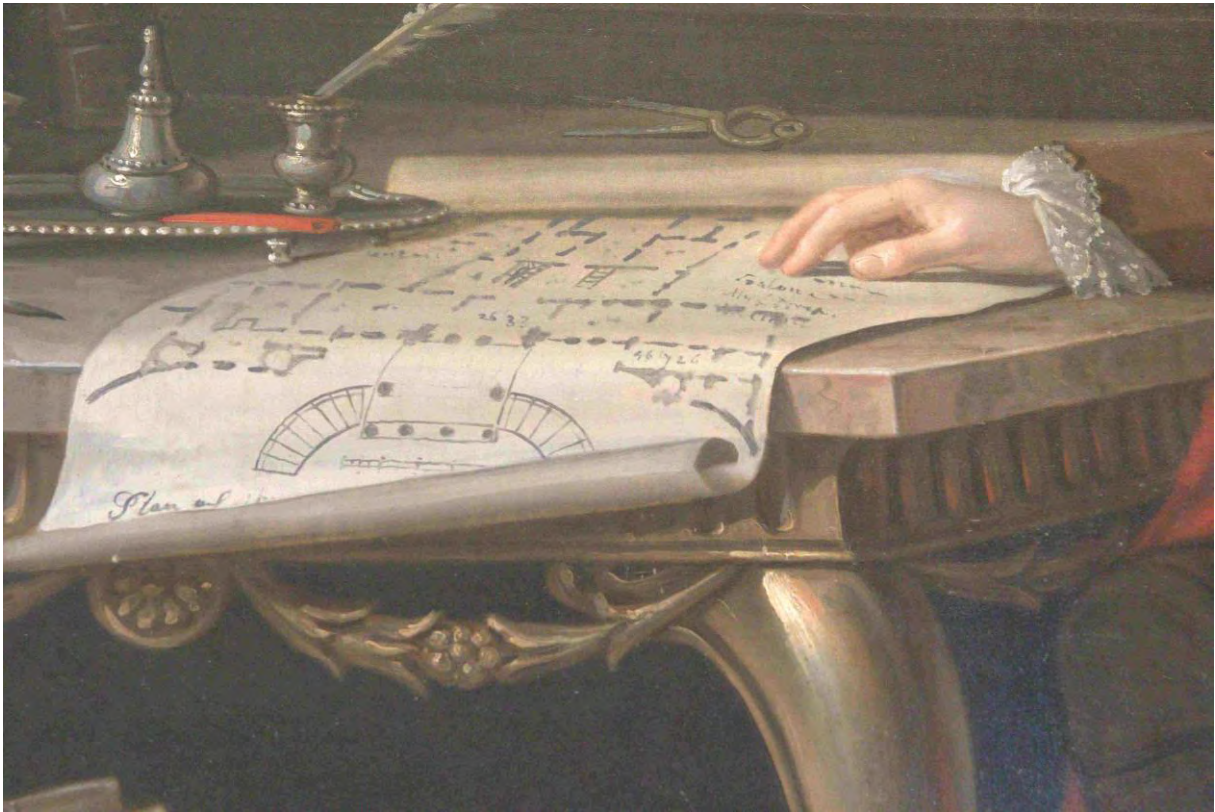
Afb. 52 Philip Tideman, *Lente*, 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House (Foto: auteur).



Afb. 53 Philip Tideman, *Herfst*, 69 x 89 cm, Collectie Hopetoun House, (Foto: auteur).



Afb. 54 David Allan, *portret van Charles, First Earl of Hopetoun*, Collectie Hopetoun House, (Foto: Auteur).



Afb. 54b David Allan, *Detail van Portret van Charles first Earl of Hopetoun*, (Foto: auteur).



Afb. 55 Peter Keith, *Hopetoun House*, (Foto: website Hopetoun House).



Afb. 56 Zicht op de koepel zonder beschildering, z.d., (Foto: collectie Historic Environment Scotland).



Afb. 57 Restauratie van de koepel van Hopetoun House (Foto: collectie Historic Environment Scotland).



Afb. 58 Zicht op de koepel van Hopetoun House na restauratie, 1984 (Foto: collectie Historic Environment Scotland).

Bijlage 1: Brief aan Philip Tideman van Gerard De Lairese

Gelyk ik al myn leeven genegen ben geweest, om goede menschen vriendschap te bewyzen, en nu nog niet anders kunnende weesen, heb ik met deeze Regeltjes aan U E. deeze kleine getuygnis van willen geven, ik twyfel niet of het zal U E. aangenaam zyn, ik heb U E. meermalen versocht als ik by U E. quam om U E. te bezoeken, om van de kunst wat te Discoureeren, dat gy myn ook eens soud komen bezoeken en dat ik U E. dan Particulierder zou onderrechten, in zake daar gy eenig sins twyfelachtig in mocht zyn, maar ik heb dat Flaisier tot noch toe niet mogen genieten, wat de Reden daar van is kan ik niet penetreeren; overmits ik U E. in geen dingen dat ik weet wygerich ben geweest, maar ter Contrarie meerder aangeboden heb, als gy myn geverght hadt, maar het is tot daar en toe, misschien had gy geweeten dat ik zo na aan myn ongeluk was, gy zoudt nog wel eens aangekoomen hebben, maar alsschoon ik U E. met ter daat of vinger niet aanwysen kan, echter hoop ik dat U E. uyt die kleene Opmerkingh iets begrypen zal, **ten eerste aangaande het Coloreeren**, het zy wat het mocht zyn, maar **voomamenlyk het naakt**, ik neem altyd acht op als ik een naakt Schilder, 4 zy Wit, Geel of Rootachtig dat ik **de schaduw van dezelfde Natuur temper als het hoogsel**, bij voorbeeld is het blank of bloosachtig, zo maak ik de Schaduw teeder en van dezelfde Couleur, is het Geelachtig maak ik de Schaduw ook zo, is het Roodachtig ook zo, nooit Gloejender als het Licht of het moest in zich zelve Reflexseeren. Als ik na myn Sches zal schilderen, ik teken ider beelt appart, met een vaste omtrek, elk op een bizonder papier, de Tronie handen en voeten correctelyk naar plaaster oft Leeven met al wat er aan dependeert, gelyk de Grassie in de Tronie, de greepen van handen, en vaste standen van de voeten, na dat het te pas komt, ik vergeet ook niet de behoorlyke dach en schaduw, wat de kleedingh angaat die stel ik op de Leeman, en als ik zo myn tekeningh klaar heb, en zoo als ik het graag hebben wou, dan gaan ik heen en teken het net op myn doek tot het minste Ut toe, met een potlood of ander kryt, als ik het zal doodverwen, dan temper ik **3 Tinten**, een **voor 't licht**, **'t ander voor de meese tinten en de darde om de Schaduw**, Nemende naauw acht, dat jder Couleur, na dat zy licht of bruyn zyn, **naar Proportie** jder zyn Schaduw heeft, licht of donkerder. Als ik het vlak tegens malkander angelyt heb, dan verdryf ik ze met de verwen. Eerstelyk het licht met de meezetint, al soetjes met kleene tandjys om de scherpighyd wech te neemen, daar naar de Schaduw, met de meezetint eerst met grote tanden daarna kleender; en noch kleender, dat doen ik dan ook in 't opmaken, en dan valt het my gemackelyk, als ik de Uysterste verdreventhijt wil hebben, dan neem ik een schoone en sagte vispenceel. Aangaande de Couleuren neem ik acht op de welvoechlykhijdt, de Oude Luyden hebben graag donkere **Couleuren**, **veel Cleederen en grof van stof**, jonge Luyden wat wilder en vlugtich, de Jonge vrouwen en mijsjes fyn en dun, daar by aan de lichte kant, de kinderen veelyts naakt, of met wynigh kleeren, en noch wit, of lichverwich, die dat zeggen willen, dat het maken van schoone kleeren geen vaste regel en heeft, die dwaalt grotelyks, menende dat jmant het uyt de Natuur moet hebben, wel is waar, dat de een lichter toe komen kan als een ander, maar alzo het zwaar valt zonder te zien, en zonder Leeman de regte grond te kunnen aanwysen, zo zal ik nu Egter nog een woort of twee daar van zeggen, als ik myn Leeman gesteld heb, in sodanige actie, 't zy zittende of staande, so als ik ze van doen heb, met schonen dach en Schaduw, zo set ik myn kleet daar op, 't zy hoe 't zy, dan neem ik myn vinger en duwse in de vouwen van de Leeden, en maake diepsels, hier onder den arm, daar tusschen de beenen, dat ik die grote partyen die vlak gedaagt zyn, niet met enige schaduw of dwarsploodjes belet word, en dat de Schaduw dien ik met moeijsie heb gesogt, om de **welstand** der beeldshalven, door enige overgehaalde lichte plooyen niet en werden te niet gedaan. Geen 2 Capitaale of hooge Couleuren, en mogen over, of bij

malkander wesen. In een Landschap let ik op dat men een Gloeyende beeld tegens de flauwste zy of verschiet moet komen, de flauwe en teerder Couleur, die meest uyt het blauw trekken, tegens de gloejenste Zyde, gelyk als boomen die na by zyn of gebouwen, 't is een grote mistand in een beeldt, wanneer by de armen verkorten, desgelyks ook in de beenen, maar daar een arm verkort, moet het been zyn volle lengte hebben; en dat is het voornaamste dat ik te seggen heb, voor zo veel als ik U E. met het schrift beduyden kan, ik vertrouw dat gy het voor U E. houden suit, en zo trouwelyk als ik het U E. openbaar, zo trouwelyk geloof ik dat gy het by U houden zult, insonderhijt dit schrift, dat het niemant in de hant krygt, omdat ik daarna geen scha noch verwij deringh van andere vrinden die sulks van myn niet en hebben, niet mogen komen te Lyden, ik bedank U E. ondertusschen voor het lenen van U E. Boeken, die van Goeree, dewelke ik bijzonder fraay en onverbeterlyk heb gevonden, maar wat swaar en wytlopich. En ik zou U E. raden niet meer teffens uyt te leezen als gy van nooden hebt in ijder Rijs. Van de stellingh der Actiën daar is wat goets in, en achter aan daar hy van Kleeren spreekt, die 2 Capittels zyn goet, en hier by dienstich, hier mede wensch ik U E. welvaren.

en blijf U E. Vriendt
G. DE LAIRESSE³⁴⁴

³⁴⁴ Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenis*, IV:222.

Bijlage 2: Transcript Rekening Hopetoun

	Rekening Philip Tideman Hopetoun House					
	Anno 1703 door Ordre van den Heer Drummond Geschildert					
	Datum	Titel	Bronnen	Plaats kasteel	afmetingen	Daarvan ontvangen
1	July	Mars en Venus	Odysea Homeri. Lib. 8		breet + voet, 8 voet	50 gulden
2	aug	Scipio Lucerus en de Bruyd van nieuw Carthago	Gewoonen uijt Titus livius. lib. 2.	zijnde het schoorsteenstuk voor Hoptouns Chamb.	hoog 5 v. Gd. Breet 3v. Gd.	Daarvan ontfangen 30 Den doek komt 4 guldens
3	october	Den Jongeling verlaat de Wellusten	Genomen uijt Horatij Zinnebeelden	zijnde het schoorsteenstuk voor Hoptouns Chamb.	breet 3 voet hoog 3 voet	Daarvan ontfangen 30 van den doek ontfangen 1
4	october	Apollo speelt tegen Pan daarden berggod Timolus oordeelt	genomen uijt Ovidij Metamorphosis. Lib. II	een stuk Hoptouns Chamb	hoog 3 voet breet 2 v. 9 duijm	daarvan ontfavngen 30 van den doek ontfangen 1
		blad 1				somma 148 gulden
5	November	Diana en Actaeon.	Ovidius lib: 3.		breet 4 voet hoog 8 voet	Daarvan ontfangen 50 gulden van den doek ontfangen 6
6	December	Ganimedes	Ovidius lib: 10		zijnde een agtkante doek tot de Coupel	Daarvan ontfangen 30 gulden van den doek 4g 12 sj?

7	7 Anno 1704 in Januarij	t Schip van Ulijsfes bij de Syrenen	genomen uijt Homeri Odyssea lib: 12		hoog 8 voet. Breet 4 voet	Daarvan ontfangen 50 den doekt komt 6 guldens
8	8 januarij	Penelope en bij haar de huwelijkseliefde	Odyssea Homeri lib: 24	zijnde een stuk boven de deur in Ladys Chambre:	hoog 3v. Breet 3 v.	Daavan ontfangen 30 den doenk komd 1 ge 8 ste
9	februarij	Jupiter in de gedaante van Amphitriion groet Alcmene	Ovidius lib 6.	een stuk voor de Schoorsteen in Ladijs Chamb.	hoog 5 v 6d. Breet 3v. 6d. Daarvan ontfangen 30 van de doen ontfangen 4	
10	10 februarij	Lucretia geresolveert om te sterven	Livius eerste boek.	zijnde een stuk boven de deur Ladijs Chamb	hoog 3v. Breet 2v9d	daarvan ontfangen 30 den doek komt 1 ge 6te
						234 -12
						148-14
						383 ge 6 st
	blad 3					
11	11-mrt	Andromeda door Perseus verlost	Ovidius Metamorphosi s. Lib 4.		hoog 8v. Breet 4 v.	Daarvan ontfangen 50 den doek komt 7 ge
12	12-apr	Herkules sprint ter liefde van Omphale	Ovidij fastes lib 2.		breet 4v. Hoog 8v.	Daarvan ontfangen 50
13	May	Aurora en Cephalus	Ovid. Metam: lib 7		breet 4v. Hoog 5v.	Daarvan ontfangen 30 voor den doek ontfangen 4- 12
14	may	Mercuris en Calypso	Odijssea Homeri		breet 4v. Hoog 5voet.	Daarvan ontfangen 30 voor den doek ontfangen 4- 12
15	15 juniij	Vertumpus bij Pomona	Ovidius lib: 14		breet 4 v. hoog 3 v: 6 d.	Daarvan ontfangen 30 den doek komt 2 ge 4 ste

1 6	16 juni	Narcissus op zichzelf verliefd	Ovid: lib: 3		breet 4v: hoog 3v. 5d.	Daarvan ontfangen 30 den doek komt 2 ge 4 ste
1 7	juni	Bachus vertroost Ariadne	genomen uit Ovidij Metamorphosi s lib 8.		breet 4v. Hoog 2v: 8d.	Daarvan ontfangen 30 den doek komt 1 ge 10 ste
						259-4
						283-6
						642 -10
		Blad 4				
1 8	juli	Diana bij Endimion	genomen uit tableaux de muses, ook Ovide rondeaux	breet 3v. Hoog 2v: 10d	voor bed Chambr: second Stori	Daarvan ontfangen 30 den doek komt 1ge 6 ste
1 9	Augustus	Daphne en Apollo.	Ovid: lib. 1.	breet 3v. Hoog 3v	voor bed chambr: second stori	Daarvan ontfangen 30 voor den doek 1 ge 8ste
2 0	Augustus	Paris brengt Helena binnen Trojen	Ovidius lib: 12	breet 3v hoog 2v 9d	voor de anti Chambre.	Daarvan ontfangen 30 van den doek ontfangen 1-6
2 1	Augustus	Paris Schaakt Helenam	Ovidius lib: 13. orationi Uysfsi	breet 3v: hoog 2v: 9d.	voor de anti Chambre.	Daarvan ontfangen 30 ge. Van den doek ontf. 1-6
2 2	Septembe r	Paris oordeelt Venus de Schoonste	Ovidius lib 13. ofte in den brief aan Fornie?	breet 3v. Hoog 2v: 9d	voor de anti Chambre.	Daarvan ontfangen 30 ge. Van den doek 1ge6ste
2 3	Septembe r	Pandora en Epimetheus	Ovide rondeaux ofte uijt de Ovidifse verklaringen door Carel vermader	hoog 2v 6d. Vreet 3v 3d	voor de anti Chambre.	Daarvan ontfangen 30 ge. Van den doek 1ge 6ste
						185-4
						642-10
						827-14
	blad 5					

2 4	october	Cupido door de overwinning gekroont leijd de genies van Diana en Apollo gevangen		hoog 4v vd. Breet 3 voet	een stuk voor de Schoorsteen in bed Chambre Second Stoorij	Daarvan ontfangen 30 van den doek 2 ge
2 5	october	De Zeevaart gevierd en verheven		hoog 4v 2d. Breed 3 v3d	zijnde een stuk voor de schoorsteenmantel in bed Chambre Second Stoorij	daarvan ontfangen 30 den doek 2 ge
2 6	october	Het lof der Studien			een stuk boven de deur bed Chambre	daarvan ontfangen 30 den doek komd 1 ge8ste
2 7	November	den loon des godvrugtigen en naarstigen Arbeijds.		hoog 3v. Breet 2v 10d	een stuk boven de deur in bed Chamb	daarva ontfangen 30 van den doek ontvagen 1-8
2 8	November	De lente.		hoog 1v. 7d. breed 2v. 10 d.	voor den Antichambre seconde story.	ontvagnen 30 gl. Van den doek 18 ste
2 9	November	De Zomer		hoog 2v. 4d. Breet 3v.	Anti Chambre seconde story	ontvagen 30 gl 1gl 2 ste
3 0	December	den Herfst		hoog 2v. 4d. Breet 3v.	voor de Anti Chambre Seconde storij	ontfangen 30 gl van den doek 1ge 2 ste
						216-10
						827-14
						1044-4
	blad 6					
3 1	December	De winter		hoog 2v. 4d breet 3 voet	voor de Anti Chambre Second Stoorij	Daarvan ontfangen 30 den doek komd 1 ge 2 ste
3 2	December	Adonis doot		hoog 3v. Breet 2v 10 d	Een stuk boven de deur in de kamer genoteerd West Hofset	Ontvagen 30
	1705					

3					Zijnde een stuk voor de Schoorsteen in West Hofset	
3	Januarij	Adonis vertrekt van Venus		hoog 3v. Breet 2v. 10 d.		
3	4 Februarij	Februarij Venus treurt bij 't graf van Adonis		hoog 3v. Breet 2v. 6d.	Zijnde een stuk vboven de deur in West Hofset	Daarvan ontfangen 30 den doek komd 1 gl 4 ste
3	5 Februarij	De algemeene voorspoed		hoog 3v. Breet 2v. 6d.	zijnde een stuk voor de Schoorsteen in kamer genoemd East Hofste	Daarvan ontfangen 30 den doek komd 1 gl 4 ste
						150
						1044-4
						1194-4
3	6 Maart	den Adel of de Eelheijt		hoog .. (2?)V. breet 2v 10 d	voor East Hofset	Daarvan ontfangen 30 den doek komd 1 gl 6 ste
3	7 Maart	de Eendracht den Huyijselijken en Politijken Staat		hoog 3v. Breet 2v. 6d	voor East Hofset	Daarvan ontfangen 30 den doek komd 1 ge 4ste
					Somma der ontfangen penningen	1255-10
						Onduidelijke handtekening wellicht Drummond
					Ausmont of the Earle of Hoptoun	

Inhoudsopgave Tidemans boek in Leiden

Inhoudsopgave Leids boekje Tideman 1703-1705		PK-T-AW 0907		
pagina	verso	Recto	UB notatie Leiden	Hopetoun
		tekst met Livre de dessus d' Arn. Houbraken, mort en 1709 volume très précieux les personnages y dont indiqués par qui des tableaux sont prints stempel hand, inv no 907 en tekst over Arnold Houbraken		
1		Titelbald met beschrijving Houbraken gemerkt met een handje		
2	blanco	blanco		
3	blanco	blanco		
4		gemerkt 1 (potlood)		
5		gemerkt 2		
6		Gemerkt 3		
7		Gemerkt 4 met stempel hand		
8	Europa met beschrijvende tekst	Beschrijvende tekst loopt door		
9	Blanco	stempel hand, Gemerkt 6		

10	De barmhartigheid van Scipio voor den heer drummond anno 1703	gemarkt 7	PK-T-AW 0907 007	Scipio and the carthagian Bride (66 by 42 in.) (lost), symbolizing generosity and continence
11	Mercurius en personificatie van de Zeevaart In kader: Voor Alfons Lucas de jonge Anno 1704 tekst: De Zeevaart gelukkig door Negotien Mercurius vertoond aan de Zeevaard allerlij voorspoed overvloed en Schatten De zeevaard vergeselschap met de Negotie verkrijgd een heerlijke zitplaats en allerlei overvloed.	gemarkt 8	PK-T-AW 0907 008	Allegory of Voyaging (fig. 16)
12	Odyseus, vastgebonden aan de mast, weerstaat de Syrenen voor den Heer Drummond Anno 1704) en beschrijving	gemarkt 9 en tekst in Nederlands en Frans	PK-T-AW 0907 009	Ulyssus and the Syrens (96 by 48 in.) (lost)
13	Penelope aan het weefgetouw met Hymeneus Voor heer Drummond 1704 tekst uit Odysee Homeri in 24e boek	tekst loopt door	PK-T-AW 0907 010	The devotion of Penelope (36 by 36 in) (lost), symbolizing constancy

14	Het bad van Diana, Actaeion tekst in het frans ovid 3	gemarkt 11 tekst Actaon en Cerf in het Frans	PK-T-AW 0907 011	
15	Jupiter als Amphitriion bij Alcmene 92 o.a bron: ovid 6	Gemerkt 12 en stempel hand	PK-T-AW 0907 012	Jupiter And Alcmene (66 by 42 in.) (lost) - the necessity for watchfulness
16	Mars en Venus ontdekt en door de verzamelde goden bespot	genummerd 13 odysse de homere liv. 8 tekst over het schilderij	PK-T-AW 0907 013	
17	Andromeda door Perseus bevrijd Persée delivre Andromede qu 'il trouve exposée a un Monstre marin, et il l'epouse metamorphose liv 4	Tekst aan verschillende heren? Monsieur de Benserarde en Abraham Bogaard	PK-T-AW 0907 014	Zoals in rekening 1704 maart)Andromede door Perseus verlost
18	Lucretia beneemt zich het leven met een dolk, Titus Livius in t eerste boek zijner Roomscher historie	Lucretia d'onteeringe op zig zelfs wreekende Abraham Boogaard	PK-T-AW 0907 015	The Death of Lucretia (36 by 33 in.) (lost), symbolizing the vindication of honour
19	blanco	gemarkt 16		
20	Hercules met knots en leeuwenhuid, zoals Carel van Mander omschreef. Herkule devirt si amoureux D; Omphale, qu'il en abandonna tout, et se mit a filer avec un tas de filles pour luy Complaire Herkule werd zo verliefd op D' Omphale, dat	gemarkt 17 een gedicht van A.m de Benserade Faute de Agir https://books.google.nl/books?id=qGcTAAAAQAAJ&pg=PA303&lpg=PA303&dq=faute+d%27agir+benserade&source=bl&ots=a4vBMve-h9&sig=ACfU3U1ibBjjiVhxwMFb5fvqJMc1P1ZZPA&hl=nl&sa=X&ved=2ahUKEwj28jwqaD4AhUrm_OHHZ0HAFUQ6AF6BAGTEAM#v=onepage&q=faute%20d'agir%20benserade&f=false		Hercules and Omphale

	hij alles in de steek liet en begon te draaien met een stel meisjes om hem te plezieren			
21	Blanco	Blanco	PK-T-AW 0907 018	
22	Blanco	Blanco	PK-T-AW 0907 019	
23	Diana met hond en hert in een nis met opschrift voor Mevrouw van Westerdijkshorn 1704	Diana met hond in een nis	PK-T-AW 0907 020	
24		gemerkt 21. Gedicht van Joahannes van Vollenhove predicant in den Hage Was oogt een Wijze vrou s'mans Eurenkroon Abigel Verstrekt haar gansche sexe een deugts en wijsheijts speigel haar amn een Schilt , die hem beschut voor Davids Swaart hierdoor met David zelf en zijn geluk gepaart gestempelt met hand	PK-T-AW 0907 021	
25	David krijgt geschenken van Achimelek Historie Davids het tiende Concept - David ontfangt van Achimelech de toonbroden en 't swaard van Goliat en 't wert door Doe den	Blanco stempel hand	PK-T-AW 0907 022	

	Edomiter gezien.			
26	Historie Davids 't twalfde concept David wil niet drinken 't water 't welk de drie helden met gevaar de levens uijt de fonteine te Betlehem onder Poorte hadden gehaalt. De helden zijn Jasabeam den Soon Hachmoni en Ceasar den Soon Dodo, des soons Ahohi, Samima den Soon Age des Harariters	stempel hand, Gemerkt 23	PK-T-AW 0907 023	
27	Historie davids 11e Concept Samelis tweede boek cap. 6 vers 16 David Danst bij 't opbrengen der Arke, en werd door Michal bespot	blanco gemerkt 24 stempel hand	PK-T-AW 0907 024	
28	Historie van den Koning David 13e concept David ziet Batseba en Laatzte Haalen. Anno 1705 geschildert voor den heer Joachim Coldorp koopman en Commisaris der Milittie tot Hamburg	Blanco gemerkt 25 en stempel hand	PK-T-AW 0907 025	

29	Historie Davids 14e concept samuelis tweede boek cap: 16, Anno 1705 Geschildert voor den Heer Joachim Koldorp. David vlugtende voor Absalom, verdraagt ook het vloeken Simei	Een schelm durft David moort en Dwinglandy verwijten een stofwol schuiven in zijn padt, met steenen smijten. O boosheij, die zo dol bij Davids heir dit waagt! O goedheid, die zo Wijs dien lasterhoon verdraagt! Vollenhove	PK-T-AW 0907 026	
30	Lof der Studie	tekst Frans stempel hand gemerkt 27	PK-T-AW 0907 027	The praise of Study (36 by 34 in.) (now in the State Bedroom; /fig. 14
31	Beloning naar vlijt, titel door Leiden Ub	stempel hand	PK-T-AW 0907 028	Het loon van de nijverheid, 1703-1705
32	Bellona in een nis 29a	Ceasar in een nis 29 b	PK-T-AW 0907 029	
33	Blanco, merk hand	gemerkt 30	PK-T-AW 0907 030	
34	Blanco	Gemerkt 31		
35	Blanco	Gemerkt 32		
36	Blanco	Gemerkt 33		
37	Blanco	Gemerkt 34		
38	Blanco	Gemerkt 35		
39	Blanco	Gemerkt 36		
40	Blanco	Gemerkt 37		
41	Blanco	Gemerkt 38		
42	Blanco	Gemerkt 39		
43	Blanco	Gemerkt 40		
44	Blanco	Gemerkt 41		
45	Blanco	Gemerkt 42		
46	Blanco	Gemerkt 43		
47	Blanco	Gemerkt 44		
48	Blanco	Gemerkt 45		
49	Blanco	Gemerkt 46		
50	Blanco	Gemerkt 47		

51	Blanco	Gemerkt 48		
52	Blanco	Gemerkt 49		
53	Blanco	Gemerkt 50		
54	Blanco	Gemerkt 51		
55	Blanco	Gemerkt 52		
56	Blanco	Gemerkt 53		
57	Blanco	Gemerkt 54		
58	Blanco	Gemerkt 55		
59	Blanco	Gemerkt 56		
60	Blanco	Gemerkt 57		
61	Blanco	Gemerkt 58		
62	Blanco	Gemerkt 59		
63	Blanco	Gemerkt 60		
64	Blanco	Gemerkt 61		
65	Blanco	Gemerkt 62		
66	Blanco	Gemerkt 63		
67	Blanco	Gemerkt 64		
68	Blanco	Gemerkt 65		
69	Blanco	Gemerkt 66		
70	Blanco	Gemerkt 67		
71	Blanco	Gemerkt 68		
72	Blanco	Gemerkt 69		
73	Blanco	Gemerkt 70		
74	Blanco	Gemerkt 71		
75	Blanco	Gemerkt 72		
76	Teskt over jupiter in gedaante van Amphitrion bij Alcmene fol. 12 Jupiter in gedaante van Amphitrion bij Alcmene fol. 12	Gemerkt 73		
77	Blanco	Gemerkt 74		
78	Blanco	Gemerkt 75		
79	Blanco	Gemerkt 76		
80	Beschrijving Batseba Fol. 25	Gemerkt 77 Beschr Davids vlugt fol. 26		
81	David danst voor de Arke des heeren fol.24	Gemerkt 78 De drie mannen brengen aan David van 't Water uijt de fonteyne te Betlehem fol. 23		

82	Beschrijving David ontvangt van Ahimeleck de toonbrooden en 't swaard van den Philisteus Goliath. Fol 22	Gemerkt 79 Abigail brengt aan David geschenken fol. 21		
83	Blanco	Gemerkt 80		
84	Blanco	Gemerkt 81		
85	Blanco	Gemerkt 82		
86	Blanco	Gemerkt 83		
87	Blanco	Gemerkt 84		
88	Blanco	Gemerkt 85		
89	Blanco	Gemerkt 86		
90	Blanco	Gemerkt 87 et tournier		

Bijlage 3: Kleurenregister Gerard De Lairese

Zes kleuren

hoofdkleuren: blauw, rood en geel

gebroken kleuren: purper, paars en groen

Wit is licht en zuiverheid

Zwart is duisternis

Geel is luister en glorie

Rood is geweld of liefde

Blauw goddelijkheid

Purper gezag en oppermacht

Paars onderdanigheid

Groen dienstbaarheid.

Leeftijd en geslacht

Wit staat voor kindsheid,

Groen voor jeugd,

Rood is mannelijk,

Donker violet voor ouderdom

Zwart voor de dood.

Moedige mannen of vrouwen dienen **in rood** en **gloeierend geel** gekleed afgebeeld te worden.

Goden

Jupiter een **purperen mantel**,

Juno een **blauwe sluyer**

Diana een wit en **blauw kleed**,

Neptunus krijgt zeegroene kleding.³⁴⁵

Elementen

water met de kleur **wit**,

Lucht is **blauw**

Vuur is **Rood**

Duisternis is **zwart**

³⁴⁵ De Lairese, *Groot Schilderboek*, 216.

Bijlage 4: Transcript van Een brief aan John Drummond of Quarrell

Edinburgh 23 Oct 1703.

Dear Sir,

I return you many thanks for the favour of yo[u]rs of the 12 instant which I only received this day, having been in the countrey ever since my return home. I doubt not but our painter will perform his work honestly being **under your eye**, and shall **be well satisfyed** to have these six pieces you wryte of by the first fleet for which and what else I am your debtor you may please to draw upon me whenever you think fitt, but your kyndness and civilitie is a debt I am not able to pay, I have a thankfull remembrance of, it, and with for the occasion of quitting scores on that head also

You may remember that I discharged our painter to **draw the round piece for the Cupula**, being so advysed by a letter from my Lord Rankillor, But it was **a mistake** of his, for he **mistook Hoptons direction**, which was, that that **piece should be full done**, The painter has ye (the) Exact dimensions of it, so I intreat you may order him to finish it with the (ye) first and to take paynes upon it, **for being the roof piece the beauty of ye (the) great stair will depend much upon it**, it is just 31 foot in height above ye (the) plat of the stair, so he will understand how to **proportion the figures accordingly** and let the **colours be lively**, and it is **left to you and him to chuse a piece of History**, or what else **you think** most proper for that piece.

I did not pay for the **organ** though I designed to have done it, but forgot it, so you have done well to pay it for which I give you thanks as also for the advyce you give me anent (concerning) the potlead being naysed, I shall be very glad to have further advyce from you anent it, which you say I may expect shortly

You may assure yourself that so soon as the Earle of Hopetoun has any money in **Holland** I shall let you know, and will doe my outmost to serve you with it, But he can have no money ther till first a **bargain** be made anent his lead oar, if he had had any at present I would have ordered the payment of it to you as soon as I returned Pray give my humble respects to yo[u]r Lady and Mr Vanderheyden **I am preparing a book of our scots tunes** which shall be sent him per first occasion I am with much respect.

D Sir Yo[u]rs &c.
Tho Pringle