





Feit en fictie bij Jan Steen

De burger van Delft opnieuw bezien

• FRANS GRIJZENHOUT EN NIEK VAN SAS •

Op 21 december 2006 presenteerden wij in het Rijksmuseum de resultaten van ons onderzoek naar de identiteit van 'de burgemeester' of 'de burger van Delft', een schilderij uit 1655 van Jan Steen. Wij menen in ons boek *De burger van Delft* aannemelijk te hebben gemaakt dat de man die zo pontificaal op de stoep voor zijn huis aan de Oude Delft zit, de korenhandelaar Adolf Croeser is. Deze woonde schuin tegenover de brouwerij die Slanghe of de Roscam waar Jan Steen vanaf 1654 met weinig succes probeerde te voorzien in zijn levensonderhoud.¹ In ons uitvoerig geannoteerde betoog stelden wij, na het langsluipen van allerlei doodlopende sporen, dat het opvallend is dat de weinige portretten die Jan Steen schilderde, allemaal vervaardigd lijken te zijn voor mensen uit zijn naaste omgeving. Adolf Croeser voldoet aan dit criterium: al sinds Bredius dit gegeven in 1927 publiceerde, is bekend dat hij in april 1657 borg stond voor de waarde van een aantal gereedschappen die Steen nodig had om te kunnen brouwen. Wij stelden voorts vast dat Croeser een ongeveer 43-jarige weduwnaar was en in 1655 één dochter had, de 13-jarige Catharina. Van alle huiseigenaren in het door Steen weergegeven gedeelte van de westzijde van de Oude Delft van de Haverbrug tot het



Prinsenhof is Croeser de enige wiens gezinssituatie in 1655 volkomen overeenstemt met die op Steens schilderij.

Mede op grond van een aantal specifieke omstandigheden in het leven van Adolf Croeser hebben wij suggesties gedaan voor een nieuwe interpretatie van de voorstelling van Steens schilderij. Wij beschouwen het als de verbeelding van Adolf Croeser als liefhebbend vader, eerzaam christen en deugdzaam burger van Delft, na een opeenvolging van crises in zijn privéleven: het verlies van zijn vrouw Ariaentge van Outhouck in 1651, de overwinning van een kennelijk levensbedreigende ziekte in 1652, een mislukte tweede huwelijks met jonkvrouw Johanna de Chantraine in 1653, scheiding van tafel en bed in 1654, en een daarmee direct samenhangend diepgaand conflict met de kerk over toelating tot het Avondmaal.

Wij zijn ons er terdege van bewust dat de identificatie die wij naar voren hebben gebracht, berust op *circumstantial evidence*. Hoe hard wij ook gezocht hebben, wij hebben geen boedelinventaris of testament gevonden waarin dit schilderij van Jan Steen expliciet genoemd wordt. Dat is op zichzelf niet zo vreemd, want het is hoe dan ook uitzonderlijk een dergelijke vermelding van een traceerbaar schilderij tegen te komen in 17de- en

18de-eeuwse documenten. Het feit dat de verervingslijn van de bezittingen van Adolf Croeser eenduidig van Delft via Rotterdam naar Bergen op Zoom leidde, heeft ons echter de mogelijkheid geboden langs een andere, geheel onafhankelijke onderzoekslijn onze hypothese kracht bij te zetten. Wij hadden al vastgesteld dat het schilderij van Jan Steen zich in 1752 bevond in de verzameling van de comte de Vence in Parijs en wij wisten ook al dat deze graaf had deelgenomen aan de Franse veldtocht door de Zuidelijke Nederlanden in 1747. Wij konden nu echter ook aantonen dat deze graaf een actieve rol had gespeeld als een van de aanvoerders bij het beleg en de daaropvolgende, beruchte plundering van Bergen op Zoom in 1747, waarbij het huis en de bezittingen van de toenmalige vermoedelijke eigenaars van het schilderij het zwaar moesten ontgelden.

Alle aanwijzingen en contra-indicaties – zoals het feit dat Croeser behoorde tot de gereformeerde kerk en Steens overige portretopdrachten voor katholieken zijn uitgevoerd – tegen elkaar afwegend kwamen wij tot de positieve identificatie van Adolf Croeser en zijn dochter Catharina als de ‘Burger van Delft’.

Na de publicatie van ons boek en de bijbehorende kleine tentoonstelling in de aanwinstenzaal van het Rijksmuseum hebben wij diverse reacties ontvangen, schriftelijk zowel als mondeling. Tijdens een discussiebijeenkomst over ons boek op 18 september 2007 heeft Eddy de Jongh bijzondere aandacht gevraagd voor de opmerkelijk wijdbeense houding van de geportretteerde en voor diens broek, waarvan het kruis prominent op de lengteas van Steens compositie is gesitueerd.² Onder verwijzing naar talrijke voorbeelden uit de kunstgeschiedenis, van de Middeleeuwen tot de 19de eeuw, concludeert De Jongh dat deze houding een uitdrukking is van ‘mannelijkheid’ en geassocieerd wordt met macht en

dominantie. De Jongh stelt dat Croeser van al die voorbeelden misschien nog het meest demonstratief – en minder conventioneel dan wij hebben doen voorkomen – in de bewuste houding zit. Hij besluit dat Croeser *een burgerlijke, misschien ietwat vulgaire variant van de heersershouding representeert*. Met deze conclusie zijn wij het van harte eens.

De Jongh maakt verder bezwaar tegen ons gebruik van de kunsthistorische uitdrukking *renaissance elbow* voor de manier waarop de man op de stoep zijn rechterarm gebogen houdt. Hij vindt de stand van de arm daarvoor niet kordaat en niet parmantig genoeg en de rechterhand is ook niet, zoals meestal bij deze attitude, in de zij geplaat. Daar heeft hij strikt genomen zeker gelijk in, al verdient het ons inziens wel aandacht dat heel veel mannen in de 17de eeuw zich lieten afbeelden met een min of meer geprotonceerd gebogen elleboog en de hand in de zij of hoog op de dij. Al die min of meer gebogen burgerlijke ellebogen zijn direct of in de verte waarschijnlijk afgeleid van de aristocratische *renaissance elbow*. Mét de relativering die De Jongh aanbrengt bij ons gebruik van deze term staan we nog steeds achter onze conclusie dat Croesers houding vermoedelijk verwijst *naar zijn zelfbewustheid als geslaagd koopman, als burger van Delft, als heer des huizes en als vader*. De Jongh gaat nog een stapje verder, waar hij stelt dat *de eigendunkelijke houding waarin Croeser door Steen werd uitgebeeld – breed gezeten, de armen in symmetrie met de benen – aardig lijkt te passen bij de emotionele potentie waarover de man beschikte en die, zoals we dankzij biografische gegevens weten, krachtig kon worden geactiveerd, zelfs tot choleriche hoogten*.

Van een heel andere aard is de aanwijzing die Marieke de Winkel ons heeft gegeven, namelijk dat het hoofddekse van de vrouw die Croeser aanspreekt, destijds een ‘moffe-muts’ werd

genoemd. Duitsers, zo deelde DeWinkel ons mee, droegen veel bont, reden waarom ze in de 17de eeuw al aangeduid werden met de bijnaam 'moffen'. Zij genoten de ongunstige reputatie arm, lui, dom of arglistig te zijn; onder hen waren ook veel bedelaars. Zo zegt Jan Knol in Bredero's *Spaanschen Brabander: Maer Moffen, Poep en knoet | Dat syn troggelaers tot bedelen opghevoet* (vs.1170-1171). Dat zwervers, bedelaars en andere aan lager wal geraakte personen, aldus De Winkel, daadwerkelijk een dergelijke moffenmuts konden dragen, blijkt uit een advertentie in de *Amsterdamsche Courant* van 12 maart 1672, waar opsporing wordt verzocht van een armoedige dievegge, genaamt *Jannetje Pieters van uyt (Ost)Vrieslandt, is dick en druystigh, root van trony, pokdaligh, met een roode Neus, gekleet in een Swart greyne Jack, (...) met een Moffe Muts op 't Hooft*.³

Een gegeven als dit sluit goed aan bij de tentatieve lezing die Eric Jan Sluijter in dit *Bulletin* heeft gegeven van het schilderij als genrestuk pur sang, een benadering die wij zelf op momenten van wanhoop over de mogelijkheid tot identificatie van de hoofdpersonen trouwens ook wel eens hebben uitprobeerd. Sluijter heeft de veronderstelling dat Steens schilderij een portret zou zijn radicaal opzij willen zetten in een ultieme poging te komen tot een nieuwe duiding van de voorstelling als geheel. Misschien zonder het ten volle te beseffen, keert hij daarmee terug naar de vroegste beschrijvingen van het schilderij in diverse 18de- en 19de-eeuwse veilingcatalogi, waar de voorstelling primair wordt beschouwd als een ontmoeting tussen bedelaars en een gezeten burger of 'burgemeester' van Delft.

Wij zijn verrast door de aanvulling die Sluijter heeft gegeven op onze analyse van het perspectief in Steens schilderij. Het door hem vastgestelde gegeven dat één van de verdwijnpunten in het schilderij samenvalt met

het oog van de man op de brug, maakt diens rol in de compositie van het schilderij nog belangrijker dan wij al suggereerden: hij wordt nu, letterlijk en figuurlijk, een ooggetuige, een betrokkene. Wij voelen ons daarmee gesterkt in onze gedachte dat dit figuurtje zou kunnen verwijzen naar de oudere broer van Adolf Croeser, Pieter Adriaensz, aangewezen voogd van Catharina, geslaagd bierbrouwer, regent, later ook burgemeester van Delft. Overigens houden wij staande dat de integratie van de verschillende figuren in Steens compositie schilderij kunstig gezien gebrekkig is en dat er – ook op het tweede gezicht – toch nogal wat tekortkomingen in de toepassing van het perspectief zijn aan te wijzen. Lyckle de Vries' observatie dat het perspectief door Steen in het algemeen als 'ballast' moet zijn ervaren, onderschrijven wij nog eens van harte.⁴ Steens toepassing van het perspectief getuigt toch van een wezenlijk andere belangstelling en kunde dan we aantreffen bij enige andere door Sluijter aangehaalde 'Delftse' schilders.

Sluijter wil aantonen dat Steens schilderij moet worden opgevat als een *modern beeld*, een voorstelling waarin door middel van typen op enigerlei wijze commentaar wordt gegeven op aspecten van de eigentijdse samenleving. Hij vindt dat wij (en daarmee dus vrijwel alle anderen voor ons) bij onze poging tot duiding van het schilderij op een dwaalspoor zijn gebracht door de gedachte dat de linkerhelft van het schilderij uit twee 'echte' portretten zou bestaan. Juist de interactie van de figuren zou zijns inziens niet passen bij de toenmalige portretconventies, maar weer wel bij een genrestuk zoals door hem nader gedefinieerd en in een specifieke (kunst)historische ontwikkelingsfase gesitueerd. De betekenis van dit beeld zou te ontsluiëren zijn door een precieze analyse van een aantal conventies die Sluijter meent te ontwaren in de voorstelling als geheel en meer specifiek in kleding, houding

Afb. 1
 J. H. WIERIX,
 'Onbehoorlijk
 bewaren',
 ets, in:
 DIRCK VOLCKERTSZ.
 COORNHERT, *Recht
 ghebruyck ende
 misbruyck van tydlicke
 have*, Leiden 1585.
 Rijksmuseum,
 Amsterdam,
 bibliotheek,
 sign. 327 K II.



en gebaar van de figuren. Wij menen dat deze benadering au fond zinvol kan zijn, getuige de concrete suggestie van Marieke de Winkel ten aanzien van de 'moffe-muts'. Maar door Sluijter in ruimere zin toegepast op dit specifieke schilderij, blijft het bij een aaneenrijging van vermoedens van artistieke verwantschap en emulatie, die in de loop van het betoog worden omgezet in veronderstelde zekerheden. In zijn vergelijkende methode legt Sluijter keer op keer de nadruk op het eendere in talrijke voorstellingen – soms met verwaarlozing van misschien wel even relevante verschillen – en lijkt hij geen oog te hebben voor het opvallende *anders-zijn* van Steens schilderij. De aangekondigde samenhangende interpretatie van de voorstelling als geheel overtuigt ons daarom niet.

Zo gaat Sluijter erg gemakkelijk voorbij aan de genderdimensie in de groep schilderijen die hij identificeert als 'moderne beelden', en waarbinnen hij het schilderij van Steen onderbrengt. Het markante verschil tussen de in *full frontal virility* op zijn stoep tronende burger en diverse voorstellingen door Maes, Metsu en De Hooch van meer of minder *desperate housewives* wordt hier met behulp van ruimtelijke schema's wel heel soepel

gerelativeerd. Zelfs met onderkenning van dergelijke – eerder met name door Walter Liedtke aangewezen – compositorische verwantschappen, blijven wij toch vooral de verschillen zien.

Voorts tracht Sluijter ons aan de ene kant op grond van allerlei veronderstelde parallellen uit de Hollandse beeldende kunst omstreeks 1655 te winnen voor zijn visie dat we wel degelijk te maken hebben met een bedelscène, die een conventioneel beeld zou geven van de christelijke plicht van de burger tot het verrichten van goede werken. Een en ander lijkt bevestigd te worden door de fraaie citaten die hij heeft opgediept over de 'typische' milddadigheid van de Delftse burgerij. Deze citaten hebben echter primair betrekking op de geïnstitutionaliseerde zorg in weeshuis, gasthuis, oudemannen- en vrouwenhuis en Kamer van Charitate en op een specifiek geval van armenzorg door individuele *eerlijckce matronen*.

Aan de andere kant worstelt Sluijter net als anderen vóór hem met de constatering dat de burger van Delft op Steens schilderij aan die vermaledijde bedelaars kennelijk geen cent wenst te geven. (Grappig genoeg voert hij hier juist onze door De Jongh zo eloquent afgewezen *renaissance elbow* op als onderbouwing van zijn visie op de *autoritaire zelfgenoegzaamheid* van de door Steen geschilderde man.) Dit leidt hem tot de conclusie dat Steen de toeschouwer zou willen voorhouden dat hier *een moreel verkeerde keuze* wordt gemaakt. Het zou gaan om een beeld *waarin de christelijke deugd van barmhertigheid aan de orde wordt gesteld en waarbij tegelijkertijd een burgerlijk zelfbeeld wordt gerepresenteerd of becommentarieerd*, een commentaar dat Steen in dit geval *met lichte humor* zou hebben gegeven. Met die door Sluijter naar voren gebrachte mengeling van representatie van én ironisch commentaar op het zelfbeeld van de burger van Delft staan in feite alle opties voor interpretatie weer open.

In ons boek hebben wij gesteld dat *het veronderstelde charitatieve element in Steens schilderij, ook bij herhaalde beschouwing, opvallend onbestemd blijft*. Wij hebben niet een zoveelste gratuite interpretatie van de voorstelling willen toevoegen aan het reeds bestaande repertoire aan meer of minder vergaande en soms ook vergezochte duidingen. Van alle eerdere interpretaties hebben wij het meest respect voor die van Pierre Vinken, die in 1998 op grond van iconologisch onderzoek suggereerde de visuele inspiratiebron voor de voorstelling te zoeken in een prent uit 1585 van Jan Wierix bij een embleem van Dirck Volckertsz Coornhert op het onbehoorlijk bewaren van aardse goederen (afb. 1). Het lijkt ons aannemelijk dat Steen bekend is geweest met of zelfs geïnspireerd is door de embleemreeks waarvan deze voorstelling deel uitmaakt,⁵ net zoals het waarschijnlijk is dat Steen de ook door anderen al vaker genoemde ets van Rembrandt met bedelaars aan de deur als inspiratiebron heeft gebruikt voor de figuren rechts op het schilderij. Maar al die visuele verwantschappen leiden ons – ook na lezing van Sluijters stuk – nog steeds niet naar een sluitende interpretatie van Steens inventie.

Anders dan Sluijter doet voorkomen, hebben wij in ons boek met het nodige voorbehoud wel degelijk getracht een samenhangende visie te geven op het schilderij als geheel, mede gebaseerd op de saillante biografische gegevens die wij hebben bijeengebracht met betrekking tot Adolf en Catharina Croeser. Om onszelf te citeren: *De scène met de oudere vrouw en het jongetje kan dus heel goed – als er een charitatieve boodschap in het spel is – de verbeelding zijn van de persoonlijke verantwoordelijkheid en deugdzaamheid van Croeser als christen en burger van Delft. Het is zelfs niet ondenkbaar dat Croeser met zijn pose van burgerlijk zelfbewustzijn en tegelijk minzame aandacht voor de naaste een signaal heeft willen*

geven aan de kerk die hem tot zijn chagrijn van het Avondmaal had uitgesloten. Het schilderij was dan een teken aan de wand om indruk te maken op de predikant of ouderling op huisbezoek. Maar we moeten – Steens anekdotische inslag indachtig – ook rekening houden met de mogelijkheid dat de voorstelling verwijst naar een concreet voorval of een gebeurtenis uit het leven van Adolf en Catharina Croeser die we helemaal niet kennen en misschien ook wel nooit zullen kennen.

Hoewel we veel waardering hebben voor Sluijters aanpak, hebben we toch het gevoel dat het verlangen om zijn stelling te bewijzen hem de ogen heeft doen sluiten voor het verschijnsel dat Jan Steen heel bewust en bij herhaling de grenzen, de *edges*, van de toenmalige portretkunst heeft opgezocht, zoals Perry Chapman en met name Mariët Westermann in een *sophisticated* betoog hebben gesuggereerd.⁶ Je zou spiegelbeeldig ook kunnen redeneren dat Steen tegelijk op zoek was naar de *edges of genre*. Maar misschien is het gebruik van de term *edges* in dit verband juist misleidend of oneigenlijk. Dit suggereert immers het bestaan van min of meer afgebakende grenzen tussen (onder meer) portret en genre, waarvan Steen zich niet in die mate bewust kan zijn geweest, domweg omdat die grenzen in zijn tijd nog niet zo scherp waren getrokken. Wij zien dan ook niet hoe alle eerdere interpretatieproblemen bij dit schilderij – zoals Sluijter optimistisch veronderstelt – als sneeuw voor de zon zouden verdwijnen door het simpelweg op te vatten als een genrestuk. Dit lijkt ons eerder een verplaatsing van het probleem. De oplossing daarvan schuilt naar onze onveranderde mening in een complexe interpretatie zoals die eerder ook – op uiteenlopende wijze – is geëntameerd door Chapman, Westermann en Walter Liedtke.

Om dit argument nog wat te concretiseren: van Steens *Bakker Oostwaert* is terecht opgemerkt dat we,

zonder het 18de-eeuwse opschrift aan de achterzijde van het schilderij met de identificatie van de voorgestelden, waarschijnlijk nooit zouden hebben vermoed dat het een portret betrof. Iets dergelijks valt te zeggen van het familieportret Schouten, de *Hoenderhof* en de *Burger van Delft*. De interpretatie van deze portretten zal ons inziens toch moeten komen van een mix van biografische feitelijkheid, zoals wij hebben willen betrachten, en een iconografische/iconologische duiding, zoals door Sluijter en anderen gepraktiseerd. Wij veronderstellen bovendien dat er in het uitgebreide oeuvre van Steen nog wel meer werken te vinden zullen zijn waarin portret en genre, feit en fictie op ingenieuze wijze met elkaar zijn verbonden, maar die inmiddels niet meer als zodanig worden herkend. Eerder is dit al gede-

monstreerd voor het *Tuinfeest bij de familie Paedts* (afb. 2) dat lange tijd bekend stond als de *Terugkeer van de Verloren Zoon*.⁷ Maar misschien is het bijvoorbeeld ook wel het geval bij een schilderij als *De herbergtuin* (afb. 3), dat enkele zeer geprononceerde portretten bevat,⁸ of bij het ook door Sluijter aangevoerde *Muzikanten aan de deur* (afb. 4), waarvan eveneens is gesuggereerd dat de vrouw op het bordes een portret zou kunnen zijn.⁹

Zo was Jan Steen inderdaad, zoals wij zelf zeggen en ook Sluijter vindt, voortdurend aan het vernieuwen en experimenteren. Maar hij ging daarin veel verder dan Sluijter lijkt te erkennen. De 'moderne beelden' die hij creëerde, waren voor een deel ook zelfportretten, de portretten genrestukken, dikwijls bovendien in een decor dat direct of indirect verwees

Afb. 2
 JAN STEEN,
Tuinfeest bij de familie Paedts, 1677.
 Doek, 67 x 88 cm.
 Particuliere collectie.





Afb. 3

JAN STEEN,
De herbergtuin.
 Doek, 68 x 58 cm.
 Staatliche Museen,
 Gemäldegalerie,
 Berlijn.

naar Steens eigen topografische omgeving.¹⁰ Bij Steen lopen feit en fictie, genre en stadsgezicht, portret en *portrait moralisé* naadloos in elkaar over. Wat Sluijter en ons – althans in dit geval – scheidt, is dat wij geloven dat een nieuwe feitelijke benadering van sommige van zijn werken wel degelijk kan leiden tot nieuwe inzichten in de betekenis daarvan.

Wij kiezen dus voor een ‘nieuwe feitelijkheid’. Els Kloek lijkt dat op het eerste gezicht ook te doen, maar blijkt zich bij nader inzien te hebben verstrikt in een zelfgesponnen web waar

historische feiten worden geplaatst in een sterk fictioneel en bij wijlen anachronistisch kader. Kloek weet blijkbaar al bij voorbaat wie de burgemeester van Delft en zijn dochter zijn en gaat vervolgens, om haar uitgangspunt te ‘bewijzen’, sterk teleologisch te werk. In hedendaags juridisch jargon heet dat een tunnelvisie.

Kloek meent in navolging van de historicus Kees van der Wiel, die hierover in 2004 ongeveer dezelfde feiten publiceerde,¹¹ dat het schilderij van Steen zinspeelt op het conflict tussen Geraldo Briell van Welhouck en diens oudste dochter Agatha over de vraag



Afb. 4
 JAN STEEN,
De muzikanten, 1659.
 Paneel, 47 x 33 cm.
 The National Trust,
 Ascott House.

of zij mocht trouwen met de oudere weduwnaar ds Arnoldus Bornius. In ons boek hebben wij beargumenteerd en feitelijk met archiefstukken onderbouwd dat de identificatie van de burger van Delft als Geraldo Briell van Welhouck toe te schrijven is aan de Delftse archivaris G. Morre. Vanuit de veronderstelling dat het schilderij een burgemeester moest verbeelden – een denkfout die Kloek klakkeloos overneemt ondanks onze argumenten daartegen – stuitte Morre in 1905 op Briell van Welhouck die, net als Croeser, aan de westzijde van de Oude Delft woonde. Morre deelde zijn bevindingen in 1905 met de dochter van de toenmalige eigenaar van het schilderij, Alice Douglas Pennant, en vrijwel zeker ook met de kunsthistoricus Cornelis Hofstede de Groot. Bei-

den namen deze identificatie over in de door hen gepubliceerde werken waarin Steens schilderij voorkomt. Opmerking verdient dat Kloeks heldin Agatha in deze in 1905 uitgevonden 'traditie' (om met Hofstede de Groot te spreken) geen enkele rol speelt. Morre, Douglas Pennant en Hofstede de Groot hebben het allen over haar twee jaar jongere zus Anna, wier 16-jarige leeftijd ook beter past bij die van het door Steen geschilderde meisje. Anders dan Kloek wil doen voorkomen, is het zeer onaannemelijk dat Hofstede de Groot en vooral Morre het verhaal van Agatha en haar dominee niet zouden hebben gekend: het ging om een *cause célèbre* uit de geschiedenis van Delft, ja van de hele Republiek, waaraan destijds een reeks pamfletten was gewijd en die al in de 17de eeuw in juridische handboeken was opgenomen ter illustratie van het recht dat ouders konden uitoefenen ten opzichte van hun minderjarige kinderen.¹² In 1860 werd de affaire uitgebreid behandeld in een brochure door de Delftse dominee Hendrik de Veer (afb. 5) om ook in de jaren daarna herhaaldelijk ter sprake te komen, zelfs nog in het najaar van 1904 in *De Navorscher*, een door archivariissen veel gelezen tijdschrift.¹³ De redenering zou dus omgekeerd moeten luiden: ondanks het feit dat de zaak Welhouck alom en zeker bij stadsarchivaris Morre bekend was, is niemand tot Kees van der Wiel in 2004 op de gedachte gekomen dat Steens schilderij deze ruzie zou hebben uitgebeeld. En daar waren ook alleszins goede redenen voor.

Los van allerlei nog te noemen data, feitelijkheden en gelijkenissen is het in kunsthistorisch opzicht volstrekt onaannemelijk dat Steen een dergelijke familieruzie aan de overkant van de Oude Delft – gesteld al dat hij ervan geweten heeft (op dit punt komen wij terug) – in beeld zou hebben gebracht. Er is geen enkel schilderij uit de Nederlandse kunstgeschiede-

nis van de 17de eeuw bekend, ook niet door Jan Steen, dat op de door Kloek gesuggereerde wijze een verbeelding biedt van een huiselijke ruzie die werkelijk heeft plaatsgevonden. Het zou zonder voorbeeld én zonder enige navolging zijn dat een vooraanstaand man als Geraldo Welhouck, zoals Kloek voorstelt, een dergelijke rel in zijn intiemste familielevens bij wijze van anekdote of als teken aan de wand in opdracht zou hebben laten uitbeelden. Ook de gedachte dat de deftige Briell van Welhouck, die in een van de duurste huizen aan de westzijde van de Oude Delft woonde met de imposante gevelbreedte van bijna 13,5 meter, zich voor een zo bescheiden huis als dat in het schilderij zou hebben laten afbeelden, spot met alle conventies in de 17de-eeuwse samenleving en kunst. (Daarentegen klopt de schaal van het door Steen afgebeelde huis precies met dat van Croeser, wiens huis 5,5 meter breed was.)¹⁴ Gezien de heersende portretconventies is de door Kloek geïnterpreteerde uitbeelding van een 'halve' familie eveneens uiterst onaannemelijk. Haar suggestie dat er mogelijk een pendant van het schilderij zou

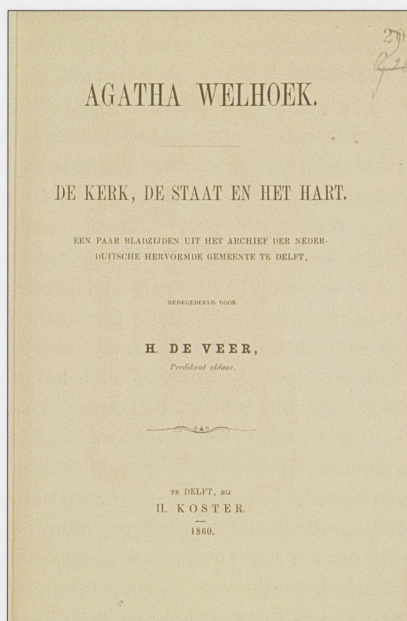
hebben bestaan met daarop moeder Welhouck en andere dochter Anna (naast een ander hoekje van Delft en met een andere genrevoorstelling?) achten wij volstrekt speculatief.

De interpretatie van Els Kloek van de totale voorstelling is erg vergezocht, met name als het gaat om de twee soorten bedelaars die elkaar het brood niet gunnen. Haar lezing is gebaseerd op de eerder door Van der Wiel aangewezen vergelijking van armlastige, 'kale' dominees met bedelaars die voorkomt in het door haar aangehaalde *Schuytpraetje* uit 1658. Dat is natuurlijk een mooie analogie, als we er tenminste vanuit moeten gaan dat de vrouw op het schilderij inderdaad een bedelares is en dat de tijdgenoot de kennelijk door Steen toegepaste rolwisseling van dominee naar bedelaar, inclusief de *sex change* naar bedelares heeft kunnen doorgronden. Maar ook dan blijven wij ons verbazen over het gemak waarmee Kloek een observatie uit 1658 gebruikt voor de interpretatie van een schilderij uit 1655. En passant negeert zij hier voorts het feit dat de door haar genoemde brief van ds Bornius van 1 augustus 1655 niet aan vader Geraldo maar aan dochter Agatha was gericht, hetgeen haar hele interpretatie van Steens voorstelling feitelijk tenietdoet.

Christopher Brown heeft in 1976 de Welhouck-optie afgewezen omdat de man in het zwart domweg niet lijkt op een van Welhouck bekend portret uit 1654 (één jaar eerder dan het schilderij van Steen) van Anthonie Palamedesz.¹⁵ Die conclusie is sedertdien algemeen aanvaard en werd ook door ons – na heroverweging van alle feiten en argumenten – gedeeld. Maar het gaat om meer dan een ontbrekende gelijkenis (die nu door Kloek kennelijk op grond van eigen waarneming weer wordt betwist). Steens man in het zwart oogt toch echt veel jonger dan de 62 jaren die Welhouck op dat moment had en waarvan hij blijkens het vrijwel con-

Afb. 5

Titelpagina van
H. DE VEER,
Agatha Welhoek.
*De kerk, de staat en
het hart*, Delft 1860.
Universiteit van
Amsterdam,
Universiteits-
bibliotheek,
sign. 1222 E 30.



temporaire portret uit 1654 ook kennelijk de trekken had. Kloek komt nu met het argument uit het ongerijmde dat wij bij de identificatie van Croeser aan 'oneerlijke concurrentie' doen, omdat er in zijn geval geen ander portret is om het schilderij van Steen mee te vergelijken! Wij keren dat argument graag om: met een Croeser-portret uit 1654 in de hand zou deze hele discussie vermoedelijk niet nodig zijn geweest.

Om haar argument kracht bij te zetten, werpt Kloek ook de mogelijke pendant van het portret van Geraldo Welhouck in de strijd, een portret van een dame uit het geslacht Welhouck, sinds het begin van de 20ste eeuw in Rome, waarvan ze suggereert dat het om Agatha zou kunnen gaan. Een kort onderzoek onzerzijds naar de herkomst van dit schilderij leert dat het afkomstig moet zijn uit de nalatenschap van Franco van der Burch (1668-1715) en diens vrouw Petronella Boogaert van Beloijs (1661-1689), de oudste dochter van Anna Briell van Welhouck.¹⁶ Als het schilderij in Rome dus al een dochter van Geraldo Briell van Welhouck voorstelt – en zelfs dat is de vraag –, is het eerder deze Anna dan Agatha. Het feit dat Agatha (1637-1715) haar jongere zuster Anna (1639-1688) ruim 25 jaar overleefde en bij haar dood bovendien een dochter naliet, maakt het ten slotte uiterst onwaarschijnlijk dat een portret van Agatha aan de schoonfamilie van haar reeds lang overleden zus zou zijn vermaakt. Ondanks dit alles ziet Kloek ook hier weer een treffende gelijkenis met het door Jan Steen geschilderde meisje. Los van het bovenstaande en van de notoire problematiek van het vergelijken van geschilderde portretten van dezelfde personen – zeker bij een verondersteld leeftijdsverschil van vijftien jaar –, is er ons inziens van een saillante gelijkenis in dit geval geen sprake. Het is bovendien merkwaardig dat wij (en vóór ons Christopher Brown en anderen) van Kloek niet mogen vergelijken

tussen portretten uit 1654 en 1655, terwijl zij zelf tot twee keer toe – en zulks op zeer dubieuze gronden – wel een dergelijke vergelijking in de strijd werpt om tot identificatie van vader en (een) dochter Welhouck te komen.

Ons laatste en meest wezenlijke bezwaar tegen de visie van Els Kloek is dat zij erg onzorgvuldig omgaat met data en chronologie. Cruciaal voor haar betoogtrant is dat zij de emotionele lading die deze zaak later kreeg en die haar tot een vijftien jaar durend, bijna episch conflict maakte, als het ware samenbalt en terugprojecteert op het jaar dat Steen zijn schilderij maakte: 1655. Kloek wil aannemelijk maken dat er in dat jaar al sprake is van een publieke rel, die vervolgens door Steen nog in dat zelfde jaar zou zijn uitgebeeld in opdracht van de boze vader, Geraldo Briell van Welhouck. Zij beweert zelfs dat 'vaststaat' dat er al in 1654 sprake zou zijn geweest van roddel en achterklap. Daarvoor levert zij geen spoor van bewijs en daar is ook geen sprake van. Integendeel: uit de stukken die Geraldo Welhouck zélf heeft geproduceerd ten behoeve van de latere rechtsgang voor het Hof van Holland in deze zaak (1661-1662) blijkt zonneklaar dat de hele zaak zich tot in 1656 (en vermoedelijk zelfs tot in 1657) geheel en al binnenskamers, achter de deuren van Welhoucks imposante gevel aan de Oude Delft, heeft afgespeeld.

Vanwege het historische belang van de zaak gaan wij daarop nog wat nader in. In een door ons voor het eerst gepubliceerd relaas, dat vader Welhouck zelf in 1658 opstelde, doet deze omstandig uit de doeken hoe ds Bornius vanaf juni 1654 zijn beide dochters aan huis catechiseerde.¹⁷ Vader en moeder vermoedden al snel dat Bornius een oogje had op hun oudste dochter Agatha en stonden reeds op het punt hem *sijn paspoort te geven* [zijn congé te geven], en hem de *frequentatie van ons huys te verbieden*

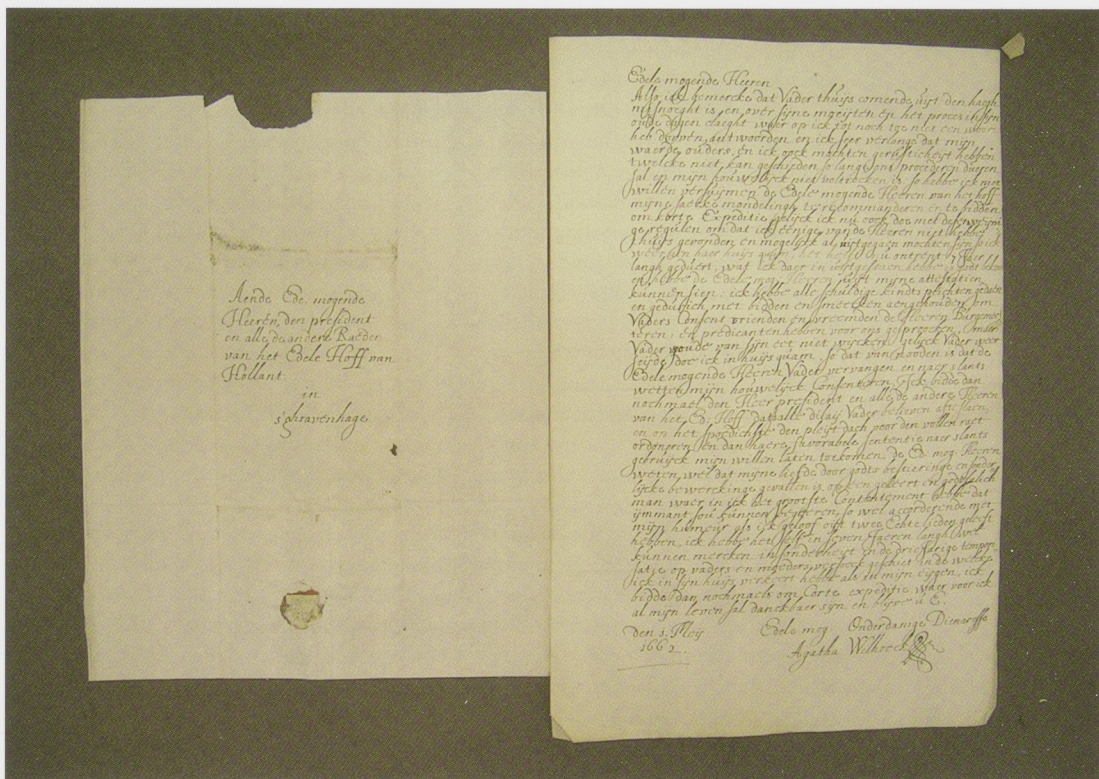
– zo scherp lag kennelijk de scheiding tussen het binnenhuis van de Welhoucks en de buitenwereld aan de Oude Delft. Agatha gaf echter desgevraagd aan niet over een huwelijk te peinzen en verzocht haar ouders haar *de vrechden ende vermaeck van de catechisatie, ende de institutie niet te onthouden. Omme alle discoursen tot vrijagie tenderende te precaveren en af te snijden*, woonde moeder Petronella Spiering voortaan de catechisatielessen bij.

Op 1 augustus 1655 doet dominee Bornius in een lange brief zijn huwelijksaanzoek aan de zojuist achttien jaar geworden Agatha. In deze (pas in 1664 gepubliceerde) brief maakt Bornius duidelijk met de grootste discretie te werk te willen gaan, de zaak allerm minst te willen overhaasten en al helemaal niet uit te zijn op een rel. Op 15 september biecht Agatha het bestaan van deze brief op aan haar moeder, die op haar beurt terstond haar echtgenoot inlicht. Als Bornius twee dagen later nietsvermoedend huize Welhouck betreedt om de meisjes weer te catechiseren, neemt de heer des huizes de dominee apart en vraagt hem *met ernstighe woorden (...) hoe hij soo impudent ende temerair hadde derven wesen* om als veel oudere weduwnaar met drie kinderen zijn jonge dochter ten huwelijk te vragen. Daarop verbiedt Welhouck Bornius *met hooge woorden den toegang van mijn hujs*. Geheel in lijn met de toon van het huwelijksaanzoek dringt Bornius er op aan nog enige keren te mogen komen catechiseren, *omme niet soo plodselijck tot opspraacke van den luijden te absenteren*. Welhouck weigert dat, maar stelt Bornius wel in het vooruitzicht dat hij de catechisatie weer kan voortzetten wanneer hij met een andere vrouw zal trouwen. Om hem daartoe aan te moedigen stelt hij hem zelfs *een jaerlijcx tractement van seshondert gulden tot erkennisse* in het vooruitzicht, een volwaardig extra jaarsalaris. Ook deze poging van

Welhouck om de zaak in der minne te schikken en zelfs met geld af te kopen, wijst niet bepaald op enige behoefte aan zijn kant om ermee naar buiten te treden. Bornius is echter zo onverstandig het huisverbod van Welhouck te negeren. Op 19 oktober 1655 betreft hij toch weer Welhoucks huis, in de veronderstelling dat de burgemeester op het stadhuis is. Deze blijkt echter gewoon thuis, betrapt de dominee en gelast hem andermaal zijn huis te verlaten en niet terug te komen, *of dat hem onfatsoenlijck daeruijt leijden soude*. Welhouck verdenkt Bornius er vervolgens steeds van *sijne clandestine poursuites* voort te zetten en windt zich daarover meer en meer op. Op 15 november 1655 doet hij dan de door Kloek uit het pamflet uit 1664 geciteerde *swaere imprecatie*.

Essentieel voor Kloeks argumentatie is nu dat zij het doet voorkomen alsof Geraldo Welhouck deze dure eed, die inderdaad een belangrijke rol zal gaan spelen in de latere publieke (en met name ook theologische) discussie over de zaak, op 15 november 1655 in het openbaar of althans voor het gerecht zou hebben afgelegd. Daarvan is echter geen sprake. Zoals Welhouck zelf schrijft, heeft hij deze eed uitgesproken *in presentie van deselve [Agatha] ende mijne hujsvrouw*, dat wil zeggen: in de intiemste familiekring, slechts in aanwezigheid van zijn vrouw en oudste dochter, en van niemand anders. Pas jaren later gaat deze eed een rol spelen in de juridische procedure. En pas bij de publicatie van het door Kloek geciteerde pamflet *Eerlijcke vryaedje* in 1664, negen jaar na dato, wordt de precieze tekst wereldkundig gemaakt, nota bene door (aanhangers van) Agatha Welhouck zelf en niet door haar vader.¹⁸

Op zondag 6 februari 1656 houdt Bornius, die kennelijk door Agatha op de hoogte is gebracht van de vloek die Welhouck over zichzelf heeft afgeroepen, tot hernieuwde woede van Geraldo een preek over de vraag of de



Afb. 6
Brief van Agatha Welhouck aan het Hof van Holland met het verzoek tot spoedige afhandeling van haar zaak, d.d. 1 mei 1662. Nationaal Archief, Den Haag, archief Hof van Holland (toegangsnummer 3.03.01.01), inv.nr. 5270, dossier 8.

mens gebonden is aan een eed die hij heeft uitgesproken in een staat van passie. En ook collega-domeines proberen Welhouck er vervolgens van te overtuigen dat hij de eed voor zijn zieleheil moet en ook mag terugnemen. Maar dan is het dus al 1656 of later. En het is zeer de vraag wie anders dan Geraldo Welhouck en zijn gezin op 6 februari 1656 begrepen zal hebben dat Bornius' preek wellicht betrekking had op de precaire situatie in huize Welhouck. Welhouck wil in zijn relaas de indruk wekken dat hij al in het najaar van 1655 aan Bornius onderhands, via diens directe collega ds Tegularius, het huisverbod nog eens had laten bevestigen met de weinig christelijke woorden *dat indien hij weder daerinnen quam, sijne voeten hem daeruijt niet draegen souden, want ick geresolveert was hem de beenen te breecken*. Bij bestudering van de onderliggende bewijsstukken blijkt echter

dat dit in werkelijkheid pas in oktober 1656 heeft plaatsgevonden. Ook de getuigenissen van burenen die Welhouck later voor het gerecht weet te produceren dat Bornius in het geheim, langs de achtergang aan de Vest, zijn huis zou hebben bezocht, dateren van niet eerder dan september 1656. De eerste aanwijzing van een publieke rel komt van Agatha zelf als zij in een brief aan de schepenen van Delft klaagt dat *men onse eerlijcke vryage ende oprechte liefde soo schandelijck over de straet brocht*.¹⁹ Dan is het inmiddels november 1657. Ook de notulen van de Delftse kerkenraad over de zaak nemen niet eerder een aanvang dan 22 oktober 1657.²⁰ Vanaf dat moment krijgt het conflict een eigen dynamiek die fascinerend is en die, getuige het *Schuytepraatje* uit 1658, beslist ook de openbaarheid heeft bereikt. Maar dit alles heeft voor de duiding van Steens schilderij geen enkele betekenis (afb. 6).

In een zaak als deze, waarin geen dwingend bewijs voor één standpunt of overtuiging kan worden geleverd, gaat het ten slotte om de vraag welke redenering vergelijkenderwijs het meest plausibel is, alle feiten en omstandigheden in aanmerking genomen. Zo niet wettig, dan moet de zaak toch overtuigend bewezen worden. Wij menen dat laatste gedaan te hebben door een aantal feiten, omstandigheden en argumenten naar voren te brengen die elkaar versterken en die ook onafhankelijk van elkaar verkre- gen zijn. Van de bewijsvoering van Els Kloek zijn wij zacht gezegd niet erg onder de indruk. Aan alles wat reeds over de zaak Welhouck bekend was, en wat door ons een- en ander- maal was overwogen, voegt zij niets toe. Zowel haar aannames als haar conclusies bevatten evidente tegen- strijdigheden. De chronologie beje- gent zij zelfs met een nonchalance

die ons van een historica ronduit ver- baast.

De kruistocht van Aagje Welhouck om te mogen trouwen met haar domi- nee Bornius is een prachtig verhaal. We weten ook dat Steen een verhalen- verteller was. Maar dat wil nog niet zeggen dat Steen met dit schilderij ook dit verhaal verteld zou hebben. Intussen betwist niemand Agatha Welhouck – met haar eeuwige trouw aan haar ‘alderliefste’ en de tot het uiterste volgehouden gehoorzaamheid jegens haar ouders – een ereplaats in het *Vrouwenlexicon*. Maar het lemma zal een afbeelding van Jan Steens por- tret van korenhandelaar Adolf Croeser en zijn 13-jarige dochter Catharina voor hun huis aan de Oude Delft moeten ontberen.

NOTEN

- 1 Frans Grijzenhout en Niek van Sas, *De burger van Delft. Een schilderij van Jan Steen*, Amsterdam 2006. Wij hebben er grotendeels van af gezien om in het volgende telkens naar specifieke pagina's in ons boek of in de in dit *Bulletin* gepubliceerde reacties te verwijzen.
- 2 Voor het volgende: brief Eddy de Jongh d.d. 24 december 2006 en zijn lezing tijdens de bijeenkomst 'Je ziet niet wat je ziet', Amsterdam, Spui 25, 18 september 2007; hij was zo vriendelijk ons de tekst van de lezing ter beschikking te stellen.
- 3 Email Marieke de Winkel d.d. 28 november 2007.
- 4 L. de Vries, *Jan Steen – 'de kluchtschilder'*, Groningen 1977, p. 38.
- 5 P. Vinken, 'Een embleem van Coornhert als bron voor Jan Steens zogenaamde Burgemeester van Delft', *Oud-Holland* 112 (1998), pp. 253-258. Herman Colenbrander wijst erop dat het verstandig zou zijn het hele geschrift van Coornhert met de bijbehorende emblemen in de beschouwing te betrekken: H.Th. Colenbrander, 'Adolf Croeser en zijn dochter in het Rijksmuseum: een *portrait moralisé* door Jan Steen', ongepubliceerd manuscript, 2007.
- 6 H. Perry Chapman, 'Jan Steen as family man. Self-portrayal as an experimental mode of painting', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), pp. 368-393; Mariët Westermann, 'Jan Steen, Frans Hals and the edges of portraiture', *ibidem*, pp. 298-331 en idem, *The amusements of Jan Steen. Comic painting in the seventeenth century*, Zwolle 1997, pp. 255-275.
- 7 Tent.cat. H. Perry Chapman e.a., *Jan Steen. Schilder en verteller*, Amsterdam (Rijksmuseum) / Washington (National Gallery of Art) / Zwolle 1996, nr. 49; K. Braun, *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*, Rotterdam 1980, p. 373.
- 8 Chapman 1996, *op.cit.* (noot 7), nr. 17; Braun, *op.cit.* (noot 7), p. 152.
- 9 Westermann 1997, *op.cit.* (noot 6) p. 264; Chapman 1996, *op.cit.* (noot 7), nr. 7, p. 121 uit twijfel aan deze veronderstelling.
- 10 Vgl. Westermann 1997, *op.cit.* (noot 6), pp. 263-267.
- 11 K. van der Wiel, 'De Delftse burgemeester had gewoon knallende ruzie met zijn dochter', *Regionaal-historisch tijdschrift Holland* 36 (2004), pp. 368-375.
- 12 Simon van Leeuwen voert de casus Welhouck prominent op in zijn veel gelezen handboek *Het Rooms-Hollands-regt (...)*, voor zover wij konden nagaan vanaf de editie Amsterdam 1676, pp. 75-76.
- 13 H. de Veer, *Agatha Welhoek. De kerk, de staat en het hart*, Delft 1860. Zie ook het besprekings-

- artikel door Potgieter in *De Gids*, 1861, I, pp. 589-612, herdrukt in zijn *Kritische studiën* III, pp. 230-265. Voorts J. Dirks, 'Eene lange vrijaadje', in: [D. van der Kellen], *De oude tijd* 2 (1870), pp. 163-167; C.W. B[ruinvis], 'Bornius-Welhouck', *De Navorscher* 54 (1904), pp. 689-690; H.H. Röell, 'Bornius-Welhouck', *De Navorscher* 54 (1904), p. 735. Van recentere datum is het geïnspireerde relaas van G.J. Renier, 'Een Delftse burgemeesterdochter', in diens *De Noord-Nederlandse natie*, Utrecht 1948, pp. 183-205.
- 14 Gemeentearchief Delft, Oud-Archief Delft, 1e afdeling, inv.nr. 594, Legger van 't diepen der wateren binnen de stad Delft ('Kadegeld') 1667 e.v., fol. 13r en 12v, resp. 3 (Rijnlandse) roede 6 voet voor het huis van Welhouck en 1 roede 5 voet voor het huis van Croeser; vgl. Oud-Archief Delft, 1e afdeling, inv.nr. 1761 I, Kohier van de verponding 1632 e.v., fol. 482v en fol. 480v, resp. 42 gulden 10 stuivers voor het huis van Welhouck en 12 gulden 15 stuivers voor het huis van Croeser.
- 15 Tent.cat. Chr. Brown, *Art in seventeenth century Holland*, Londen (National Gallery) 1976, pp. 82-83, nr. 103. Brown vermeldt overigens bij vergissing dat Hofstede de Groot Agatha zou hebben genoemd in plaats van Anna.
- 16 Ten minste vijf van de geportretteerden in de in 1882 / 1886 geveilde collectie zijn rechtstreekse voorouders van Franco van der Burch, drie van Petronella Boogaert.
- 17 Sinds De Veer in 1860 heeft niemand meer serieus archiefonderzoek gedaan naar de zaak Welhouck, terwijl er toch een overvloed aan materiaal beschikbaar is. Voor het volgende: Nationaal Archief, Hof van Holland, inv.nr. 5258 dossier 1, 'Corte relatie etc. van tgene tusschen Arnoldus Bornius predicant tot Delff, Geraldo Welhouck, deser huisvrouw, ende Agatha Welhouck haer dochter, successive is gepasseert, omme dheeren advocaten te dienen voor instructie', 24 pp., 1658. In dit uitvoerige dossier ter ondersteuning van de rechtszaak voor het Hof van Holland op 14 februari 1662 e.v. bevinden zich ook tal van andere stukken, waaronder geschreven getuigenissen, verslagen van verhoren, brieven etc. Zie ook Hof van Holland, inv.nr. 5270 dossier 8 voor enige aanvullende stukken. Naast de door Kloek vermelde Deductie van Agatha Welhouck tegen haar vader in het Nationaal Archief, Collectie Van Vredenburg (toegangsnr. 3.20.61.01), inv. nrs. 604, afkomstig uit het familiearchief Spiering, bevindt zich in het supplement daarop (toegangsnr. 3.20.61.02) onder inv.nr. 1466 een afschrift van het door haar vader uitgevaardigde omgangsverbod van Agatha met ds Bornius d.d. 13 maart 1665, overgebracht uit het familiearchief Beresteyn. In het Gemeentearchief van Den Haag, Oud-notarieel archief, inv.nr. 315, fol. 277-279v bevinden zich twee attestaties d.d. 22 maart 1662 die getuigen van de 'heftige bejegeningh' die de vrouw, de dochters en het dienstpersoneel van Geraldo Welhouck moesten ondergaan, van diens woedeuitbarstingen, waarbij onder andere een kandelaar van de tafel werd gegooid, en van de 'bittere harde woorden en dreijgementen' die hij uitte. In hetzelfde archief zijn voorts diverse stukken te vinden met betrekking tot Agatha's tweede echtgenoot ds. Hendrick Troije. In het Regionaal Archief Alkmaar bevinden zich in het Oud-notarieel Archief Alkmaar, inv.nr. 231, fol. 126v-129 huwelijksvoorwaarden en diverse testamentaire beschikkingen van Arnoldus Bornius en Agatha Welhouck uit juli-augustus 1670; een mutueel testament d.d. 13 augustus 1672 aldaar, inv.nr. 256, nr. 5. Waarschijnlijk zijn in het (niet volledig ontsloten) Delftse oud-notarieel archief nog meer relevante stukken te vinden.
- 18 *Eerlijke vryaedje, gepleeght by Arnoldus Bornius (...) omtrent juffr. Agatha Welhouck*, Utrecht 1664, Kn. 8942, p. 8.
- 19 *Eerlijke vryaedje*, p. 11.
- 20 Gemeentearchief Delft, Hervormde Gemeente Delft, inv.nr. 580.

