

R.A.M. Nachbahr

Het altaarschilderij door Jacob de Wit voor de kerk van de Cleresie in Delft

Inleiding

In november 1995 verwierf het Rijksprentenkabinet een kapitale en tot dan toe onbekende tekening van Jacob de Wit (afb. 1). Het Amsterdamse Museum Amstelkring kon daarna de tekening als eerste tonen op de tentoonstelling *Putti en Cherubijntjes, Het religieuze werk van Jacob de Wit (1695-1754)*, welke bij de driehonderdste verjaardag van de schilder – hij werd gedoopt op 19 december 1695 – op 16 december 1995 open ging.¹

Afgebeeld is de *Opdracht van het Christus-kind in de Tempel*. Zonder twijfel moet de compositie worden gerelateerd aan die van het altaarstuk door De Wit met hetzelfde onderwerp in de HH. Maria en Ursula, de kerk van de Cleresie, nu de Oud-Katholieke kerk, aan het Begijnhof van Delft (afb. 2).² Het blad is daarmee de eerste tekening die met dit werk, een van De Wits belangrijkste altaarschilderijen, in verband gebracht kan worden.

Het altaarstuk werd in 1992 geconserveerd en, waar nodig en mogelijk, gerestaureerd. In het archief van de kerk bleken toen de rekening voor het schilderij en een brief van de schilder aanwezig. Die werden niet eerder gepubliceerd. Ze bevatten interessante informatie over het ontstaan van het schilderij, over de tekening, en verschaffen nieuwe inzichten in de contacten tussen De Wit en zijn opdrachtgevers. Over dit laatste was weinig uit eerste hand bekend.

Een en ander is reden genoeg om hier wat uitvoeriger in te gaan op het werk van Jacob de Wit voor de kerk van de Cleresie in Delft. Daarbij moeten ook de unieke kenmerken van het kerkgebouw aan de orde komen, want in geen van de katholieke godshuizen die na de Reformatie in de Republiek ontstonden, is eenheid van architectuur en altaarschilderij zo nagestreefd als binnen deze Delftse kerk. Bovendien is het nuttig om in te gaan op het ontstaan van de Cleresie omdat het altaarstuk van de rooms-katholieke De Wit door de Delftse aanhangers van de Cleresie – ook katholieken maar niet met Rome op één lijn – mogelijk heel bewust in een polemisch kader is geplaatst.

Schilderij, tekening, en brief gerelateerd

Zoals het Delftse altaarstuk het grootste is dat De Wit maakte – het doek meet 4,45 bij 2,35 meter – zo kan het door het Rijksprentenkabinet verworven blad met een hoogte van 513 en een breedte van 274 millimeter tot de grootste tekeningen van De Wit worden gerekend.³

Zelf zorgde De Wit voor een leidraad bij het bekijken van de afbeelding op de tekening. De ongepubliceerde brief van de kunstenaar in het archief van de HH. Maria en Ursula (afb. 3), geschreven aan zijn opdrachtgever pastoor Nicolaas Broeders en bij de afronding van een eerste fase van zijn werkzaamheden, namelijk toen De Wit een ontwerp voor het schilderij ter goedkeuring opstuurde, bestaat

Afb. 1. Jacob de Wit, *De opdracht van het Christuskind in de tempel*, 1746. Zwart krijt en grafiet, pen en penseel in grijs, delen ingekleurd met aquareel en gouache, wit gehoogd, op bruin papier in twee delen, 513 x 274 mm. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam.



Afb. 2. Jacob de Wit, *De opdracht van het Christuskind in de tempel*, 1747. Olieverf op doek, 445 x 235 cm. Oud-Katholieke kerk van de HH. Maria en Ursula, Delft.



Afb. 3a-b. Jacob de Wit, Brief aan Nicolaas Broeders en bij een ontwerp voor het altaarstuk in de HH. Maria en Ursula, 1746. Pen in bruine inkt, 227 x 185 mm. Oud-Katholieke kerk van de HH. Maria en Ursula, Delft.

Hier neevens gaet een Teekeningh van de opofferingh
 van Simeon (Soo genaamt) — Hebbe dit verbeeld
 naer de uytleggingh die u in Leuwarden mijn daer van hebt
 believen te geuen — Te weeten daer de Hyligh
 maecht maria Het kintie aen de priester selfs
 presentert — enden Hyligh Simeon aghter
 Haer staende en schijnende godt te looven —
 den Hyligh Joseph geplaatst en de Hooger Hand
 van maria draeght in sijn arme de duiffies die
 moesten geoffert worden — de priester gekleet
 naer de wijs soo als in de beschrijvingh van
 Goeree wort uytgebeeld en daer aghter heb ik
 gestelt een Leviet die als schijnt iets te hebben
 geleesen uijt Het boek van moijses dat op een
 staende Lessenaer voor Hem leght oopengerolt
 — de proffeters anna sittende benede naest de
 trap — met een boek of beschreeve taeffeltie —
 van Hem spreekende alle die verwaghtende
 waeren de vertroostingh van Israel — beneden
 aen de trap om die plaets te vullen heb ik
 gestelt een klijn was vat dewijl die veel in den
 tempel te pas quaemen en dit Hier een goet
 sieraet geeft — den outtaer staet diep in den
 Tempel daer men de priester besigh siet om te
 offeren en de Handen te Leggen oover tgeen
 dat geoffert wordt, — en dewijl dit wordt ver-
 beelt aen den Ingangh of portael van den
 tempel te sijn gebeurt soo komt Hier seer wel-
 standigh Het Roode gardijn — dat oock int
 voorhof van den Tempel heeft geHangen en
 seer noodigh is om de beelde te doen spreken
 — int Schilderije verHoope dat ik tot dus ver
 ue Eerweerde met de ordonnantie sal hebben
 voldaan maer moet niet van nabij worden
 beschoudt als sijnde wat Ruim geteekent —
 Indien ue Eerweerde Hier opeenighe Remar-
 ques heeft te maeken soo gelieft mijn dat te
 melden met een beschrijvingh sonder aen de te-
 keningh te Raeken — t sal gaere worden veran-
 dert — blijve naer vrindelyke groettenis aen ue
 Eerweerde en de Eerwde Heer Hamaeker en
 Juff van Loon en ben
 Seer Eerweerde Heer ue ootmoedighe dienaer
 Jacob de wit
 Amsterd 28 Sbre 1746

Tempel daer minde jindler besigh siet om te
 offeren en de Handen te Leggen oover tgeen
 dat geoffert wordt, — endewijl dit wordt
 verbeeld aen den Ingangh of portael van den tempel
 te sijn gebeurt soo komt Hier seer welstandigh
 Het Roode gardijn — dat oock int voorhof van den
 Tempel heeft geHangen en seer noodigh is om
 de beelde te doen spreken — int Schilderije
 verHoope dat ik tot dus ver u Eerweerde met de
 ordonnantie sal hebben voldaan maer moet niet
 van nabij worden beschoudt als sijnde wat
 Ruim geteekent — Indien ue Eerweerde
 Hier opeenighe Remarques heeft te maeken
 soo gelieft mijn dat te melden met een beschrijvingh
 sonder aen de tekeningh te Raeken — t sal
 gaere worden verandert — blijve naer vrindelyke
 groettenis aen u Eerweerde en de Eerwde Heer Hamaeker
 en Juff van Loon en ben
 Seer Eerweerde Heer
 ootmoedighe dienaer
 Jacob de wit
 Amsterd 28 Sbre 1746

in hoofdzaak uit een beschrijving van de
voorgenomen compositie. Hij luidt:⁴

De Heer Nicolaus Broeders

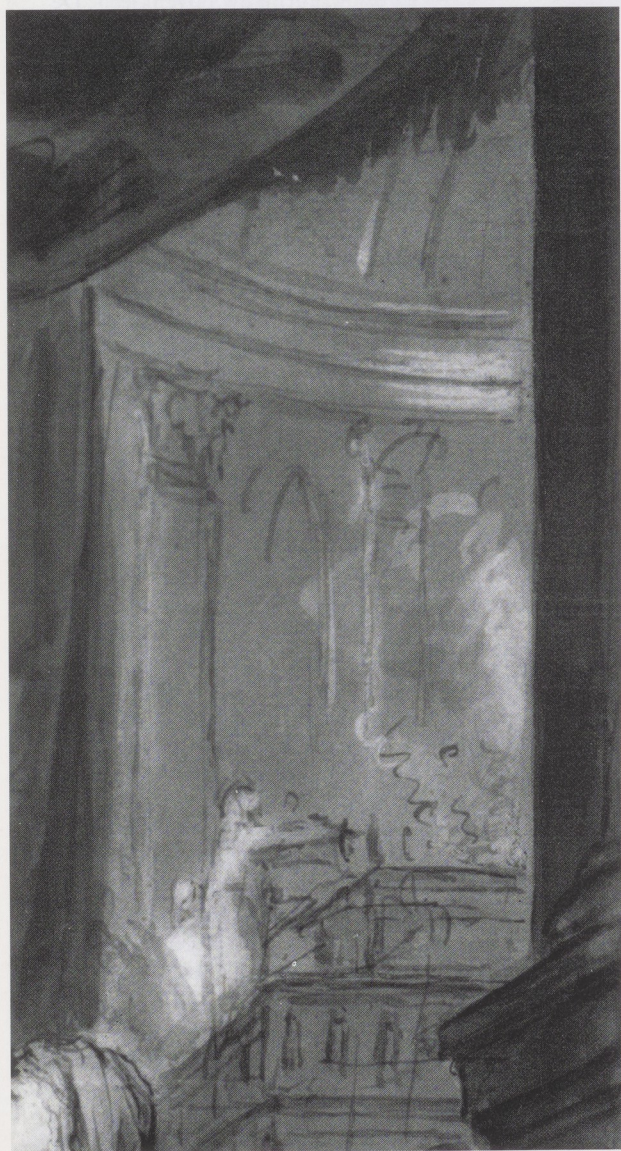
Seer Eerweerden Heer

Hier neevens gaet een Teekeningh van de
 opofferingh van Simeon (Soo genaamt) —
 Hebbe dit verbeeld naer de uytleggingh die ue
 Eerweerde mijn daer van hebt believen te
 geuen — Te weeten daer de Hyligh maecht
 maria Het kintie aen de priester selfs — presen-
 teert — enden Hyligh Simeon aghter Haer
 staende en schijnende godt te looven — den
 Hyligh Joseph geplaatst in de Hooger Hand
 van maria draeght in sijn arme de duiffies die
 moesten geoffert worden — de priester gekleet
 naer de wijs soo als in de beschrijvingh van
 Goeree wort uytgebeeld en daer aghter heb ik
 gestelt een Leviet die als schijnt iets te hebben
 geleesen uijt Het boek van moijses dat op een
 staende Lessenaer voor Hem leght oopengerolt
 — de proffeters anna sittende benede naest de
 trap — met een boek of beschreeve taeffeltie —
 van Hem spreekende alle die verwaghtende
 waeren de vertroostingh van Israel — beneden

aen de trap om die plaets te vullen heb ik
 gestelt een klijn was vat dewijl die veel in den
 tempel te pas quaemen en dit Hier een goet
 sieraet geeft — den outtaer staet diep in den
 Tempel daer men de priester besigh siet om te
 offeren en de Handen te Leggen oover tgeen
 dat geoffert wordt, — en dewijl dit wordt ver-
 beelt aen den Ingangh of portael van den
 tempel te sijn gebeurt soo komt Hier seer wel-
 standigh Het Roode gardijn — dat oock int
 voorhof van den Tempel heeft geHangen en
 seer noodigh is om de beelde te doen spreken
 — int Schilderije verHoope dat ik tot dus ver
 ue Eerweerde met de ordonnantie sal hebben
 voldaan maer moet niet van nabij worden
 beschoudt als sijnde wat Ruim geteekent —
 Indien ue Eerweerde Hier opeenighe Remar-
 ques heeft te maeken soo gelieft mijn dat te
 melden met een beschrijvingh sonder aen de te-
 keningh te Raeken — t sal gaere worden veran-
 dert — blijve naer vrindelyke groettenis aen ue
 Eerweerde en de Eerwde Heer Hamaeker en
 Juff van Loon en ben
 Seer Eerweerde Heer ue ootmoedighe dienaer
 Jacob de wit
 Amsterd 28 Sbre 1746.

Afb. 4. Detail afb. 1: brandoffer in het binnenste van de tempel.

Hoewel de uitleg uitvoerig is, staan op de tekening toch een aantal figuren die De Wit in zijn brief niet noemt. Daarbij gaat het in alle gevallen om bijfiguren en zij komen allen net zo goed voor op het schilderij. Niettemin leiden juist ook de omissies tot de intrigerende vraag of de schets van het Rijksprentenkabinet dezelfde kan zijn als die welke De Wit op 28 september 1746 aan Broeders en deed toekomen.



Tekening en brief stammen uit hetzelfde jaar. Prominent in beeld draagt het blad op de trapleuning boven elkaar de signatuur *Jdwit* en de datering 1746 met daartussen als afkortingen voor 'fecit et invenit' *Fe*, in de lus onder de naam, en *invl.*⁵

Voor de beschrijving van de voorstelling kunnen in hoofdzaak de eigen woorden van De Wit worden gevolgd. Op een monumentale trap geeft Maria met gestrekte armen het Christuskind over aan een priester. Die staat links bovenaan en buigt zich naar voren, de armen eveneens gestrekt. Achter een jonge man rechts op de voorgrond, aan wie De Wit geen woorden wijdt, is onderaan de trap de oude Simeon zichtbaar, God lovend met opgeheven hoofd en voor de borst gekruiste handen. Hoger, achter Maria, bevindt zich Jozef die twee offerduiven vasthoudt. Zijn hoofd helt naar twee door De Wit verder niet genoemde mannen achter hem, uiterst rechts. Links boven op de achtergrond staat bij een lessenaar met een schriftrol een leviet, het hoofd gewend om over de schouder van de priester het Kind te kunnen zien. Voor zijn lessenaar buigt een jongeling zich voorover, terwijl halverwege de trap een kleine jongen naar beneden loopt. Ook deze twee figuren beschrijft De Wit niet. Het jongetje op de trap kijkt over de leuning naar de profetes Anna die links op de voorgrond zit en omhoog kijkt. In de rechterhand heeft zij een op haar knieën rustend boek of schrijftafeltje. Midden voor vult een stilleven de ruimte. Aan de bovenzijde sluit een kolossaal gordijn het tafereel af. Rechts is het opgenomen zodat op de achtergrond het ronde interieur van de tempel zichtbaar is, waar een priester met gestrekte armen bij een brandend offeraltaar staat.

Wat betreft de kleuren zijn er aanzienlijke verschillen tussen tekening en schilderij, maar in de compositie komen beide vrijwel overeen. Sommige figuren staan iets meer of minder gebogen, en hier en daar is licht gevarieerd in de stand van hoofden, handen, of benen. De verandering van het hoofd van de jongen links boven voor de lessenaar is relatief ingrijpend; op het schilderij kijkt hij niet meer naar het Christuskind, maar naar de leviet achter hem. Interessanter evenwel is de

wijziging van de doorkijk achter het geopen-de gordijn. Het schilderij toont hier een monumentale gevel. Deze vervangt wat De Wit zelf in zijn brief formuleerde als het *outtaer [...] in den Tempel daer men de priester besigh siet om te offeren en de Handen te Leggen oover tgeen dat geoffert wordt* (afb. 4). In dit detail komen de beschrijving in de brief en de tekening volstrekt met elkaar overeen, terwijl beide hierin in gelijke mate afwijken van het schilderij. Het bewijst nagenoeg dat deze tekening het ontwerp moet zijn dat De Wit bij zijn schrijven van 28 september 1746 naar Delft stuurde.

Langs de onderrand en linker zijrand van de tekening is het blad door streepjes in de marges voorzien van een maatindeling, waarvan ook langs de rechter zijrand sporen aanwijsbaar zijn. Gaatjes in de streepjes doen vermoeden dat De Wit met behulp van spelden en draadjes een kwadrering over het ontwerp heeft aangebracht. Zo kon hij de voorstelling, die immers nauwelijks ingrijpend werd veranderd, makkelijker op het grote doek overbrengen. Blijkbaar gebruikte De Wit de tekening daadwerkelijk bij het schilderen van zijn altaarstuk, wat betekent dat de voorstudie vanuit Delft ook weer bij hem terugkwam.

Het blad bestaat uit twee aan elkaar gezette stukken lichtbruin papier. Alle elementen van de voorstelling bevinden zich in feite op het grote, onderste deel en het relatief kleine bovenstuk toont alleen de getoogde bekroning van het beeldvlak met het neerhangende gordijn dat pas lager in het tafereel wordt opgenomen en de achtergrond onthult. Juist de bovenrand van schilderij moest, zo zal nog blijken, een door architectonische elementen in de kerk bepaalde specifieke vorm krijgen. Misschien stond die De Wit bij het tekenen niet – meer – helder voor ogen en heeft hij de aangehechte bovenkant eerst in een later stadium aan het ontwerp toegevoegd, wellicht als vervanging van een eerdere versie. Niettemin is ook nu de concave verbinding tussen de zijranden en de halfronde topboog van het beeldvlak op de tekening geprononceerder dan die van het schilderij.

Techniek en kleur; de tekening in het oeuvre

De Wit heeft de compositie in grijze inkt met pen en penseel opgezet over zwart krijt en grafiet. Hij tekende haar op de voor hem gebruikelijke, sinds 1720 nauwelijks gewijzigde, vlotte en virtueuze manier.⁶ Delen zijn met aquarel en gouache ingekleurd, alles met een beperkt palet in directe afgeleidingen van de primaire kleuren rood, blauw en geel. Maria gaat gekleed in een lichttroze onderkleed en een azuurblauw bovenkleed. De jonge man rechts op de voorgrond draagt over zacht okergele onderkleding een oudroze kleed terwijl achter hem de mantel van Simeon een hardere en meer sprekende tint rozerood kreeg. De jongeling bovenaan de trap heeft een lichtblauw kleed. Zoals De Wit zelf al aangeeft, is het gordijn rood. Witte hoogsels, met name in het gewaad van de priester en de doeken waarin het Christuskind ligt, maar ook elders, verlevendigen het geheel.

Hoewel De Wit veel van zijn ontwerpen uitvoerde met pen en penseel in grijze of bruine inkt, over grafiet, zwart, of rood krijt, komen gekleurde studies als deze ook voor. Speciaal met betrekking tot enkele altaarstukken zijn dergelijke gekleurde tekeningen bekend, bijvoorbeeld voor de kruisigingstaferelen in de kerk van Mozes en Aäron en de kerk De Pool in Amsterdam, beide uit 1725.⁷ De tamelijk grove inkleuring van deze bladen komt overeen met die van het ontwerp voor het Delftse altaar.

Verbazingswekkend blijft het dat het door het Rijksprentenkabinet verworven blad het enige is dat aan het altaarstuk van de HH. Maria en Ursula gerelateerd kan worden. Als ongekend productief kunstenaar die, naar het lijkt, zijn opdrachten over het algemeen zonder hulp van assistenten of leerlingen voltooide, werkte De Wit uiterst efficiënt. Hij ontwikkelde een buitengewoon economische teken- en schilderijstijl. Daarbij verhoogde een goede voorbereiding en niet zelden het hergebruik van composities, al of niet met variaties, de doelmatigheid.⁸ Zo ontstonden groepen van aan elkaar verwante werken, vaak, maar niet noodzakelijk, gekoppeld aan een belangrijk project.

Wat betreft het kerkelijk werk zijn zeker de

studies vóór en de natekeningen van de altaren in de Amsterdamse 'Mozes en Aäron' uit 1725 en 1732, respectievelijk met de Kruisiging en de Annunciatie, welbekend; het eerste kopieerde De Wit nog in 1737, het tweede zeker tot in 1741.⁹

Een ander voorbeeld is de groep rond twee uitgewerkte tekeningen in particulier bezit. Op de ene omringen vier apostelen, Petrus met een sleutel in de linkerhand, Paulus met een zwaard, Jacobus de Meerdere voorzien van pelgrimshoed en -staf en Matthias met een hellebaard, een medaillon waarin Christus is afgebeeld (afb. 5). De andere toont de vier evangelisten met hun attributen (afb. 6).¹⁰ Naar het lijkt gaat het om vrij laat te dateren werken die De Wit speciaal voor de verzamelaarsmarkt maakte. De Koninklijke Musea te Brussel bewaren een studie voor de eerste stuk (afb. 7). In de Duitse kunsthandel was een studie voor het tweede (afb. 8) met, anders dan op het uitgewerkte blad, een boog als bekroning van de compositie. Hieraan is een schets met de vier kerkvaders eertijds in de verzameling Deiker verwant (afb. 9), waarbij de figuur van Sint-Hieronymus, uiterst links, in feite een herhaling is van die van Petrus op de tekening met het Christusmedaillon.¹¹

Een dergelijke groep van gerelateerde tekeningen laat zich rond het Delftse altaar niet formeren. Toch tekende De Wit meer dan eens een Opdracht in de Tempel. Na de dood van de schilder kwam diens kunstverzameling op 10 en 11 maart 1755 in Amsterdam onder de hamer en de veilingcatalogus vermeldt in boek H van de tekeningencollectie, een boek met werk van De Wit zelf, onder nummer 22 een *Simeon in de Tempel, met coleuren getekend* en onder nummer 30 een *Simeon in de Tempel als boven*.¹² Helaas blijft onduidelijk of de twee bladen met het Delftse altaar in verband gebracht mogen worden en evenmin wordt duidelijk of één van beide identiek is aan het door het Rijksprentenkabinet verworven stuk. Niettemin zijn in dit verband twee voorzichtige opmerkingen mogelijk. Zoals werd aangetoond, is het meer dan waarschijnlijk dat het ontwerp van het Rijksprentenkabinet een eerste opzet voor het schilderij was, naar Delft ging en terug in

Amsterdam, omdat de voorstelling slechts relatief geringe aanpassingen behoefde, ook echt als model bij de vervaardiging van het schilderij is gebruikt. Dit maakt het minder aannemelijk dat er meerdere uitgewerkte, gekleurde voorstudies hebben bestaan en dus dat de twee werken in de nalatenschap tekeningen waren die het Delftse altaarstuk voorbereidden. Daarnaast moet erop worden gewezen dat het blad van het Rijksprentenkabinet geen annotaties draagt. Doorgaans voorzag De Wit ontwerpen voor uitgevoerde projecten die hij in zijn archief bewaarde in een notitie van de naam van de opdrachtgever en het jaar waarin hij het betreffende werk voltooide.¹³ Het ontbreken van zo'n opschrift hier, rechtvaardigt de veronderstelling dat deze studie niet bij de schilder bleef en daarom niet met zijn kunstverzameling ter veiling kwam.

Archivalia; het ontstaan van het altaarschilderij gereconstrueerd

Over het altaarschilderij van de HH. Maria en Ursula is tot nu toe nauwelijks geschreven. Toch bevat het kerkarchief wat betreft de ontstaansgeschiedenis van het doek relatief veel informatie. De al aangehaalde brief van De Wit geeft enig inzicht in de beginfasen van het werk, maar vooral de afronding blijkt uitstekend in de papieren te volgen. Naast de door de kunstenaar opgemaakte rekening voor zijn arbeid bestaan nog diverse rekeningen met betrekking tot de inlijsting van het schilderij. Bovendien is er de al vaker geciteerde aantekening van pastoor Broedersens uit 1747 over de levering van het stuk: *Heden is onze autaeer-schilderije, geschildert door den vermaerden schilder Jacob De Wit, woonagtig tot Amsterdam, in desselfs bijwezen opgespijkt, en in zijn plaats gestelt door baes Rotteveel*.¹⁴ Vreemd genoeg werd de datum, 23 juni, nimmer vermeld. Net zo min werd het vervolg van de zin aangehaald; volgens Broedersens was *baes Rotteveel Timmerbaes in Den Haag, die ook de lijst gemaekt heeft, en het vergulden bezorgt*.

Nicolaas Broedersens, sinds 5 mei 1722 in Delft pastoor van de H. Ursula,¹⁵ besloot begin april 1743 tot het stichten van een nieuwe en grotere bedepplaats, de HH. Maria

Afb. 5. Jacob de Wit, *De apostelen Petrus, Paulus, Jacobus de Meerdere, en Matthias rond het hoofd van Christus*, ca. 1740-1750. Krijt en inkt in zwart, wassingen in grijs, wit gehoogd, op bruin papier, 114 x 223 mm. Particulier bezit.



Afb. 6. Jacob de Wit, *De vier evangelisten*, ca. 1740-1750. Krijt en inkt in zwart, wassingen in grijs, wit gehoogd, op bruin papier, 108 x 223 mm. Particulier bezit.



en Ursula. Tot en met 12 mei 1749, de dag waarop hij de laatste rekening betaalde, hield hij alle bijzonderheden omtrent de bouw bij in een boekje. Volgens een mededeling op het eerste blad schreef hij deze *Rekening wegens uytgaef en ontvanck bij gelegentheit van het bouwen van onze nieuwe kerk, en andere onkosten daer aen paelende* in juni 1750 op beeter order in het net over, waarna hij alles in april 1752 weer eens nauwkeurig nazag en corrigeerde. Toen Broedersen zijn pastoraat neerlegde en de statie verliet, legde hij dit

nogmaals verbeterde financiële overzicht voor aan zijn opvolger Nicolaas Nelleman die het op 19 april 1752 voor accordo tekende. De definitieve *Aantekeningen en reekening wegens het bouwen van onze nieuwe kerk met desselfs aenhang* bestaan uit twee delen. Eerst verhaalt Broedersen van de totstandkoming van het godshuis en dan volgt de eigenlijke verantwoording van de uitgaven en inkomsten. In dit tweede deel van de *Aantekeningen* staat de geciteerde notitie over de plaatsing van het altaarstuk.¹⁶

Afb. 7. Jacob de Wit, *Studie voor De apostelen Petrus, Paulus, Jacobus de Meerdere, en Matthias rond het hoofd van Christus*, ca. 1740-1750. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel.

Afb. 8. Jacob de Wit, *Studie voor De vier evangelisten*, ca. 1740-1750. Pen in grijs, penseel in bruin, wit

gehoogd, 118 x 257 mm. Kunsthandel Joseph Fach, Frankfurt am Main (1995).

Afb. 9. Jacob de Wit, *Studie voor De vier kerkvaders*, ca. 1740-1750. Techniek onbekend, 122 x 250 mm. Eer-tijds verzameling Deiker, Duitsland.



Afb. 10. Jan Luyken, 'de Priesterlyke Kleederen [...]' van joodse priesters. Gravure in de door Wilhelmus Goeree uitgegeven editie van *De Republyk der Hebreen, of Gemeenebest der Joden [...]*, Amsterdam 1682. 137 x 173 mm.

Ondanks de lacunes in de beschikbare stukken zijn weinige van De Wits andere grote projecten zo goed uit eerste hand door archivalia gedocumenteerd. Zo zijn er van De Wit nog slechts drie brieven, twee aan Cornelis van Schuylenburch, gedateerd 28 april 1719 en 25 januari 1720, betreffende de vervaardiging van een plafond, een schoorsteenstuk, en drie bovendeurstukken voor diens huis aan de Lange Vijverberg in Den Haag, en een kort briefje van 6 december 1736 aan Prins Willem IV bij de rekening voor wederom een schoorsteenstuk.¹⁷ Verder bestaan er talloze eigenhandige notities van De Wit op getekende voorstudies voor schilderijen, maar die bevatten meestal niet meer dan de naam van de opdrachtgever en het jaar van levering.¹⁸ Van de zijde van De Wits opdrachtgevers werd slechts een enkel document overgeleverd. Het is een door Aegidius de Glabbais (afb. 20), pastoor van de

Amsterdamse franciscaner statie van Mozes en Aäron, op 19 november 1722 gemaakte aantekening inzake zijn bemiddeling bij de opdracht voor een altaarstuk met de Nederdaling van de Heilige Geest ten behoeve van de kerk in het minderbroedersklooster te Roermond; terzijde meldt hij dat De Wit als betaling voor één van de twee plafondschilderingen uit 1720 en 1721 in zijn eigen kerk een ivoren kruisbeeld kreeg.¹⁹ Andere persoonlijke bronnen ontbreken. Zelfs in verband met het magnum opus van De Wit, het kolossale doek in de vroedschapszaal van het Amsterdamse stadhuis met Mozes die de Zeventig Oudsten kiest, kwam niet meer boven tafel dan de ambtelijke vermeldingen in de resoluties van de vroedschap en in het memoriael en de resoluties van de thesaurieren-ordinaris.²⁰ Helaas is het niet duidelijk wanneer De Wit de opdracht voor het Delftse altaarschilderij



de Priesterlyke Kleederen in Orden namalkander Aangedaan.

Afb. 11. Jan Luyken, 'de Witte Kleederen op den Grooten Verzoendagh' door de hogepriester der joden gedragen. Gravure in de door Wilhelmus Goeree uitgegeven editie van *De Republyk der Hebreën, of Gemeenebest der Joden* [...], Amsterdam 1682. 141 x 84 mm.



Witte Kleederen op den Grooten Verzoendagh.

kreeg. Binnen de kerkgemeenschap van de HH. Maria en Ursula was de bestelling van een altaarstuk in elk geval reeds op 9 juni 1746 aan de orde, want op die datum noteerde pastoor Broedersen in zijn *Aanteekeningen* een gift van f 50,- van de weduwe Scholten, bestemd *Tot de onkosten te doen by gelegenheit van het autaeer-schilderije stuk, aen den autaeer enz.* Op 28 juli doneerde de klop Judith Meijers *Ten zelve einde* nog eens f 21,-. De Wit ontving de opdracht zeker vóór 28 september 1746, de dag dat hij zijn compositietekening met de begeleidende brief

naar Broedersen zond. Toen had de kunstenaar waarschijnlijk al persoonlijk met Broedersen over de opdracht gesproken tijdens een ontmoeting die, waarschijnlijk ook, had plaatsgevonden op de pastorie in Delft. Dat mag worden afgeleid uit de laatste zin van De Wits brief. De schilder groet immers de eerwaarde heer Hamaeker, mogelijk de onderpastoor, en juffrouw Van Loon, een klop en de kosteres van de kerk, met wie hij tijdens een bezoek aan Delft kennis gemaakt zal hebben.

Voor het verwerven van grote opdrachten van buiten Amsterdam was De Wit zeker niet ongewoon te reizen. Zo schrijft hij in zijn eerste brief aan Schuylenburch dat hij speciaal, *aenghesien ick geen andere affairens in den Haegh heb als Uw wel Edl. te spreken*, naar de hofstad wil komen om de zaken met zijn klant door te nemen. Op dat moment moest de opdracht van Schuylenburch, zo lijkt het, nog definitief afkomen aangezien de kunstenaar in diezelfde brief een blijkbaar eerste prijsopgave doet.²¹

In zijn brief aan Broedersen geeft De Wit aan dat de pastoor hem het voor het schilderen gekozen onderwerp, de Opdracht van het Christuskind in de Tempel, uitlegde en tegelijk ook instructies gaf met betrekking tot de uitbeelding ervan. Bovendien raadpleegde De Wit literatuur om de gebeurtenis historisch juist in beeld te kunnen brengen. De kleding van de priester ontleende hij, zo meldt hij, aan een beschrijving door Goeree. Mogelijk doelt hij op die in de door Willem Goeree bewerkte en door Wilhelmus Goeree in 1682 uitgegeven editie van *De Republyk der Hebreën, of Gemeenebest der Joden* [...] van Petrus Cunaeus waarin door Jan Luyken graveerde afbeeldingen zijn opgenomen van de dracht van joodse priesters (afb. 10). Het witte kleed van de hogepriester (afb. 11) komt het priesterlijk gewaad van De Wit het meest nabij; opmerkelijk genoeg nam de schilder blijkbaar juist dát kleed tot voorbeeld dat volgens het boek alleen door de hogepriester werd gedragen en dan nog slechts op Grote Verzoendag en uitsluitend tijdens de dienst in het heiligste van de tempel.²² Op grond van de verzamelde aanwijzingen en gegevens ging De Wit aan het

werk. Een eerste voorstel voor de compositie kon hij vervolgens, met zijn toelichting, op 28 september 1746 versturen.

De Wit laat weten graag bereid te zijn tot het aanbrengen van veranderingen, maar vraagt aan Broedersen eventueel gewenste wijzigingen te omschrijven en in elk geval de tekening ongemoeid te laten. Inderdaad volgden er aanpassingen, het kwam al aan de orde. Soms nam De Wit uit eigen beweging het initiatief voor het wijzigen van eerder aan de opdrachtgever voorgelegde ontwerpen. Aan Schuylenburch bijvoorbeeld stuurde hij, zo blijkt uit de tweede brief die De Wit aan hem schreef, ongevraagd twee tekeningen voor de te leveren schilderijen *omdat mijn die veel beetter aenstaen van ordonnantie als de voor dees gesondene, waervan Uw wel Edl. de afdrukken nogh heeft* en hij vervolgt: *Indien Uw wel Edl. nu oock behaeghen vindt in de neevengaende teekeningen, soo wilde ik veel liever die als de andere maeken, omdat hun quallitijt beetter is.*²³ De aanpassing van de achtergrond van het Delftse altaarstuk zal door pastoor Broedersen als opdrachtgever zijn geïnitieerd. Boven het schilderij zou op een gesneden lint een tekst komen. Vrij naar de profeet Maleachi luidt die: *Aan mijnen Naam word een zuivere offerande opgedragen.*²⁴ Indachtig de ontwerptekening verklaart deze parafraze waarom het tafereel met het brandoffer (afb. 4) van de achtergrond moest verdwijnen en werd vervangen door de meer neutrale gevelpartij.

Pas na overleg over de veranderingen zal De Wit werkelijk zijn begonnen met schilderen en in het voorjaar van 1747 kwam het altaarstuk gereed. Ongerold moet het grote doek naar Delft getransporteerd zijn, mogelijk begeleid door de kunstenaar zelf. Volgens de *Aantekeningen* van Broedersen was De Wit in elk geval aanwezig toen Rotteveel het schilderij op 23 juni in de kerk plaatste nadat hij het eerst had opgespijkerd, dus had aangebracht op het spieraam. Dat zal in delen vanuit Amsterdam zijn meegekomen. Meester timmerman Jakobus Rotteveel rekende namelijk geen maakloon voor het *doekraam*, maar alleen het in elkaar zetten. Zijn nota, opgemaakt op de dag dat het schilderij werd opgesteld en – later – door Maria Rotteveel

voor ontvangst getekend, bedroeg f 63,- in totaal: *Een grote eijke Lijst gemaakt tot een Autaar schilderij, ende stukke tot de beeldhouwerij daar op gepast [...] 60-0-0. De doekraam in een gemaakt en het schilderij op gespanne ende spijkers 3-0-0.*

De sculpturale ornamenten welke Rotteveel volgens zijn nota op de lijst bevestigde, ontving hij al op 22 april van de reeds enkele jaren bij de decoratie van de kerk betrokken Haagse beeldhouwer Franciscus Maas. Op een niet gedateerde rekening, voldaan op 12 juli 1747, factureerde die althans f 36,-, verdiend aan daggeld voor op 22 april geleverd werk, zijnde *een scilderij lijst de orlimente daer op gemaakt [...]*. Voor alle duidelijkheid voegde hij toe dat *dese lijst dint voor den h outaer daer het groot scilderij in staet*. Bij de f 36,- telde Maas nog f 4,- voor de *brief boven het scilderij*, waarschijnlijk het tekstlint met de Maleachiparafraze. Naar het lijkt werd dat voltooid door de schilders Jan en Herman van der Kloot die ook eerder in de kerk werkten. Van hen is er een in juni 1747 opgemaakte en op 13 juli betaalde rekening van ruim f 5,- voor het verven, met letters beschrijven, en vergulden van een *Sluijer*; het woord is een synoniem van band of sjerp. Tegelijk met Rotteveel kwam Anthonij van Thiel op 23 juni 1747 met een nota, groot f 60,-, eveneens op 13 juli voldaan, voor het vergulden van *1 gesneede altaar lijst*. Van Thiel handelde, aldus Broedersen in zijn *Aantekeningen*, in directe opdracht van Rotteveel.

Jacob de Wit verbleef bij de levering van zijn schilderij zeker enkele dagen in Delft. Op 23 juni 1747 schreef ook de schilder zijn rekening (afb. 12). Twee dagen later vermeldde Broedersen in zijn *Aantekeningen* dat hij De Wit zijn geld had gegeven – in het klad schreef hij *behandigt* – en deze tekende de factuur eerst op 26 juni voor voldaan. Voor *t schilderen van een outaer* voerde de kunstenaar f 525,- op, waar hij als voorschot voor *tdoek bettaelt aen Roelof Croes* nog eens f 42,- bijtelde. Zo kwam het totaal van de rekening op f 567,-, maar Broedersen noteerde onderaan: *memorie. Het doek was by abuys 10. gulden te veel gerekent: Heer De Wit heeft mij 10. gulden wedergezonden.*

Afb. 12. Jacob de Wit, Rekening voor zijn altaarstuk in de HH. Maria en Ursula, 1747. Pen in zwarte inkt, 205 x 210 mm. Oud-Katholieke kerk van de HH. Maria en Ursula, Delft.

Amsterdam 23 Junij 1747

Den Eerw. Heer Mij. Heer Nicolaas
Broeders pastoor opt begijnhof te Delft oorde-
aen Jacob de Wit - voor t' schilderen van een outaer-
stuk in zijn Eerw. kerke - desom men ————— 725 ———

Item 3^{de} muntstuk voor doek betaelt aen
Roelof Croes ————— 42 ———

saemen ————— 767 ———

valdaenden 26 Junij 1747

Jacob de Wit

memorie. Het doek was by abuyt 10. gulden te veel gerekent: Hier De Wit
heeft wij 10. gulden wedergeonden. Nicolaus Broederssen.

Achterop de rekening tekende de pastoor op 28 juli aan dat de kwitanties van de lyst enz van hetzelfde, alle werden betaelt door juffr.

Corn. Wittert g.m., de geestelijk maagd ofwel klop Cornelia Wittert.²⁵

In zijn Aantekeningen gaf pastoor Broederssen een overzicht van het totaal aan uitgaven voor het altaarstuk en de dekking van die kosten.

Aen Heer De Wit gegeven voor 't schilderen	525-0
voor het doek	32-0
voor de lijst	63-0
voor het vergulden	60-0
voor de beelthouwer	40-0
voor de sluijer	5-5
saemen	725-5-0

mem. Deeze 725 guld. heeft juffr Cornelia wittert g.m. gegeven.

Het was 25 juni 1747. Sinds De Wit de opdracht voor zijn schilderij ontving, zal toen ongeveer een jaar zijn verstreken.

Afb. 13. Interieur van de Oud-Katholieke kerk van de HH. Maria en Ursula te Delft. Gezicht naar het altaar, in de huidige situatie, ná de restauratie van 1930.



Kerkinterieur en altaarschilderij

Architect Gerret van der Giesen²⁶ gaf de kerkzaal van de HH. Maria en Ursula als grondvorm eenvoudig een rechthoek. Tegen één korte zijde werd de orgeltribune geplaatst. Door de andere korte zijde enigszins uit te buigen, creëerde de architect daar een ondiep koor voor het altaar (afb. 13). Een gedrukt tongewelf met een vlak midden-deel overkapt de ruimte. Door de afplatting maakt de ruimte een weidse indruk. Tegelijk versterken de repeterende verticale lijnen van kolossale Ionische pilasters langs de lange

wanden de suggestie van hoogte. Vanwege belendende percelen konden tussen de pilasters alleen hoog in de noordelijke zijmuur ramen uitgespaard worden, vijf in getal; deze worden aan de zuidkant gespiegeld in blindbogen.

Naast het altaar staan als voortzetting van de pilasters langs de zijwanden twee vrijstaande gecanneleerde Ionische zuilen. Zij ondersteunen de uiteinden van de hier onderbroken architraaf. Op de hoeken van de architraaf rust een gebroken gebogen fronton dat, de bovenzijden verbonden door een

Afb. 14. J. Steffelaar, *Interieur van de Oud-Katholieke kerk van de HH. Jacobus en Augustinus te Den Haag, 1896. Olieverf op doek, 68,5 x 57,5 cm. Oud-Katholieke kerk van de HH. Jacobus en Augustinus, Den Haag.*

dunde halfronde lijst in het gewelf, een gestucte afbeelding van het Lam bevat. Dit samenstel van zuilen, gebroken architraaf en fronton met verbindingslijst omsluit de altaartafel en het altaarschilderij dat tot tussen de architraaf oprijst. De vorm van de bovenrand van het schilderij volgt vrij precies de gebogen lijn van het fronton en de daaraan gekoppelde verbindende lijst tegen het gewelf.²⁷ Zo zijn het altaarstuk en de architectonische omlijsting onlosmakelijk verbonden, hetgeen voor Noord-Nederland uniek is.

De Noord-Nederlandse katholieke kerkarchitectuur van na de Reformatie emancipeerde gedurende de zeventiende en achttiende eeuw. Uit de vroege kamer- of zaalkerken en de jongere zolderkerken die katholieken na het verbod op hun erediensten in zogenaamde geappropieerde bestaande panden inrichtten, ontwikkelden zich binnen de steden kerken in speciaal gebouwde huizen.²⁸ Langzamerhand ontstonden in de tweede helft van de zeventiende eeuw, met name in



Amsterdam, maar elders nagevolgd, steeds meer galerijkerken. Daarvan is de in 1672 voltooide HH. Joannes en Ursula ofwel begijnhofkapel in Amsterdam het enige, min of meer gaaf bewaarde voorbeeld. Architect was Philips Vingboons. Zijn kerk toont hoezeer het toeval doorgaans de vorm bepaalde; op het beschikbare terrein kon slechts een gebouw met een onregelmatig, maar in beginsel trapeziumvormig grondplan staan. Galerijen rusten op een gestapelde zuilenorde, omarmen een niet zo grote vide, en vullen de ruimte bijna geheel in. Duidelijk blijkt dat de gegeven situatie ruimtelijke eenheid in galerijkerken evengoed in de weg stond als een harmonisch samenspel van architectuur en decoratie.²⁹

Precies 150 jaar na de Reformatie kwam het tot een omslag in de architectuur van katholieke kerken die revolutionair mag heten. Binnen de in 1722 opgeleverde Haagse HH. Jacobus en Augustinus werden vrijwel alle interieuronderdelen voor het eerst volledig geïntegreerd (afb. 14). Hardnekkig wordt de kerk een mogelijke creatie van Daniël Marot genoemd. Toch is het waarschijnlijker dat Nicolaas Kruysselbergen het ontwerp leverde. Hoe dan ook, de architect schiep de eerste in het Noorden werkelijk volwaardige, nieuw opgetrokken katholieke bedeplaats, zonder galerijen en met een allure die de bijnaam 'kleine kathedraal' rechtvaardigt.³⁰ Het is niet verwonderlijk dat het voorbeeld navolging vond bij de eerstvolgende katholieke kerkbouw, ruim twintig jaar later aan het Begijnhof in Delft.

Zowel de Haagse als de Delftse kerk behoorden aan de Cleresie. Na de voltooiing van de laatste culmineerde de ontwikkeling van de katholieke kerkelijke architectuur binnen de noordelijke gewesten in de H. Rosalia, de Rotterdamse kerk van de franciscanen, opmerkelijk genoeg de enige op een samenhangend concept gestoelde en werkelijk imponerende katholieke bedeplaats die de roomsen tenslotte in de Republiek neerzetten (afb. 16). De in 1779 in gebruik genomen en op 14 mei 1940 verbrande Rosalia, een door de hofkapel te Versailles geïnspireerde scheping van Carlo Giovanni Francesco Giudici, bezat weliswaar galerijen, maar aan de vroe-

Afb. 15. Mattheus Terwesten, *De transfiguratie van Christus op de Berg Thabor*, 1733. Olieverf op doek. Oud-Katholieke kerk van de HH. Jacobus en Augustinus, Den Haag.



gere galerijkerken herinnerde weinig. Hier vulden de galerijen de ruimte niet meer in, want zij lagen naast een door een togenwand duidelijk afgebakend schip. Bovendien waren de gestapelde zuilen vervangen door een kolossale orde.³¹

Binnen de onderscheiden stijlen, Lodewijk XIV in Den Haag, Lodewijk XV in Delft en Lodewijk XVI in Rotterdam toont, casu quo toonde ieder van de drie godshuizen in opzet

en uitvoering een volstrekte harmonie, ruimtelijkheid én monumentaliteit. De volledige integratie van het altaarschilderij in de architectuur waardoor de Delftse kerk uitmunt, ontbreekt evenwel in Den Haag en Rotterdam. Het altaarstuk van Mattheus Terwesten in Den Haag (afb. 15) werd nog gevat in een traditionele altaaropstand, dat wil zeggen in een apart gemaakt en in zichzelf compleet meubel dat los in de ruimte staat (afb. 14).³² Net als in Delft accentueerden in Rotterdam architectonische elementen het altaar en het altaarstuk. Op enorme basementen in het verlengde van de togenwand om het schip rustten links en rechts dubbele zuilen welke de kolommenrij op die togenwand voortzetten. Boven de architraaf droegen de dubbele zuilen een gebroken fronton met beeldhouwwerk. Desondanks was het altaarstuk van Andreas de Quartenmont feitelijk niet meer dan een rechthoekig schilderij dat in een lijst tegen de wand boven de altaartafel hing (afb. 16).³³

In de Delftse kerk is het altaarstuk het enige schilderij. Over de basreliëfs ofwel grisailles door De Wit die de HH. Maria en Ursula bezat, althans volgens Johan van Gool in 1751, is niets – meer – bekend.³⁴

Vooral de rijke stucdecoraties bepalen in Delft het karakter van het kerkinterieur. Volgens de *Aantekeningen* van Broeders en waren die aangebracht door *Meester Hansken*, dat wil zeggen, zo blijkt uit het *bestek van het Plak-werk*, door Wilhelmo Christiano Hansche. Omdat er problemen rezen over zowel de kwaliteit als de afrekening van zijn werk – het geschil werd uiteindelijk aan de heren schepenen voorgelegd – voltooide Ignatio Bossi het sierstuc in de kerk. Naast ene Van Brakel, genoemd als leverancier van dertien kapitelen, vervaardigde Franciscus Maas grotendeels het beeldhouwwerk; hij maakte niet alleen de ornamenten op de lijst om het altaarschilderij, maar bovendien de festoenen aan kolommen en pilasters, de ter weerszijden van het altaar opgestelde beelden van de Heilige Maagd en Sint-Ursula, de titelheiligen van de statie (afb. 13), en het snijwerk aan het altaar en de orgelkast. Of de borstbeelden van Christus, als deksel van het doopvont, en de Heilige Petrus, beide onder

Afb. 16. Cornelis van Hardenberg, *Interieur van de Sint-Rosalie te Rotterdam, 1781. Gravure, 444 x 481 mm.*



*Gezicht van de Roomsche Kerk te Rotterdam,
Opgelepen van Zijne Keizerlyke, Koninklyke
Majestät van dat Hoogheids des Keizers met zyne Hoog. Zeyner Vorstelykheit
J. Broeders delin.*



*van binnen naar het Altaar te zien.
en Apostolische Mandel, Josephus II.
heeft volbragt te veroren, op den 3. July M. DC. LXXXI.
J. Broeders, fecit.*

de orgeltribune, ook door Maas werden gemaakt, is onduidelijk. Jan van Rijswijk smeedde de hekjes rond beide bustes. Aangezien zijn rekening op 12 mei 1749 als laatste werd betaald, was met de plaatsing van dit smeedwerk het interieur van de HH. Maria en Ursula in de ogen van haar bouwpastoor kennelijk af.³⁵

Bouw van de kerk

In zijn *Aantekeningen* beschreef Broederszen hoe hij op 5 april 1743 eerst van burgemeester Willem van Berkel en vervolgens van president-burgemeester François Nicolaes van den Born toestemming had gevraagd én gekregen voor het vervangen van zijn kerk.

Eerste zorg van Broederszen was het omzeilen van de bepaling dat het nieuwe gebouw niet groter mocht worden dan het oude. Op 23 april mat havenmeester en fabriek Jacob van der Dussen, de stadsarchitect, de bestaande kapel. Om nu een groter bedehuis te kunnen bouwen, werd de man omgekocht. Dat blijkt uit de eerste door Broederszen genoteerde uitgave: *op dat onze oude kerk wat gunstig zoude gemeten worden aen de Fabrique van de stad [...] 15-15-0*. Kosteres Anna van Loon, dezelfde die De Wit in zijn brief aan Broederszen liet groeten, fournerde de steekpenningen. Nog in april vonden de aanbesteding en de eerste aankopen van bouwmaterialen plaats. Als architect en bouwopzichter trad

Gerret van der Giesen op, daartoe aanbevoelen door burgemeester Van Berkel.

Na het begin van de bouw op 4 juni en de officiële eerstesteenlegging op 4 juli 1743 vorderde het werk gestaag. Reeds op 15 augustus werd het laatste kapbint opgehesen.

Ruim drie weken later meldde Broeders: *Men had eenigen tijdt gewagt met de pannen op ons nieuw gebouw te leggen, om dat de muuren beeter zouden droogen: en toen er heden, 's morgens, den 7. September, schijn van regen was, hebben zij, omtrent 50. mannen in getal, op omtrent twee uhren tijds al de pannen er op gelegd.* De president-burgemeester en de havenmeester bezichtigden de kerk op 5 december, bij welke gelegenheid de laatste glashard verklaarde, aldus Broeders: *dat alles binnen de paelen van toestemminge was.* Ter plekke gaf Van den Born permissie om het gebouw in gebruik te nemen. Aangezien de stucadoors hun werk niet voor 19 december beëindigden, tijdelijk, want op 14 april 1744 werd het werk aan de stucdecoraties hervat, kon de eerste dienst niet eerder plaatsvinden dan op de vierde zondag van de advent, 22 december 1743.

Constructie en verfraaiing van het nieuwe godshuis werden grotendeels door Broeders zelf gefinancierd. Dat blijkt uit de balans die hij opmaakte van uitgaven en inkomsten ten behoeve van de kerkbouw. *Zo bedroeg de summa totalis van den uytgaef 28244-9 en bedroeg de summa totalis van de ontvang 9718-17, aldus de pastoor op de laatste pagina van zijn Aantekeningen, die hij als volgt besloot: Dies is meer uytgegeven als ontvangen [...] de somma van achteen duizent, vijf hondert en vijf en twintig gulden, en twaalf stuivers: die ik er toe hebbe verschooten, en er toe geve; mids dat men aen mij jaarlyks, als ik mijne pastorye, om mijne lichaemelyke ongemakken zal hebben afgeleyt, zoo lang ik leve, wederom geve twee hondert guldens van deze gemelde somma uijt het goed der pastorije; en dat men naer mijne dood jaarlijks een jaargetij houde voor mijne ziel omtrent den tydt van mijn versterf; en ook een commemoratie houde voor de zelve op den IV. zondag van den advent, op de welke ik den eersten dienst Anno 1743. in de [...] nieuwe kerk gedaen hebbe.³⁶*

Katholiek Delft na de Reformatie

Niet toevallig kwam de kerk van Broeders aan het Begijnhof. Toen Delft op 27 juli 1572 officieel naar de hervorming overging, ontamen de protestanten de katholieken de Oude en Nieuwe kerk, hun beide parochiekerken. Willem van Oranje stond de katholieken vooralsnog het gebruik toe van de Oude Gasthuiskerk en de kapel van Sint-Joris. In oktober 1573 volgde evenwel een totaal verbod op de katholieke eredienst. Vervolgens deden enkele huizen aan het Begijnhof dienst als schuilkerk; begijnen leefden niet in gemeenschap en vielen daarom buiten de maatregelen die de opheffing van kloostergemeenschappen tot doel hadden. Nadat de magistraat in juni 1575 ook deze begijnhofkerk had gesloten, kerkten de katholieken voorlopig in kamer- en zolderkerken bij particulieren. Niettemin bleef het Begijnhof onderdak bieden aan katholieke geestelijken. Johannes Faber, die na de hervorming nog pastoor van de Oude kerk werd genoemd, verbleef er, en Cornelis Duyst, de eerste jezuïet boven de rivieren en meer dan twintig jaar de enige jezuïet in Delft, vestigde zich in 1592 bij zijn aldaar wonende tante. In 1616 kon de vier jaar eerder tot pastoor benoemde Jan-Baptist Stalpaert van der Wiele een eigen huis aan het Begijnhof kopen, maar aan deze woning was waarschijnlijk nog geen kapel verbonden.³⁷

Langzamerhand kochten de Delftse katholieken, net als hun geloofsgenoten elders in de Republiek, een feitelijke godsdienstvrijheid door het voldoen van allerlei recognitiën aan wereldlijke overheden. Tegen betaling van admissiegelden bijvoorbeeld lieten de gezagsdragers nieuwe priesters toe in de stad terwijl de afdracht van permissiegelden het openen, heropenen, of verbouwen van een kerkgebouw mogelijk maakte. Hoewel Delft berucht was om de hoogte van de recognitiebetalingen konden zo ook hier de roomse geestelijken tenslotte ongestoord werken, werden de bekrompen kamer- en zolderkerken vervangen door grotere bedehuizen en konden gelijktijdig kleine kerkgemeenschappen worden samengevoegd tot grotere.³⁸ Uiteindelijk kende Delft in 1701 drie staties. Naast één van de jezuïeten aan de Oude Lan-

gendijk, het middelpunt van een heuse Papenhoek,³⁹ waren er twee door de seculiere clerus bediende kerken aan het Begijnhof. Stalpaerts opvolger Johannes van Becom, pastoor van 1630 tot 1647, had het boven-deel van twee begijnhofhuizen tot kerk ingericht, de H. Ursula, en de volgende pastoor, Suitbertus Purmerent, overleden in 1650, stichtte eveneens een kapel binnen het Begijnhof, de H. Hippolytus. Zij zetten de parochies van respectievelijk de Nieuwe en de Oude kerk voort en beide gingen zij bij het schisma van 1723 over naar de Cleresie. De H. Ursula werd in 1743 door pastoor Broedersen vervangen en aan de HH. Maria en Ursula gewijd.⁴⁰

Scheiding der wegen; het ontstaan van de Cleresie

De breuk die zich in de decennia rond 1700 binnen de katholieke kerk van de Republiek voltrok, was in de kern het gevolg van slepende tegenstellingen tussen de seculiere en de reguliere geestelijkheid. Waar de apostolisch vicaris, dat wil zeggen de in partibus infidelium gewijde bisschop die leiding gaf aan de katholieke kerk in de door Rome tot missiegebied verklaarde Noordelijke Nederlanden, het volle toezicht op de regulieren begeerde, beschouwden met name de jezuïeten zich onafhankelijk en zij werden ook door de paus van diens jurisdictie exempt verklaard. Dit eigenmachtig handelen van de Societas Jesu hinderde de apostolisch vicaris alsmede de aan hem onderworpen seculiere priesters.⁴¹

Pas de vijfde apostolisch vicaris, Joannes van Neercassel, kreeg van Rome in 1671 ondubbelzinnig het centraal gezag over de gehele clerus; ook ordesgeestelijken mochten zonder zijn volmacht geen functies meer uitoefenen. Op last van de Heilige Stoel verkleinde de bisschop bovendien het aandeel van de jezuïeten in de missie. Jezuïeten en een deel van de franciscanen beschuldigden hem er echter van dat hij de paters verwijderde om de verbreiding van het zogenaamde jansenisme te bevorderen. Toch volgde Van Neercassel wel degelijk de pauselijke veroordeling van de aan de strenge jansenistische moraaltheologie ten grondslag liggende stellingen.

Die bestemden de sacramenten slechts voor de meest vrome belijders zodat de massa van de gelovigen van de genademiddelen was uitgesloten, wat de rol van de priester als middelbaar tussen God en mensen versterkte.

Mede ontwikkeld door de theoloog Cornelius Jansenius, president van het Nederlands seminarie te Leuven, werd het jansenisme hoofdzakelijk aangehangen onder seculieren die, anders dan de regulieren, veelal in Leuven hadden gestudeerd.⁴²

Petrus Codde, die Van Neercassel als apostolisch vicaris opvolgde, weigerde acceptatie van de tegen het jansenisme geformuleerde bezwaren. Hij berustte in zijn in respectievelijk 1702 en 1704 afgekomen schorsing en ontslag.⁴³ Bij ontstentenis van een functionerend bisschop wilden nu zowel het kapittel in Haarlem, het enige bestuurscollege dat in het Noorden als restant van de na de Reformatie afgestorven oude kerkelijke hiërarchie was blijven bestaan, als het Vicariaat van Utrecht, dat in het voormalige aartsbisdom was opgericht als tegenhanger van het Haarlems college, zelf de missieleiding voeren.⁴⁴ In 1703 ontnam Rome het kapittel en vicariaat alle jurisdictie. Terwijl de Haarlemse kanunniken zich schikten naar de curie en definitief afstand deden van het kapittelbestuur over hun vroegere bisdom, volhardden de Utrechtse vicariaatsleden. Omdat de paus toch nieuwe apostolisch vicarissen benoemde, kozen zij uiteindelijk op 27 april 1723, in de zogenaamde kleine kathedraal te Den Haag (afb. 14), Cornelis Steenoven tot aartsbisschop van Utrecht. Zo vestigde het vicariaat de Rooms-Katholieke Kerk der Oud-Bisschoppelijke Cleresie, later de Oud-Katholieke Kerk,⁴⁵ en escaleerde de middels moraal-theologische geschillen uitgevochten competentiestrijd tussen seculiere en reguliere priesters door de pretenties van het vicariaat dus tot een breuk binnen de Noord-Nederlandse katholieke kerk.

Ongeveer een vijfde van de in de missie aanwezige seculieren volgde het Utrechts vicariaat.⁴⁶ Meestal ging het om kapitaalkrachtige geestelijken. Regulieren – de jezuïeten en beslist ook een deel van de franciscanen uitgezonderd – kwamen niet zelden uit minder draagkrachtige milieus, want de orden

betaalden de priesteropleiding van hun paters, dikwijls in Rome. Telgen uit vermogende families konden de kosten zelf dragen, zodat voor hen geen noodzaak bestond om geloften op een monastieke regel af te leggen en zij vrijelijk voor een studie in het nabije Leuven konden kiezen. Speciaal veel seculieren beschikten dus over ruime financiële middelen, of hadden tenminste banden met gefortuneerde kooplieden, regenten en adel.⁴⁷ Aangezien het ontstaan van de Cleresie een seculiere aangelegenheid was, vond zij haar aanhangers derhalve juist onder het meest welgestelde deel van de clerus. Hoewel deze zienswijze recent is betwist,⁴⁸ gaat zij zeker op voor Delft, waar Nicolaas Broedersen immers over zoveel eigen kapitaal beschikte dat hij de bouw van zijn nieuwe kerk bijna geheel zelf kon bekostigen.

Iconografie en compositie

De Opdracht van het Christuskind in de Tempel raakte als onderwerp in de kunst van de Nederlanden, nadat het in de vijftiende en de zestiende eeuw regelmatig was uitgebeeld, ook op altaarstukken, met de Contrareformatie naar het schijnt op de achtergrond. Wanneer het al voorkomt, staat de figuur van Simeon als één van de Christusdragers centraal, net als in het evangelie van Lucas (2:22-39).⁴⁹

Rembrandt behoorde tot de weinigen in het Noorden die het gebeuren uitbeeldde, in 1628, 1631, en 1669 in een schilderij en in nog drie etsen en zeker drie tekeningen. Ook Rembrandt koos altijd voor de episode waar Simeon Christus in zijn armen heeft.⁵⁰ In beide vroege schilderijen kreeg het Kind een prominent aanwezige stralenkrans om het hoofdje en dat associeert ze, denkkelijk heel bewust, met het katholicisme.

In Vlaanderen beeldde Rubens het verhaal nog af op een altaarstuk, binnen op het rechterluik van het triptiek met de Kruisafneming voor het altaar van de haakbusschutters uit 1614 in de kathedraal van Antwerpen. Dit drieluik is geheel gewijd aan dragers van Christus of christo-phoros, omdat Christoffel de patroon van de schutters was. Vanzelf componeerde Rubens zijn scène daarom rond de figuur van Simeon.⁵¹

Tijdens de achttiende eeuw keerde het thema van de Opdracht in de Tempel in de Noordelijke Nederlanden weer boven het altaar terug, zoals blijkt uit het hier bijgevoegde overzicht van de altaarschilderijen die toen in Holland en Utrecht voor Hollandse en Utrechtse kerken ontstonden (pp. 120-121). Op de lijst staan 22 werken. Natuurlijk valt op dat Jacob de Wit de productie van altaarschilderijen zozeer domineerde dat hij daarop in de achttiende eeuw vrijwel het monopolie bezat. Beginnend in 1716, toen hij zijn eerste doek voor het altaar van de Amsterdamse zolderkerk 'Het Hart' voltooidde,⁵² leverde hij 14 van de in totaal 19 vanaf dat jaar geproduceerde stukken. Zijn 1750 gedateerde opstandingstafereel voor 'De Duif' in Amsterdam besluit de reeks. Na de dood van De Wit, dus na 1754, kreeg alleen de H. Rosalia in Rotterdam nog een nieuw altaar; het schilderij daarvoor werd evenwel niet in Noord-Nederland besteld, maar, omstreeks 1780, in Antwerpen bij Andreas de Quartenmont (vergelijk afb. 16).⁵³ Bij nadere bestudering van het overzicht van altaarschilderijen blijkt bovendien dat de aanhangers van Jansenius slechts twee onderwerpen op hun altaarstukken lieten afbeelden, thema's die boven de altaren van de roomsen juist ontbraken: de Transfiguratie van Christus op de Berg Thabor én de Opdracht van het Christuskind in de Tempel. Weliswaar hingen in de kerken van de Cleresie ook altaarschilderijen met meer gebruikelijke voorstellingen, maar dat waren altijd oudere werken die al tot de inventaris behoorden toen de statie naar de Cleresie overging. Nieuwe bestellingen resulteerden in de Transfiguraties door Dionijs van Nijmegen van na 1720 voor de Rotterdamse Paradijkerk, door Mattheus Terwesten, gedateerd 1733, voor de 'kleine kathedraal' van Den Haag (afb. 15), en door een anonieme kunstenaar uit de eerste helft van de achttiende eeuw voor de kerk buiten de Utrechtse Weerd.⁵⁴ De Delftse Opdracht in de Tempel van De Wit werd voorafgegaan door het altaarstuk dat Roelof Koets in het eerste kwart van de eeuw maakte voor 'De Ooievaar' in Amsterdam (afb. 17).⁵⁵ Ongetwijfeld hadden zowel de Transfiguratie als de Opdracht voor de jansenisten een spe-

Afb. 17. Roelof Koets, *De opdracht van het Christus-kind in de tempel*, 1705-1725. Olieverf op doek, Oud-Katholieke kerk van de HH. Petrus en Paulus, Amsterdam.



ciale betekenis. Daar is evenwel nooit onderzoek naar gedaan, ook niet door theologen uit Oud-Katholieke kring. Toch kunnen er een aantal opmerkingen over worden gemaakt.⁵⁶

Christus staat in de Oud-Katholieke Kerk altijd centraal.⁵⁷ Heiligen worden wel in ere gehouden maar anders dan bij de rooms-katholieken is van een heiligenverering als zodanig geen sprake. In de heiligen eert men vóór alles Christus en heiligenfeesten blijken door de christocentrische duiding vooral ook Christusfeesten. De Transfiguratie op Thabor zoals beschreven door Mattheus (17:1-8), Marcus (9:2-8), en Lucas (9:28-36) is hét moment in het leven van Christus waarop Hij Zich voor de ogen van de aposte-

len Petrus, Jacobus, en Johannes in al Zijn heerlijkheid, in menselijke én goddelijke gedaante aan Zijn volgelingen openbaart. Bovendien is dit het enige moment in de drie synoptische evangeliën waarop God zelf, over het hoofd van Christus, tot Diens leerlingen spreekt en Hem niet alleen aanwijst als Zijn Zoon, maar de toeschouwers ook expliciet opdraagt Hem te volgen. Eensluitend citeren de evangelisten: *Dit is mijn Zoon, [...] luistert naar Hem*. Zo blijkt de keuze door de aanhangers van de Cleresie in Rotterdam, Den Haag, en Utrecht van de Transfiguratie als onderwerp voor hun nieuwe altaarschilderijen een logische. Daarbij bood de episode gelegenheid tot het afbeelden van de – eerste – titelheilige van het kerkgebouw, terwijl Christus ondubbelzinnig het middelpunt van de voorstelling bleef. De kerk in Rotterdam had de HH. Petrus en Paulus als patronen, de Haagse de HH. Jacobus en Augustinus, en die in Utrecht was gewijd aan Sint-Jacobus.

Op het altaarstuk van 'De Ooievaar' in Amsterdam werd de naamheilige van de kerk niet afgebeeld; de kerk was de HH. Petrus en Paulus toegewijd. De daar geplaatste *Opdracht in de Tempel* toont nog steeds Simeon in zijn rol van Christusdrager als centrale figuur (afb. 17). Vrijwel zeker is het doek het eerste altaarschilderij dat jansenisten bestelden, waarschijnlijk kort na 1705 toen de welgestelde Arent Krijs de eigendom van de kerk verwierf,⁵⁸ maar in elk geval vóór 1725, het sterfjaar van schilder Koets. Eerst in 1723 kwam het tot een definitieve breuk binnen de katholieke kerk en van een uitkristallisering van eigen theologische opvattingen in Oud-Katholieke zin zal daarom toen deze *Opdracht in de Tempel* ontstond nog niet echt sprake zijn geweest. Als evenwel het eigenlijke thema van het altaarstuk de lofzang van Simeon is, behoort een meer met de specifiek Oud-Katholieke denkbeelden overeenstemmende interpretatie van de voorstelling toch ook tot de mogelijkheden; in zijn lofzang verheerlijkte de oude man Christus als Heiland.

Het ontwerp voor het Delftse altaarschilderij omschreef De Wit in zijn brief aan pastoor Broeders en als een *opoffering van Simeon* en

*Lijst van altaarstukken in de achttiende eeuw
in Holland en Utrecht gemaakt
voor Hollandse en Utrechtse kerken*

- 1700/10 **anoniem**
Aanbidding der Koningen
HH. Michaël en Johannes de Doper, Oudewater, nog ter plaatse
- na 1705 **Roelof Koets**
Opdracht in de Tempel
De Ooievaar, Amsterdam, nu in de Oud-Katholieke HH. Petrus en Paulus, Amsterdam
- ca. 1710 **anoniem**
Nederdaling H. Geest
Het Hart, Amsterdam, nog ter plaatse in Museum Amstelkring
- 1716 **Jacob de Wit**
Doop van Christus
Het Hart, Amsterdam, nog ter plaatse in Museum Amstelkring
- 1720/25 **Jacob de Wit**
Kroning van Maria
De Papegaai, Amsterdam, nog ter plaatse
- na 1720 **Dionijs van Nijmegen**
Transfiguratie op Thabor
Het Paradijs, Rotterdam, verdwenen en waarschijnlijk vernietigd
- 1723 **Jacob de Wit**
Annunciatie
Kapel R.C. Maagdenhuis, Amsterdam, nu in het Rijksmuseum, Amsterdam
- 1724 **Jacob de Wit**
Opstanding van Christus
Kapel familie Jacob Cromhout, Amsterdam, nu in het Nationalmuseum, Stockholm
- 1725 **Jacob de Wit**
Calvarie
Mozes en Aäron, Amsterdam, nog ter plaatse
- 1725 **Jacob de Wit**
Calvarie
De Pool, Amsterdam, nu in het augustijnenklooster, Eindhoven

1726

1726

1732

1733

1735

1736

1737

1747

1747

18de eeuw,
eerste helft18de eeuw,
eerste helft

1750

- 1726 **Jacob de Wit**
Aanbidding der herders
Willibrordus buiten de veste, Amsterdam, nu in het Museum Amstelkring, Amsterdam
- 1726 **Jacob de Wit**
Aardse en Hemelse Drieëenheid
Willibrordus buiten de veste, Amsterdam, nu in het Museum Amstelkring, Amsterdam
- 1732 **Jacob de Wit**
Annunciatie
Mozes en Aäron, Amsterdam, nog ter plaatse
- 1733 **Mattheus Terwesten**
Transfiguratie op Thabor
HH. Jacobus en Augustinus, Den Haag, nog ter plaatse
- 1735 **Jacob de Wit**
Opstanding van Christus
H. Matthias, Alkmaar, nu in Museum Het Catharijneconvent, Utrecht
- 1736 **Jacob de Wit**
Opstanding van Christus
Franse kerk, Amsterdam, huidige verblijfplaats onbekend
- 1737 **Norbert van Bloemen**
Opstanding van Christus
Het Hart, Amsterdam, nog ter plaatse in Museum Amstelkring
- 1747 **Jacob de Wit**
Opdracht in de tempel
HH. Maria en Ursula, Delft, nog ter plaatse
- 1747 **Jacob de Wit**
Allegorie op de Kerk van Rome
HH. Joannes en Ursula, Amsterdam, nog ter plaatse
- 18de eeuw,
eerste helft **anoniem**
Transfiguratie op Thabor
H. Jacobus buiten de Weerd, Utrecht, nog ter plaatse
- 18de eeuw,
eerste helft **anoniem**
Calvarie
Het Hart, Amsterdam, verdwenen en waarschijnlijk vernietigd
- 1750 **Jacob de Wit**
Opstanding van Christus
De Duif, Amsterdam, nu in Museum Het Catharijneconvent, Utrecht

Voor zover bij de huidige stand van wetenschap mogelijk, zijn alle altaarstukken opgenomen die in Holland en Utrecht zijn gemaakt voor Hollandse en Utrechtse kerken met als uitgangspunt dat het daadwerkelijk functioneren als altaardecoratie in een met name bekende kerk aanwijsbaar is.

De Sint-Laurentius of 'Oppert' in Rotterdam had een vroeg achttiende-eeuws, op 14 mei 1940 verbrand altaarstuk met het Martelaarschap van Laurentius door François Marot, een Fransman. In de Sint-Rosalie in Rotterdam was een rond 1780 te dateren, in 1860 vervangen altaarstuk met een Calvarie naar Rubens door de Antwerpenaar Andreas de Quartenmont.

Behalve voor Hollandse kerken schilderde Jacob de Wit in 1722 ook voor de kloosterkerk van de franciscanen in Roermond een altaarstuk, een Nederdaling H. Geest, nu in de kathedraal aldaar.

Afb. 18. Jacob de Wit, De annunciatie, 1723. Olieverf op doek, 207 x 166 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, bruikleen R.C. Maagdenhuis, Amsterdam.



Afb. 19. Peter Paul Rubens, *De annunciatie*, ca. 1609.
Olieverf op doek, 224 x 200 cm. Gemäldegalerie des
Kunsthistorischen Museums, Wenen.



Afb. 20. Jacob de Wit, *De priesters van de kerk van Mozes en Aäron bij het gouden kloosterjubileum van Aegidius de Glabbais*, 1718. Olieverf op doek, 198,5 x 166,5 cm. Museum Het Catharijneconvent, Utrecht, bruikleen orde minderbroeders franciscanen, Weert.

hij lijkt zich zo aan te sluiten bij de oude traditie, voor zover bij de weinige voorbeelden van een traditie kan worden gesproken. Niettemin speelt Simeon in het tafereel een ondergeschikte rol. Hij kreeg een plaats uit het centrum van de voorstelling tegen de zijrand van het beeldvlak, zelfs achter een bijfiguur die rechts op de voorgrond staat. Maria, de patrones van de kerk, draagt zelf haar Kind en geeft het over aan de priester. Deze handeling vormt de kern van de compositie. Juist die overgave aan de geestelijk leidsman zal, gelet op de strenge jansenistische moraaltheologie, voor de volgelingen van de Cleresie een speciale betekenis hebben gehad. Omdat de gelovigen in belangrijke mate van de genademiddelen waren uitgesloten, droegen de voorgangers immers een grote verantwoordelijkheid voor hun heil. De Wit plaatste Christus vrijwel midden in het beeldvlak en bovendien in de top van een denkbeeldige driehoek waarvan de linkerzijde via de beneden zittende profetes Anna en het jongetje op de trap en de rechterzijde



langs de gebogen jonge man op de voorgrond omhoog loopt. Door de figuren langs de benen van een driehoek te groeperen leidt De Wit het oog van de beschouwer als vanzelf omhoog naar het centrale gebeuren. Daarbij kon hij het midden van de voorgrond leeg laten wat ook een praktische reden had aangezien het vrij hoge oorspronkelijke tabernakel op het altaar het midden van de onderkant van het schilderij aan het oog ontrok.⁵⁹

Wat betreft zijn kerkelijke werken creëerde De Wit met het Delftse altaarstuk één van zijn meest eigen composities. De Wit zocht zoals bekend voor de opbouw van zijn tafereelen heel vaak bij anderen naar een stramen, met name bij de Vlaamse barokschilders en meer in het bijzonder bij Rubens. Tijdens zijn leertijd in Antwerpen had hij hun schilderijen bestudeerd en vaak ook nagetekend.⁶⁰ Als voorbeeld mag het 1723 gedateerde altaarstuk dienen uit de kapel van het R.C. Maagdenhuis te Amsterdam, het enige altaarschilderij van De Wit in de collecties van het Rijksmuseum (afb. 18). Voor deze Annunciatie baseerde de kunstenaar zich op het doek dat Rubens rond 1609 maakte voor de kapel van de broederschap van gehuwde mannen in de Antwerpse jezuïetenkerk (afb. 19).⁶¹ Zelfs in het enige van zijn hand bekende portret, het groepsportret uit 1718 van de priesters van de kerk van Mozes en Aäron in Amsterdam bij het gouden kloosterjubileum van pastoor Aegidius de Glabbais (afb. 20), ontleende De Wit de pose van de jubilaris aan Rubens. Zij gaat terug op de houding van Sint-Ignatius op het grote aan de heilige gewijde altaarstuk uit de jezuïetenkerk van Antwerpen dat Rubens schilderde in 1617/18 (afb. 21).⁶² In verband met de *Opdracht in de Tempel* konden dergelijke overduidelijke parallellen nog niet worden aangewezen. Dat De Wit nu eens niet direct teruggreep op een van de Vlaamse schilderijen die hij zo goed kende, kan liggen aan de van hem gevraagde bijzondere interpretatie van het toch al zelden voorkomende onderwerp. Zelfs bij Rubens vond De Wit geen houvast. Net als anderen gaf die op het luik van zijn triptiek in de Antwerpse kathedraal immers Simeon een hoofdrol.



Afb. 21. Peter Paul Rubens, *Het wonder van Sint-Ignatius van Loyola*, 1617-1618. Olieverf op doek, 535 x 395 cm. Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wenen. Detail.

gespreide armen naar voren buigt. Bij hen knielt rechts een licht gebogen jongeling, corresponderend met de bijfiguur rechts voor in de compositie van *De Wit*, terwijl uiterst rechts en dus buiten het centrum van de voorstelling de oude Simeon staat, de handen gevouwen. Analoog aan de zittende profetes Anna bij *De Wit* is door Ricci links op de voorgrond een knielende figuur weergegeven. Achter deze doet de voorste van de vrouwen denken aan de jonge man die *De Wit* bovenaan de trap voor de lessenaar van de leviet afbeeldde. Ook *De Wit* voorzag de doorkijk naar buiten uiteindelijk van een gevel met timpaan.

De Wit en de Cleresie

De aan de profeet Maleachie ontleende tekst – *Aan mijnen Naam word een zuivere offerande opgedragen* – die boven het Delftse altaarschilderij werd aangebracht, gaf aan de betekenis van de *Opdracht in de Tempel* een extra dimensie. Naast een verdieping van de exegetische duiding van de voorstelling, die het opschrift zonder twijfel voorstond, voegde zij aan de uitleg een polemisch element toe. In het licht van de scheuring in de katholieke kerk suggereren de woorden impliciet dat aan het altaar van de Cleresie het misoffer in de juiste theologische context wordt opgedragen. Indirect is daarmee gezegd dat de roomsen van de rechte weg waren afgeweken.

Tegen deze achtergrond lijkt het opmerkelijk dat een trouw rooms-katholiek schilder – vrij zeker kerkte *De Wit* in zijn woonplaats bij de franciscanen van de statie van Mozes en Aäron⁶⁴ – door een pastoor van de Cleresie voor het maken van een altaarstuk werd aangezocht en hij de opdracht ook aannam. Traditioneel hebben godsdienstige verschillen in de Noordelijke Nederlanden evenwel nauwelijks geleid tot enig sektarisme binnen het gewone maatschappelijke verkeer. In het dagelijkse sociale leven was sprake van een vrijwel volledige integratie van de diverse religieuze groeperingen. De samenwerking kon, zelfs toen de gereformeerde predikanten het katholicisme het felst bestreden, in de zeventiende eeuw, zo ver gaan dat hervormden een katholiek kerkgebouw in eigendom

Voor een deel putte *De Wit* zijn inspiratie uit een heel andere bron. Met zijn verzamelingen werd een *Simeon in de Tempel* door Ricci verkocht, in de eerder genoemde catalogus bij de veiling van zijn nalatenschap opgenomen onder nummer 55 van boek A van de tekeningencollectie, een boek met tekeningen van Italiaanse meesters. Misschien betrof het een tekening van Marco Ricci, maar meer waarschijnlijk ging het om een blad van diens beroemdere neef Sebastiano, want deze was bij uitstek een figuurschilder. Aangenomen dat het bij de tekening die *De Wit* bezat, ging om een studie voor een schilderij, blijkt dat de laatste omstreeks 1724/26 een nu alleen nog dankzij een gravure door Pietro Monaco bekende *Opdracht in de Tempel* schilderde die in details lijkt op het tafereel van *De Wit* (afb. 22).⁶³ De compositie kon *De Wit* niet direct overnemen want Ricci ging uit van een liggend beeldvlak. Wel varieerde *De Wit*, in spiegelbeeld, op de centrale groep van Ricci waar Maria het Christuskind opheft naar de hoger geplaatste priester die zich met

Afb. 22. Pietro Monaco naar Sebastiano Ricci, *De opdracht van het Christuskind in de tempel*, na 1724-1726 (datering van het schilderij van Ricci). Gravure.



hadden en het verhuurden aan een katholiek geestelijke, terwijl anderzijds in kleinere plaatsen, waar een tekort aan bestuurlijk capabele calvinisten was, katholieken deelnemen aan het bestuur van de gereformeerde kerk.⁶⁵ Net zo goed als de strijd tussen contra-remonstranten en remonstranten tijdens het Twaalfjarig Bestand er een was van predikanten, was die tussen roomsgezinden en jansenisten rond 1700 er een van de clerus. Leken hadden waarschijnlijk weinig redenen tot diepgaande onderlinge animositeit. Zo bestonden er in de praktijk weinig bezwaren tegen een zakelijk contact tussen de roomse De Wit en een pastoor van de Cleresie. Bovendien was in 1746, het jaar dat Broeders en bij De Wit zijn bestelling plaatste, de uitkomst van het conflict binnen de katholieke kerk reeds beslist.⁶⁶ Overigens is het nog maar de vraag of ook in de jaren dat de tegenstellingen nog stof deden opwaaien de familie De Wit zich sterk bij de controversen betrokken voelde. Recent is wel verondersteld dat toen in 1707 't Vrede Duifje', het bedehuis aan de Amsterdamse

Kerkstraat waar de ouders van De Wit kerken en Jacob werd gedoopt, als gevolg van de gebeurtenissen moest sluiten, dit voor de vader en moeder van de schilder een reden was om naar Antwerpen te verhuizen omdat dáár het jansenisme een goede roomse opvoeding van hun kinderen niet zou hinderen.⁶⁷ Dat lijkt niet erg waarschijnlijk. Van de 26 Amsterdamse staties gingen er negen over naar de Cleresie, en dus bleven er zeventien roomse kerken in Amsterdam.⁶⁸ Al gauw moet de familie haar heil hebben gezocht in de grote 'Mozes en Aäron' die onder pastoor Aegidius de Glabbais (afb. 20) faam verwierf. In 1710 maakte De Wit, veertien jaar oud en nog leerling-schilder, voor deze statie zijn vroegst bekende werken, een Mozes en een Aäron. Op dat moment verbleef hij ongetwijfeld nog in Amsterdam; waarom zou een prachtlievende Amsterdamse pastoor als De Glabbais twee vrij onbeholpen panelen van een hem onbekende en onvolleerde schilder helemaal uit Antwerpen halen?⁶⁹ Anders dan altijd werd gedacht, zal De Wit eerst in de loop van 1710 met zijn ouders naar Ant-

werpen vertrokken zijn. Oorzaak van de verhuizing waren in plaats van religieuze motieven veeleer economische en familiale omstandigheden.⁷⁰

Voor pastoor Broederssen moet zeker de grote roem van De Wit een rol gespeeld hebben bij zijn beslissing om juist bij hem een altaarstuk te bestellen. Niet voor niets benadrukte Broederssen in zijn *Aantekeningen* trots dat *den vermaerden* Jacob de Wit het maakte. Inderdaad was de Amsterdammer vermaard want hij kreeg niet alleen opdrachten uit andere Noord-Nederlandse steden, maar ook uit Parijs, Londen, en Schotland. Buiten Amsterdam en Delft leverde De Wit, wat betreft het kerkelijk werk, in 1722 en 1735 altaarstukken aan respectievelijk het minderbroedersklooster te Roermond en de Matthiaskerk in Alkmaar. Het eerste was een Nederdaling van de Heilige Geest, het tweede een Verrijzenis.⁷¹

Zelf zal De Wit de heel redelijke betaling door Broederssen aantrekkelijk hebben gevonden. In Amsterdam vroeg De Wit naar het schijnt zijn kerkelijke opdrachtgevers doorgaans heel lage prijzen en soms werkte hij voor hen om niet. De franciscanen in Roermond berekende hij slechts *f* 70,-, maar die opdracht kwam tot stand door bemiddeling van zijn eigen pastoor, Aegidius de Glabbais. Aan de Alkmaarse kerk stuurde De Wit een nota van *f* 500,-. Ter vergelijking kunnen prijzen genoemd worden van andere schilderijen. Een schoorsteenstuk door De Wit kwam Prins Willem IV in 1736 op *f* 200,-. Vergoedingen voor decoraties in het Haagse stadhuis bedroegen in 1738 en 1739 respectievelijk *f* 800,- voor een plafond, *f* 400,- voor vier hoekstukken in grisaille, en *f* 450,- voor een dubbel deurstuk, de restauratie van een zeventiende-eeuws schoorsteenstuk daarbij inbegrepen.⁷² Een schilder als Mattheus Terwesten kreeg *f* 350,- voor het altaarstuk met de Transfiguratie in de Haagse kerk van de Cleresie (afb. 15).⁷³ Met *f* 557,- werd De Wit door Broederssen dus beslist niet onderbetaald. Voor dat geld had de HH. Maria en Ursula in Delft wel een belangrijk altaarstuk van hoge kwaliteit gekregen.

Besluit

Na de plaatsing bleef het Delftse altaarstuk heel lang onaangeroerd. Pas in 1930 volgde een eerste restauratie waarbij het schilderij werd bedoekt en schoongemaakt en stopsels en retouches werden aangebracht over lacunes in de verflaag. In 1992 volgde een tweede restauratie. Een nieuwe bedoeking bleek niet nodig. De weinig verkleurde vernislaag verkeerde nog in goede staat maar zat onder een dikke laag stof en roetaanslag terwijl onderaan het schilderij in de bladderende verflaag lacunes waren ontstaan. Over het laagste deel verspreid werd bovendien kaarsvet aange troffen. Na de consolidatie van de losse verfdeltes konden de vuillaag en het kaarsvet worden verwijderd, maar de aanwezige vernis werd gehandhaafd. In de volgende fase van de werkzaamheden werden enkele lacunes aangevuld en geretoucheerd, waarna het aanbrengen van een nieuwe, dunne vernislaag de behandeling voltooide.⁷⁴

Dankzij de restauratie is het doek weer een volwaardige component in de tweeënheden van altaarschilderij en kerkinterieur, die binnen Noord-Nederland uniek mag heten. Waar lang het centrum van rooms-katholiek Delft lag, stichtte een nieuwe katholieke gemeenschap tegen het midden van de achttiende eeuw één van de bedehuizen die de emancipatie van de katholieke kerkelijke architectuur in de officieel protestante Republiek voltooide. De kroon op de inrichting werd het altaarstuk van de roomse Jacob de Wit. Hij schiep voor de kerk zijn grootste en in de compositie, dankzij het zeldzame onderwerp en het ontbreken van een iconografische traditie, meest oorspronkelijke altaarstuk en daarmee één van zijn hoofdwerken. Drie voorheen onbekende documenten maken een reconstructie van de ontstaansgeschiedenis mogelijk en vergroten meer in het algemeen het inzicht in de werkwijze van de schilder: een eigenhandige brief, de rekening voor het schilderij en de kapitale voorstudie, de fraaie aanwinst van het Rijksprentenkabinet.

Noten

Delen van dit artikel zijn een bewerking van fragmenten uit 'Verciert met altaren en alderlay paepsche ornamenten', *katholieke kerkelijke schilderkunst in Holland en Utrecht, 1572-1795*, mijn in 1992 voltooide doctoraalscriptie. Voor hun hulp bij de totstandkoming van dit artikel dank ik mevrouw A.C. Arentzen-Soetekouw, voormalig secretaris van het kerkbestuur van de Oud-Katholieke kerk van de HH. Maria en Ursula in Delft, mevrouw J.M. Gronheid, en mevrouw C.D.M. Ypma-Umbgrove, die het Delftse altaarstuk restaureerde en mij attent maakte op de brief van De Wit in het kerkerchief welke hier voor het eerst wordt gepubliceerd, de zeeerwaarde heren W.B. van der Velde, pastoor van de Oud-Katholieke kerk van de HH. Petrus en Paulus in Rotterdam, en A. Vroom, pastoor van de HH. Maria en Ursula, en de heren E. van Groesen en H. Knopperts. Mijn dank geldt ook de heren drs. W.Th. Kloek, drs. R.J.A. te Rijdt, en vooral drs. B.C. van den Boogert, die de eerste versies van het artikel kritisch lazen. Graag wil ik op deze plaats bovendien danken de heren drs. P.P.W.M. Dirkse en drs. R. Schillemans, die mij al jaren laten delen in hun grote kennis met betrekking tot de katholieke kunst uit de zeventiende en achttiende eeuw.

¹ Inv.nr. RP-T-1995-21. R. Schillemans, 'Catalogus van de religieuze schilderijen en verwante tekeningen van Jacob de Wit', in: Guus van den Hout en Robert Schillemans (red.), *Putti en Cherubijntjes, Het religieuze werk van Jacob de Wit (1695-1754)*, Haarlem/Amsterdam (Museum Amstelkring) 1995, pp. 139-155, p. 142, nr. 40.

² Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 142, nr. 39.

³ Vergelijk: Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 139 e.v.

⁴ Archief van de HH. Maria en Ursula, Delft, in bewaring bij de gemeentelijke Archiefdienst Delft (archief 444), doos 8. Voor zijn hulp bij de transcriptie van de brief dank ik drs. B.C. van den Boogert.

⁵ Vergelijk: A.H.P.J. van den Hout, 'Jacob de Wit en de internationale barok, Stilistische opmerkingen bij het werk van 'de Rubens van de achttiende eeuw'', in: Van den Hout en Schillemans (red.), *op.cit.* (noot 1), pp. 93-121, p. 110.

⁶ Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), p. 112. Over de ontwikkeling van De Wits tekenstijl: *ibid.*, p. 108 e.v.

⁷ Beide in het Teylers Museum, Haarlem (inv.nrs. T72 en TVB T521). J. van Cauteren en R.A.M. Nachbahr, 'Jacob de Wit en de franciscanen', in: Van den Hout en Schillemans (red.), *op.cit.* (noot 1), pp. 123-137, p. 134, waar de voorstudie voor de Kruisiging van de 'Mozes en Aäron' abusievelijk een natekening wordt genoemd; Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 144, nr. 52, waar de tekening terecht als ontwerp is gecatalogiseerd, en nr. 56.

⁸ A. Staring, *Jacob de Wit 1695-1754*, Amsterdam 1958, pp. 68, 74 en 93-95; S.A.C. Dudok van Heel, 'Jacob de Wit (1695-1754). Een schilder uit de Amsterdamse Jordaan', in: Van den Hout en Schillemans (red.), *op.cit.* (noot 1), pp. 15-33, pp. 24-27; Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), pp. 107, 108 en 113. Staring en Van den Hout gaan in op het gedicht van Arnold van Halen uit 1720 dat vol bewondering verhaalt hoe De Wit in twee uren een Maria met twee handen schilderde.

⁹ Veronique Kaposy, 'Les dessins de Jacob de Wit au Musée des Beaux-Arts', *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 9 (1956), pp. 58-69, pp. 58-62; Staring, *op.cit.* (noot 8), pp. 144 en 145; John van Cauteren, 'Jacob de Wit en de Franciscanen. Recent ontdekte schilderijen van Jacob de Wit en de herkomst van zijn 'Nederdaling van de H. Geest' in de kathedraal te Roermond', *Antiek* 22 (1987/1988), pp. 533-540, p. 540, noten 8 en 9. Omdat in deze publicaties als datering voor het schilderij met de Annunciatie foutief het jaar 1722 wordt genoemd, is de chronologie van voorstudies, altaar en natekingen in alle verkeer. Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), pp. 134 en 135; Schillemans, *op.cit.* (noot 1), pp. 141 en 142, nrs. 25-32 en pp. 143 en 144, nrs. 50-54. In verband met de Kruisiging: *ibid.* (noot 7).

¹⁰ Beide zijn snel, maar trefzeker getekend met zwarte inkt over zwart krijt op bruin papier, hebben grijze wassing en witte hoogsels, zijn rechtsonder gesigneerd *JdWit inv + F*, en dragen linksonder het stempel van C.E. Duits; Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes* [...], supplément, Den Haag 1956, nr. 533a; Veiling Sotheby Mak van Waay, Amsterdam, 16 november 1981, nr. 293; Veiling Sotheby's Amsterdam, 15 november 1995, nr. 205; vóór de verkoop uit die veiling teruggetrokken.

¹¹ Studie voor de HH. Petrus, Paulus, Jacobus de Meerdere en Matthias, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Brussel, inv. nr. 2669, evenwel niet opgenomen in: Cat.tent. *Laurent Delvaux en Jacob de Wit*, Brussel (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1968/1969. Studie voor de vier evangelisten, afkomstig uit de collectie J. Böhrer, München, veiling Lempertz, Keulen, 14 mei 1994 en in september 1995 bij kunsthandel Joseph Fach, Frankfurt am Main. Deze informatie dank ik aan drs. R. Schillemans. Voor de studie met de vier kerkvaders: Cat.tent. *Der Veröffentlichungen meisterliche Handzeichnungen aus Privatbesitz, IV. Heft, Sammlung Deiker*, Kassel (Hessisches Landesmuseum) 1930/1931, nr. 259.

¹² Veiling Jacob de Wit, Amsterdam (Hendrik de Leth en Dirk van Schorrenberg), 10 en 11 maart 1755.

¹³ Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), p. 110.

¹⁴ J.H. Plantenga, 'Twee schuilkerken der Oud-Bisschoppelijke Clerezie', *Verzamelde opstellen*, 2 delen, deel II, z.p. 1929, pp. 29–56, p. 47; Paul Dirkse (red.), *Kunst uit Oud-Katholieke Kerken*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) 1989, p. 18; S.A.C. Dudok van Heel, 'Katholieke opdrachtgevers van Jacob de Wit, Schilder in dienst van de roomse barokke propaganda', in: Van den Hout en Schillemans (red.), *op.cit.* (noot 1), pp. 75–91, p. 77.

¹⁵ Volgens een in 1803 opgestelde naamlijst van pastoors in het archief van de HH. Maria en Ursula, Delft, *op.cit.* (noot 4), doos 8. Andere stukken in het archief geven dezelfde datum. Tot nu toe gaf de literatuur als benoemingsjaar 1732, zie: Plantenga, *op.cit.* (noot 14), p. 42 noot 1, en 1734, zie: *De Oud-Katholiek*, 47 (1931), nr. 29–30, p. 231.

¹⁶ Archief van de HH. Maria en Ursula, Delft, *op.cit.* (noot 4), doos 67. Hier én in de dozen 1, 8, en 13 zijn veel stukken met betrekking tot de kerkbouw.

¹⁷ M.D. Ozinga, 'Twee brieven van Jacob de Wit', *Oud Holland* 51 (1934), pp. 145–150; Staring, *op.cit.* (noot 8), pp. 80–82. De brieven aan Schuylenburch waren in 1934 nog in het archief van de familie. De brief aan Willem IV is in het Koninklijk Huisarchief.

¹⁸ Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), p. 110. Ook: Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 143 e.v.; R. Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 139 e.v.

¹⁹ Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), p. 123. Vergelijk: Van Cauteren, *op.cit.* (noot 9), p. 539, waar abusievelijk wordt verondersteld dat de gift van het kruisbeeld betrekking had op de levering van het altaarstuk met de Annunciatie in de kerk van Mozes en Aäron. Oudere literatuur dateert dit schilderij onjuist 1722; *ibid.* (noot 9).

²⁰ Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 115 e.v. Jacobine Huiskens en Friso Lammertse, *Jacob de Wit, De Amstelitiaan*, Amsterdam (Koninklijk Paleis) 1986, p. 32 e.v.

²¹ Ozinga, *op.cit.* (noot 17), p. 148; Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 80.

²² *De Republyk der Hebreë, of Gemeenebest der Joden. In drie boeken. Door Petrus Cunaeus [...] in 't Latijn beschreven: En nu voor d'eerste maal Vertaald, met naaukeurige Printverbeeldingen en noodige inlassingen verrijkt door een Liefhebber der Joodsche Outheden. t'Amsterdam: by Wilhelmus Goeree. 1682.* De voorrede en inlassingen zijn van Willem Goeree. Hij breidde het werk in 1683 uit met nog twee delen, samengesteld uit materiaal dat zijn vader Hendrik Willemsz. Goeree had verzameld. In 1700 verscheen een bewerkte herdruk bij de Amsterdamse uitgever Daniel vanden Dalen zodat de naam Goeree geheel van de titelpagina verdween. Van deze laatste editie bezit de bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam een exemplaar met een 1705 gedateerde titelprent van Andries van Damme. De uitgave van 1682 geeft in het tweede boek, op p. 168 e.v. aan dat er voor de *Over-priester op den Grooten verzoendagh* volgens de joodse wetboeken vier onderscheyden *Kleederen zijn geweest; [...], die den Over-priester alleen gebruykt heeft wanneer hy in 't binneste van den H. Tempel, eens in 't Jaar, het Versoen-offer deed: Het waren witte Kleederen en alleen van Linnen gemaakt; te weten, een Rok, een Onderbroek, een Gordel, en een Hoed.* Buiten de tempel droeg de hogepriester, ook op Grote Verzoendag, zijn zogenaamde *Goude Kleederen, niet of'er in alle Goud had geweest, maar om datse cierlijker dan d'andere waren.* Hiertoe behoorden acht verscheyde deelen [...], van de welke den Over-priester vier met d'andere Priesters heeft gemeen gehad namelijk een lange Rok, Mouwen, een Gordel, en een Mutse, d'ander vier waren des Over-priesters alle eygen, een Hiacynthen Mantel met Schellen en Granaad-appelen, item een Schouder-kleed, [...], dan het Borst-kleed of Borst-lap en eyndelijk een Goude Plaatte die aan de Mutse gehecht was. Niettemin moet sich niemand inbeelden, dat de

eerste vier van dese acht Kleederen, even deselve schijnen te wesen, die den Over-priester alleen in 't Heyligdom gebruykt heeft, want dese, dien hy buyten den Tempel droeg, waren van kostelijker Lijnwaat, en de Gordel was van Phrygisch werk. Ook deze Goude Kleederen zijn apart afgebeeld. Vanaf p. 173 gaat het boek in op de verschillen in de hoofdbedekking voor hogepriester en priesters. *De Joden geven voor [...] dat er om 't hoofd van d'Over-priester seker gevouwen windsels waren saam gehegt; evenals een gebroken ofte gekneust lid, met Doekjes omgewonden werd; en dat de andere Priesters Hoeden gelijk als Helmen of vaste Mutsen zijn geweest* waarbij de auteur aantekent *dat de Priesters Hoeden wel zijn geweest gelijk Helmen, maar dat de Over-priesters Mutsen veel hoger zijn geweest, en de Doekjes of windsels daar om gewonden gelijk hedendaags de Hoeden of mogelijk de Toelbanden der Arabiers.*

²³ Ozinga, *op.cit.* (noot 17), p. 149.

²⁴ Plantenga, *op.cit.* (noot 14), p. 49. Maleachi 1:11 zegt: *allerwege wordt mijn naam reukwerk gebracht en een rein spijsoffer.*

²⁵ Alle rekeningen in het archief van de HH. Maria en Ursula, Delft, *op.cit.* (noot 4), doos 8.

²⁶ Consistent noemt de architect zichzelf in de diverse eigenhandig opgemaakte rekeningen voor Broeders en, bewaard in het archief van de kerk, *Gerret van der Giesen*. In de *Aantekeningen* van Broeders en heet de architect *Gerard Gise* en deze naam is altijd overgenomen in de literatuur: Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 46 en 47; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 18; M. Gout en M.A. Verschuyl, 'De Oud-Katholieke kerk aan het Bagijnhof te Delft', in: H.L. Houtzager, P.C.J. van der Krogt, e.a. (red.), *Delfia Batavorum, Jaarboek 1992*, Delft 1993, pp. 43-60, p. 52.

²⁷ Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 48 en 49.

²⁸ L.J. Rogier, *Geschiedenis van het katholicisme in Noord-Nederland in de zestiende en zeventiende eeuw*, 3 delen, Amsterdam 1945, deel II pp. 686 en 687; I.H. van Eeghen, 'De eigendom van de katholieke kerken in Amsterdam ten tijde van de Republiek', *Haarlemse Bijdragen* 64 (1957), pp. 217-277, pp. 217 en 219; R. Meischke, 'Amsterdamse kerken van de zeventiende eeuw', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 6 (1959), nr. 12, kol. 85-130, kol. 88, 89, 96 en 103; Wim Tepe O.P., *XXIV Paepsche Vergaderplaatsen, Schuilkerken in Amsterdam*, Amstelveen 1984, pp. 17 en 18; S.A.C. Dudok van Heel, 'De rol van de katholieke elite bij het ontstaan der staties tot

1715', in: Van den Hout en Schillemans (red.), *op.cit.* (noot 1), pp. 35-51, pp. 36, 38 e.v.

²⁹ Meischke, *op.cit.* (noot 28), kol. 113-117, 120, 125, 126 en 128; Tepe, *op.cit.* (noot 28), pp. 18, 37, 39, 45, 46, 76, 80, 93, 112, 119, 135, 154 en 165; Koen Ottenheym, *Philips Vingboons (1607-1678) architect*, Zutphen 1989, pp. 149 en 150; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 28), p. 43. Voor de galerijkerken buiten Amsterdam o.a.: J. Verheul, *De Oud-Katholieke gemeente en haar kerkgebouw aan de Lange Torenstraat te Rotterdam*, Rotterdam 1939, pp. 8, 11, 21, 29, 30 en 33; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 77. Voorbeelden voor de galerijkerken waren de gebedsruimten van de Amsterdamse remonstranten, lutheranen, en Portugese joden.

³⁰ Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 30, 32-34, 36 en 37; Ch. Dumas (red.), *Waar Hagenaars kerken. Geschiedenis van de Haagse kerken gebouwd voor 1900*, 's-Gravenhage 1983, pp. 13, 95 en 97; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), pp. 8, 16, 18 en 19; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 77. De kerk staat achter de Juffrouw Idastraat. Over de toeschrijving aan Marot zij opgemerkt dat Plantenga in 1929 moeilijk kon accepteren hoe een zoo prachtige [...] ruimte, één van Hollands schoonste kerken, stoelt op plannen van de verder onbekende Kruysselbergen. Toch wordt deze in een contemporaine bron omschreven als medefinancier en, ondubbelzinnig, *Bouwmeester van de kerk*. Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 34-37 en 40. Vergelijk: *ibid.* pp. 30 en 42; Dumas (red.), *op.cit.*, p. 97.

³¹ Verheul, *op.cit.* (noot 29), pp. 7 en ter vergelijking 69. Dalmatius van Heel O.F.M., *De Sint-Rosaliekerk in de Leeuwenstraat te Rotterdam*, Rotterdam 1940, pp. 3, 12, 13, 17, 26-28, 31 en 78. De bovenste galerij, aangebracht op halve hoogte van de zuilen, werd verwijderd in 1935. Van Heel, *op.cit.*, p. 75.

³² De altaaropstand werd gemaakt door schrijnwerker Ary Kruysselbergen, een broer van de bouwmeester van de kerk, en door de Antwerpse beeldhouwer Jan Claudius de Cock en voltooid in de 1733. Dumas (red.), *op.cit.* (noot 30), p. 97; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 18, zegt dat De Cock in 1732 een betaling ontving voor zijn werk. Het betrof evenwel slechts een voorschot van f 200,-. In 1733 kreeg hij nog eens f 442,-. Toen werden ook Kruysselbergen (f 1930,-) en Terwesten betaald. Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 36, 39 en bijlage III, p. 55.

³³ Het beeldhouwwerk in het fronton arriveerde naar het schijnt in 1779, vóór de kerkwijding dat jaar, vanuit Antwerpen en werd mogelijk

gemaakt door François van Ursel, die ook de beelden boven de zijaltaren en in het koor en schip van de kerk leverde. Vergelijk: Van Heel, *op.cit.* (noot 31), pp. 28–30.

³⁴ Johan van Gool, *De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*, deel II, 's-Gravenhage 1751, p. 230. Behalve het altaarstuk bezit de kerk nu geen andere schilderijen door De Wit. Buiten Van Gool wordt ook nergens aan dergelijke schilderijen gerefereerd. Mogelijk vergiste Van Gool zich; de Haagse kerk van de Cleresie, de Oud-Katholieke kerk van de HH. Jacobus en Augustinus, heeft boven de toegangsdeuren wel twee zogenaamde Witjes, maar zeker niet van De Wit zelf, uit het midden van de achttiende eeuw, met putti rond respectievelijk het Alziend Oog en het Lam Gods. Plantenga, *op.cit.* (noot 14), p. 39.

³⁵ Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 47, 49 en 50. De Oud-Katholiek, *op.cit.* (noot 15), p. 227; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 18; Gout en Verschuyf, *op.cit.* (noot 26), p. 55. Verder: de diverse bestekken, rekeningen en kwitanties in het archief van de HH. Maria en Ursula, Delft, *op.cit.* (noot 4), dozen 1, 8 en 13.

³⁶ Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 42 en 45–48. De Oud-Katholiek, *op.cit.* (noot 15), pp. 226–228; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 18; Gout en Verschuyf, *op.cit.* (noot 26), pp. 54 en 55.

³⁷ M.A. Kok, 'Het katholiek leven binnen de stad Delft in de jaren 1572–1650', in: I.V.T. Spaander en R.-A. Leeuw (red.), *De stad Delft, cultuur en maatschappij van 1572 tot 1667*, 2 delen, Delft (Stedelijk Museum Het Prinsenhof) 1981, deel I, pp. 108–112, spec. pp. 108–110. Voor de komst van de jezuïeten en Cornelis Duyst: Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, pp. 53, 54 en 57.

³⁸ Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel I, p. 467; Kok, *op.cit.* (noot 37), pp. 110 en 111. Voor het principe en het stelsel van de recognitiebetalingen in het algemeen: Rogier, *op.cit.*, deel I, pp. 462–469 en 472. Voor de officiële admmissie van priesters ook: Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 28), p. 37. In de context van recognitiebetalingen zij, wellicht ten overvloede, het onjuiste gebruik van het woord schuilkerk opgemerkt. Waar wereldlijke overheden de inrichting van kerken, tegen betaling, goedkeurden en daarbij vaak inzage had in bouwplannen was immers van verschuilen geen sprake. Sommige steden, bijvoorbeeld Amsterdam, ontwikkelden zelfs een standaardcontract dat katholieken toestemming gaf tot kerkbouw. Van Eeghen, *op.cit.*

(noot 28), p. 217; Dudok van Heel, *op.cit.*, p. 43. Vergelijk: Meischke, *op.cit.* (noot 28), kolom 103. Bovendien wist iedereen de katholieke kerkgebouwen aan te wijzen. L.J. Rogier, 'De tolerantie in de Statenbond der Verenigde Nederlanden', in: *Terugblik en Uitzicht 1, verspreide opstellen*, Hilversum/Antwerpen 1964, pp. 85–108, p. 105. Voor de herkomst van het begrip schuilkerk: R. Schillemans, 'Zeven-tiende-eeuwse altaarstukken in de Amsterdamse staties: een inventarisatie', in: Van den Hout en Schillemans (red.), *op.cit.* (noot 1), pp. 53–73, p. 53 e.v.

³⁹ Kerk en priesterwoning werden waarschijnlijk gesticht door Ludovicus Makebljide en dus waarschijnlijk pas na 1612; Makebljide nam de Delftse jezuïetenstatie eerst in 1612 over. Hij overleed in 1630. Kok, *op.cit.* (noot 37), pp. 109 en 111.

⁴⁰ Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 43 en 44; De Oud-Katholiek, *op.cit.* (noot 15), pp. 229 en 230; Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, p. 397; Kok, *op.cit.* (noot 37), pp. 109–111; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), pp. 16 en 18. Toen de H. Hippolytus na 1784 geen nieuwe pastoor meer kreeg, sloot de kerk en voegde de gemeente zich bij die van de HH. Maria en Ursula.

⁴¹ Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, pp. 19, 23, 47, 53, 57–59, 62–65, 77, 78, 84, 118–120, 127, 148, 157 en 260. Vergelijk: L.J. Rogier, *Eenheid en scheiding*, Utrecht/Antwerpen 1968, pp. 114 en 220; A.H.M. van Schaik en P. Dirkse e.a., *Katholiek Nederland en de paus 1580–1985*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) 1985, pp. 6 en 8.

⁴² Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, pp. 98, 99, 156, 157, 165, 170, 177, 178, 194, 222–231, 233, 236–241, 243, 247, 253, 256–263, 273, 281–284, 287, 303, 305, 306, 308, 309, 319, 330, 748, 751, 779, 780, 794 en 798; Rogier, *op.cit.* (noot 41), p. 220; Van Schaik en Dirkse e.a., *op.cit.* (noot 41), pp. 11, 12 en 14; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), pp. 4, 34, 52 en 53. Vergelijk: Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 28), pp. 45 en 46.

⁴³ Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, pp. 240, 274, 275, 292, 319–327, 333–335 en 339; Van Schaik en Dirkse e.a., *op.cit.* (noot 41), pp. 12–14; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), pp. 4 en 34. Vergelijk: Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, pp. 22, 93, 149, 246, 262, 337 en 507.

⁴⁴ Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel I, pp. 305 en 306, deel II, pp. 6, 13, 82, 85, 87, 93 e.v., 104–110, 172, 173, 193, 199, 309, 320–322, 325,

334, 349, 354, 356–359 en 367; Van Schaik en Dirkse e.a., *op.cit.* (noot 41), pp. 6, 11, 13 en 14; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 4.

⁴⁵ Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, pp. 6, 93, 311 en 324 e.v.; Rogier, *op.cit.* (noot 41), p. 221; Van Schaik en Dirkse e.a., *op.cit.* (noot 41), pp. 6 en 15; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), pp. 4, 18, 34 en 53.

⁴⁶ Rogier, *op.cit.* (noot 41), p. 221. Vergelijk: Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, p. 246.

⁴⁷ Rogier, *op.cit.* (noot 28), deel II, pp. 55 en 61; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), pp. 4 en 5. Dat naast de jezuïeten en de seculiere priesters ook sommige franciscanen uit welgestelde milieus kwamen of daar tenminste goede contacten hadden bewijzen de staties van de minderbroeders in Amsterdam en Rotterdam, respectievelijk die van Mozes en Aäron en Sint-Rosalía, de twee grootste katholieke kerken in de Republiek; de 'Mozes' mat ongeveer 25,5 bij 14,2 meter en bediende in 1765 zo'n 7000 communicanten, de Rosalía mat ongeveer 35,1 bij 15,9 meter en bediende in de laatste decennia van de achttiende eeuw 4000 communicanten. Voor de eerste: Dalmatius van Heel O.F.M. en Bonfiliius Knipping O.F.M., *Van schuilkerk tot zuilkerk, geschiedenis van de Mozes en Aäronkerk te Amsterdam*, Amsterdam 1941, spec. pp. 119 en 156; Tepe, *op.cit.* (noot 28), p. 35 e.v., spec. pp. 37 en 39; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 28), p. 48; Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), spec. p. 124. Voor de Rosalía: Van Heel, *op.cit.* (noot 31), spec. pp. 24, 26, 27 en 30.

⁴⁸ Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 86, verwijst naar pastoor Jacobus Krijns, een van de Amsterdamse voormannen van de Cleresie, die uit een vrij eenvoudig gezin kwam. Niettemin maakte zijn familie fortuin en werd het vermogen van de pastoor na zijn dood gesteld op f 111.145,00. Vergelijk: Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 21.

⁴⁹ John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on earth*, 2 delen, Nieuwkoop/Leiden 1974, deel I, pp. 186 en 187 en deel II, pp. 242 en 391.

⁵⁰ Het schilderij uit 1628: J. Bruyn en B. Haak e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, 3 delen, Den Haag/Boston/London 1982 (deel I), 1986 (deel II) en 1989 (deel III), nr. A 12 (Kunsthalle, Hamburg). Het schilderij uit 1631: Bruyn en Haak e.a., *op.cit.*, nr. A 34 (Mauritshuis, Den Haag); ook: Knipping, *op.cit.* (noot 49), deel II p. 403. Het schilderij uit 1669: A. Bredius, *Rembrandt, The complete edition of the paintings*,

revised by H. Gerson, London/New York 1969, nr. 600 (Nationalmuseum, Stockholm). De etsen: A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, 2 delen, Wenen 1797, nrs. 51 (1630), 49 (\pm 1639/40) en 50 (\pm 1654). De tekeningen: O. Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, 6 delen, enlarged and edited by Eva Benesch, London/New York 1973, nrs. 486 (\pm 1640 (Amsterdams Historisch Museum)), 589 (\pm 1647 (Musée du Louvre, Parijs)), en 1057 (1661 (Koninklijke Bibliotheek, Den Haag)). Vergelijk: Knipping, *op.cit.* (noot 49), deel I, p. 187. In Museum Het Catharijneconvent, Utrecht, is een schilderij uit de omgeving van Bloemaert dat Simeon bijna frontaal als halffiguur toont, het Christuskind voor zich in de armen. Bijwerk ontbreekt zodat van een Opdracht in de Tempel niet kan worden gesproken.

⁵¹ Knipping, *op.cit.* (noot 49), deel II, pp. 242 en 391.

⁵² Guus van den Hout (eindred.), *Vroomheid op de Oudezijds, drie Nicolaaskerken in Amsterdam*, Amsterdam 1988, pp. 64 en 65; Schillemans, *op.cit.* (noot 38), p. 67; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 75; Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), pp. 103 en 104.

⁵³ Het beeldhouwwerk boven het schilderij kwam ook uit Antwerpen, zeer waarschijnlijk in 1779, vóór de kerkwijding; zie noot 33. Op de gravure van het kerkinterieur door Cornelis van Hardenberg uit 1781 staat het doek al afgebeeld. De Rosalía, een statie van de franciscanen, kreeg als altaarstuk een kopie naar Rubens' zogenaamde Lanssteek uit de Antwerpse minderbroederskerk (nu: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, inv. nr. 297). In 1860 werd het doek vervangen door een nieuwe kopie naar hetzelfde voorbeeld door de Rotterdammer Johannes Antonius Canta. Van Heel, *op.cit.* (noot 31), pp. 27–30, 48 en 49. Voor de gravure door Van Hardenberg: *ibid.*, p. 32.

⁵⁴ Voor de Transfiguratie door Van Nijmegen in Rotterdam: J. Verheul, *op.cit.* (noot 29), p. 69; J.W. Niemeijer, 'De ateliënalatenschap van het Rotterdamse schildersgeslacht Van Nijmegen', *Bulletin van het Rijksmuseum* 17 (1969), pp. 59–111, p. 87; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 18 en 32 noot 49; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 77. Het schilderij is vervangen door een met hetzelfde onderwerp van de hand van Huib Luns en verdwenen. Voor de Terwesten in Den Haag: Plantenga, *op.cit.* (noot 14), pp. 36, 39 en bijlage III, p. 55;

Ch. Dumas (red.), *op.cit.* (noot 30), p. 97; Dirkse (red.), *op.cit.*, p. 18 waar abusievelijk 1734 als datering wordt gegeven; Dudok van Heel, *op.cit.*, p. 77 met idem foute datering. Het schilderij is nog ter plaatse. Voor het anonieme schilderij in Utrecht: F. Smit, 'Kerkgebouw Sint-Jacobus - Utrecht 100 jaar', *De Oud-Katholiek* 86 (1970), pp. 190-220, p. 205. Het schilderij is nog ter plaatse.

⁵⁵ Nu in de Oud-Katholieke kerk van de HH. Petrus en Paulus, Amsterdam; Tepe, *op.cit.* (noot 28), p. 187.

⁵⁶ Vriendelijke mededeling van de zeereerwaarde heer W.B. van der Velde, pastoor van de Oud-Katholieke kerk van de HH. Petrus en Paulus in Rotterdam. Hij gaf voor de duiding van de Transfiguratie en de Opdracht ook een enkele in het navolgende verwerkte suggestie.

⁵⁷ Vergelijk: Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 50.

⁵⁸ Van Eeghen, *op.cit.* (noot 28), p. 266; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 21; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 86.

⁵⁹ Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), pp. 18 en 21. Na de restauratie van het schilderij in 1930 werd het oorspronkelijke tabernakel verwijderd omdat men het altaarstuk zo goed mogelijk wilde doen uitkomen. Het is nu in de Oud-Katholieke kerk te Aalsmeer en vervangen door een lager, laat 17de-eeuws tabernakel uit de Utrechtse H. Gertrudis. Volgens pastoor W.B. van der Velde (zie noot 56), zijn er plannen om de originele toestand te herstellen. Plantenga, *op.cit.* (noot 14), p. 49, meent dat het vóór 1930 aanwezige hoge tabernakel niet authentiek was, maar al een eerder en lager exemplaar verving dat hij toen ook in Aalsmeer localiseerde.

⁶⁰ Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 51 e.v., p. 63; Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), pp. 95 e.v., 106 en 108-110. Op p. 98 wijst Van den Hout op de reproductieprenten naar schilderijen van Rubens, o.a. door Pontius, Schelte à Bolswert, en Vorsterman, die De Wit zou hebben gebruikt. Toch ligt het voor de hand dat hij vooral ook terugviel op eigenhandig studiemateriaal; in *De kerken van Antwerpen*, een handschrift dat na zijn dood nog in zijn boedel werd aangetroffen, verzamelde De Wit de uitvoerige beschrijvingen die hij tussen ca. 1712 en 1715 maakte. De prenten reproduceerden veelal door De Wit ongetwijfeld zelf al in Antwerpen bestudeerde werken. Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 62; Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), p. 97.

⁶¹ Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), p. 98. Het schilderij in het Rijksmuseum (inv.nr. SK-C-1636) is een bruikleen van het R.C. Maagdenhuis. De Rubens is nu in de Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wenen (inv.nr. 685). Voor het doek van De Wit ook: Staring, *op.cit.* (noot 8), pp. 71 en 144; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 76; Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 141 nrs. 22-24.

⁶² Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), p. 129. De portretgroep is in Museum Het Catharijneconvent, Utrecht als bruikleen van de orde minderbroeders franciscanen (inv.nr. StCCs 00013). De Rubens is nu in de Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums, Wenen (inv.nr. 517). Voor het doek van De Wit ook: Van Heel en Knipping, *op.cit.* (noot 47), pp. 130 en 132; Staring, *op.cit.* (noot 8), pp. 67 en 143; Van Cauteren, *op.cit.* (noot 9), p. 533; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 28), p. 48; Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 147, nr. 90.

⁶³ De veiling van de verzameling van De Wit, *op.cit.* (noot 12). Het schilderij door Ricci was blijkens het opschrift op de prent van Monaco in de collectie A.M. Zanetti, Venetië. Een verwant, 1713 gedateerd schilderij door Ricci met een Opdracht in de Tempel is in de Devonshire collectie, Chatsworth (inv.nr. 542), maar heeft geen raakvlakken met De Wits altaarstuk. Beide versies van Ricci gaan terug op composities van Paolo Veronese, op de buitenzijden van de orgelluiken in de San Sebastiano, Venetië en in de Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (cat. 1979 nr. 223). Joachim von Derschau, *Sebastiano Ricci*, Heidelberg 1922, pp. 150 en 152, nr. 38; Jeffery Daniels, *Sebastiano Ricci*, Hove 1976, p. 3, nr. 10 en p. 148, nr. 516. Voor het schilderij in Chatsworth ook: Jeffery Daniels, *Works by Sebastiano Ricci from British Collections, a loan exhibition*, London (P. & D. Colnaghi & Co. Ltd.) 1978, nr. 7. Voor de orgelluiken door Veronese: Terisio Pignatti, *Le Pitture di Paolo Veronese nella Chiesa di S. Sebastiano in Venezia*, Milano 1966, p. 83 en afb. 42. Tekeningen van Ricci die de Opdracht in de Tempel tot onderwerp hebben, werden in de door mij nu bestudeerde literatuur niet aangetroffen, ook niet in Aldo Rizzi, *Sebastiano Ricci disegnatore*, Udine (Sala Aiace del Comune) 1975.

⁶⁴ Van Heel en Knipping, *op.cit.* (noot 47), pp. 183 en 184; Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), p. 123.

⁶⁵ Rogier, *op.cit.* (noot 28) deel 1, pp. 499 en 506; Van Eeghen, *op.cit.* (noot 28), pp. 221,

233, 244 en 248; Tepe, *op.cit.* (noot 28), p. 144; Van den Hout (eindred.), *op.cit.* (noot 52), pp. 41 en 42.

⁶⁶ Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 77. Vergelijk: *ibid.*, p. 88; Staring, *op.cit.* (noot 8), pp. 72 en 73; Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 32, noot 56.

⁶⁷ Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 8), pp. 16, 18 en 19. Vergelijk: Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 28), p. 35. Voor de sluiting van 't Vrede Duifje' en de doop van De Wit ook: Van Eeghen, *op.cit.* (noot 28), p. 252; Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 49; Tepe, *op.cit.* (noot 28), p. 170.

⁶⁸ Dirkse (red.), *op.cit.* (noot 14), p. 21; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 14), p. 77.

⁶⁹ Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 140, nr. 13; Museum Het Catharijneconvent, Utrecht (inv.nr. BMHS 09034 a en b); Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), p. 124, veronderstellen dat De Wit de stukken in Antwerpen schilderde. Schrijver dezes is nu een andere mening toegedaan. Vergelijk: Van Heel en Knipping, *op.cit.* (noot 47), p. 180, die vanwege de lage kwaliteit – zij kenden de datering niet – niet kunnen accepteren dat de schilderijen ooit tot het bezit van de 'Mozes en Aäron' behoorden. Volgens een brief d.d. 17 december 1954 van P. Hoogeveen, die de schilderijen in 1954 aan het Bisschoppelijk Museum Haarlem verkocht, zijn zij wèl uit de kerk afkomstig. Voor De Glabbais: Van Heel en Knipping, *op.cit.* (noot 47), p. 114 e.v.; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 28), pp. 46–48; Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), pp. 128–130.

⁷⁰ Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 51 e.v., spec. p. 54; Dudok van Heel, *op.cit.* (noot 8), pp. 17 en 19 e.v., spec. p. 21; Van den Hout, *op.cit.* (noot 5), p. 95. Gangbaar is de veronderstelling dat De Wit vóór 1710 naar Antwerpen ging omdat het archief van het Antwerpse Lucasgilde hem voor het eerst in een register over de jaren 1709 en 1710 als leerling vermeldt; daar het blijkbaar gaat over de gecombineerde jaren 1709/10, bewijst het evenwel niet expliciet dat De Wit inderdaad al in 1709 in Antwerpen was.

⁷¹ Staring, *op.cit.* (noot 8), p. 77 e.v. Voor het Roermondse schilderij, nu in de kathedraal aldaar: *ibid.*, pp. 72 en 144; Van Cauteren, *op.cit.* (noot 9), pp. 539 en 540; Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), p. 123; Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 145 nr. 73. Voor het schilderij uit Alkmaar, nu in Museum Het Catharijneconvent, Utrecht (inv.nr. BMHS 03960): Staring, *op.cit.* (noot 8), pp. 70 en 149; Van

Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), p. 123; Schillemans, *op.cit.* (noot 1) p. 144, nr. 63.

⁷² Staring, *op.cit.* (noot 8), pp. 70 noot 3, 71 en 81–83; Van Cauteren, *op.cit.* (noot 9), p. 539; Van Cauteren en Nachbahr, *op.cit.* (noot 7), p. 123; Schillemans, *op.cit.* (noot 1), p. 144, nr. 63.

⁷³ Plantenga, *op.cit.* (noot 14), bijlage III, p. 55.

⁷⁴ Voor de restauratie van 1930 door C.B. van Bohemen: De Oud-Katholiek, *op.cit.* (noot 15), p. 228. Als uitvloeisel van de voorbereidingen voor de tentoonstelling *Kunst uit Oud-Katholieke kerken*, in 1989 georganiseerd door Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht, werd een nieuwe restauratie geadviseerd. Die werd in 1992 ter plaatse uitgevoerd met behulp van een voor het doel gebouwde steiger. De gegevens over deze restauratie zijn, met dank, ontleend aan het verslag d.d. 24 oktober 1992 van restauratrice C.D.M. Ypma-Umbgrove.