



# Jan Steen en de milddadigheid van de Delftse burger

• ERIC JAN SLUIJTER •

Met grote stelligheid is betoogd dat de heer en het jonge meisje op Jan Steens *Burger van Delft* portretten zijn en steeds heeft men geprobeerd hun identiteit te achterhalen (afb. 1).<sup>1</sup> Die identiteit leek recent zelfs met veel vernuft door Frans Grijzenhout en Niek van Sas definitief te zijn vastgesteld. Maar moeten wij ze wel als portretten zien? Deze vraag kwam bij mij op bij het lezen van hun boeiende boekje, nadat mij was verzocht daarop te reageren tijdens een klein symposium dat aan deze publicatie was gewijd.<sup>2</sup> Ik zal beargumenteren dat het schilderij dient te worden beschouwd als behorend tot de categorie 'moderne beelden': voorstellingen waarin door middel van typen op enigerlei wijze commentaar wordt gegeven op aspecten van de eigentijdse samenleving. Maar niet dan nadat ik eerst de ruimtelijke constructie van het schilderij heb geanalyseerd om een gerezen misverstand daarover recht te zetten, wat mij tevens naar de kern van de problematiek zal leiden.

Anders dan Grijzenhout en Van Sas menen, is het schilderij geenszins onhandig inelkaar gezet, maar wel overwogen geconstrueerd. Zij stellen dat *Steen studies van deze personen naar het leven maakte en die vervolgens stuk voor stuk in de compositie plaatste, zonder zich veel te bekommeren om hun*



Afb. 1  
JAN STEEN,  
*Burger van Delft en  
zijn dochter*, 1655.  
Olieverf op doek,  
82,5 x 68,5 cm.  
Rijksmuseum,  
Amsterdam  
(inv.nr. SK-A-4981).

*onderlinge relatie (...). Het eigenaardige verloop van de stoeptreden onderstreept die ongemakkelijkheid nog eens, evenals de perspectivische onzuiverheid van de compositie als geheel.*<sup>3</sup> Op basis van de talloze werken die wij van Steen kennen, mogen wij echter gerust zeggen dat het wel heel merkwaardig zou zijn als hij zich niet had bekommerd om de onderlinge relatie tussen de figuren. De auteurs weten zich daar echter geen raad mee (en dit geldt ook voor vele anderen die over het schilderij schreven), wat wordt veroorzaakt door het feit dat zij de figuren als portretten beschouwen. Dat belemmerde hen om goed naar de interactie, houdingen en gebaren te kijken; maar daarover later meer. Bovendien zien opbouw, ruimte en perspectief er geenszins vreemd en onhandig uit, integendeel. Elke toeschouwer die dit schilderij onbevangen tegemoet treedt, zal denken dit tafereel zo voor zich te kunnen zien. Dat er inderdaad niet veel klopt van het perspectief zal deze toeschouwer pas opmerken als hij daarop wordt gewezen door een kunsthistoricus die de ruimtelijke constructie heeft geanalyseerd. Steen zal zich er echter niet om hebben bekreund dat deze niet volgens de regels is. Sommige schilders, onder wie Steen, en op verschillende manieren bijvoorbeeld ook Rembrandt of Gerrit Dou, maakten daar geen

punt van. Het ging hen om een zo overtuigend mogelijke suggestie van levensechtheid.

Het perspectief lijkt inderdaad een rommeltje, maar het is een zorgvuldig uitgedacht rommeltje in dienst van de overtuigingskracht van het beeld. Steen zal zeker hebben geweten hoe hij een perspectivisch correcte uitbeelding moest maken; dat zou bij deze ruimteconstructie ook vrij simpel zijn geweest en hem geen problemen hebben opgeleverd. Hij heeft er echter voor gekozen iets anders te doen. De opvallendste perspectieflijnen, die van het onderste deel van het huis, komen keurig samen in één verdwijnpunt, het hoofd van de man rechts op de brug (afb. 2). Maar had hij dit ook voor andere onderdelen als verdwijnpunt gebruikt, dan zouden vreemde vertekeningen de voorstelling een onwaarschijnlijk karakter hebben gegeven. Dan had de buitenrand van de stoep naar rechts moeten lopen, in plaats van naar links. Dat zou óf de situering van de groep rechts onmogelijk maken (als hij de voorzijde van de stoep even breed zou hebben gelaten), óf geen ruimte bieden voor de man; bovendien zou hij in ernstige problemen zijn gekomen met de gracht. De straat, de kade en de gracht hebben een eigen verdwijnpunt; ook die lijnen komen netjes bij elkaar bij de hals van het meisje. De richting van de voegen tussen de tegels van het plaveisel voor de stoep heeft hij echter 'gemiddeld' – de plaats van hun verdwijnpunt verschuift steeds een beetje – om een geleidelijke overgang te maken van het perspectief van de muur links en de straat en gracht rechts, zodat deze tegels geen vreemde vorm zouden krijgen. De bovenkant van de architectuur blijkt geen van de twee verdwijnpunten te volgen, maar heeft, samen met de architectuur op de achtergrond, een eigen verdwijnpunt, zodat daar geen vertekeningen ontstaan en deze architectuurelementen met elkaar verbonden worden. Het rechterverdwijnpunt

kon hij daarvoor niet gebruiken, want dan zou die muur teveel de indruk geven naar rechts uit te klappen.

Door deze constructie wordt onze blik, die altijd van links naar rechts beweegt, door de meest nadrukkelijke perspectieflijnen (die onder het raam) ongemerkt via het meisje naar de man geleid, vervolgens naar de vrouw en het kind, en uiteindelijk zelfs naar de man op de brug die zich in onze richting wendt en net als de toeschouwer, maar dan als toeschouwer in het beeld, getuige is van wat zich hier afspeelt. Als onze blik naar boven dwaalt, leiden de perspectieflijnen aan de bovenkant ons weer naar de kern van de voorstelling terug en niet eroverheen: naar het hoofd van de man en de open hand van de vrouw. Het verdwijnpunt van die lijnen kon Steen voor de stoep niet gebruiken, want dan zou de rechterzijde recht omhoog lopen, wat er eigenaardig uit zou zien. Men kan zich afvragen waarom hij dit verdwijnpunt niet ook voor de onderzijde van de architectuur heeft gebruikt. De reden daarvoor is waarschijnlijk dat de vensterbank dan schuin naar beneden zou hebben gelopen, wat zonder dat vaasje met bloemen wel zou hebben gekund, maar met het vaasje een wat ongelukkige indruk zou maken. De perspectieflijnen van gracht en straat leiden de blik weer terug naar waar wij begonnen: het meisje dat naar ons toe komt.

Over de compositie is goed nagedacht en deze heeft als doel de voorstelling er zo levensecht mogelijk uit te laten zien. Voor sommige schilders, onder wie de iets jongere Delftenaren Pieter de Hooch en Johannes Vermeer, werd een perspectivisch correcte constructie wel degelijk een doel op zich; hun streven dient men echter niet terug te projecteren in zo'n schilderij van Steen. En zelfs Vermeer deed wel eens iets vergelijkbaars: zo had de rechterrand van de tafel van Vermeers *Melkmeid* eigenlijk in de richting van de pols van de keukenmeid behoren te

lopen, maar dan zou er geen ruimte voor alle op de tafel gearrangeerde spullen zijn geweest. De voorrand ver-  
lengen was evenmin een optie, want dan zou de zijkant van de tafel recht omhoog lopen. Ook deze, in wezen eigenaardige constructie, hindert in het geheel niet en ziet er natuurlijk en overtuigend uit. En daar ging het 17de-  
eeuwse schilders om.

Hun publiek wilde zich kunnen ver-  
beelden dat hij het tafereel in werke-  
lijkheid voor zich zag. Voor de heden-  
daagse kunstliefhebber klinkt dat heel  
naïef – iets voor ongeschoolden. Sinds

de 19de eeuw hebben we geleerd het  
kunstwerk en datgene wat het uit-  
beeldt als strikt gescheiden zaken te  
beschouwen. Maar voor de 17de-  
eeuwse liefhebber was het vanzelf-  
sprekend om de uitbeelding als een –  
in moderne termen – ‘virtuele werke-  
lijkheid’ te zien, als een ‘eygen-schij-  
nende gedaente’, om in 17de-eeuwse  
termen te spreken, en het geziene in  
de geest tot leven te brengen.<sup>4</sup> Wij  
moeten *een schilderije door den gant-  
schen aendacht onses Konst-lievenden  
ghemoeds (...) insien, als of wy met de  
levendighe teghenwoordigheyt der din-*

Afb. 2

JAN STEEN,  
*Burger van Delft*,  
met ingetekende per-  
spectiefconstructie.



gen selver, ende niet met haere gekon-  
trefeyte verbeeldinghe toe doen hadden.  
Want men beleefde er plezier aan om  
aan die dingen dewelcke niet en sijn sich  
soo te vergaepen, als ofse waeren: ende  
van de selvighe soo geleyt te worden,  
dat wy (sonder schade nochtans [zon-  
der dat het kwaad kan]) ons selven  
wijs maecken datse sijn.<sup>5</sup> Dikwijls zijn  
dergelijke uitspraken afgedaan als  
gemeenplaatsen die niet zoveel te  
zeggen hebben. Maar juist omdat het  
gemeenplaatsen waren en men de pre-  
occupatie met de 'bedriegelijkheid'  
van het beeld in talloze varianten in  
velerlei soorten teksten kan terugvin-  
den, zaten zulke gedachten in ieders  
hoofd en waren deze bepalend voor  
de manier waarop men naar een schil-  
derij keek. Kortom, de toeschouwer  
wordt verwacht zich in te leven en zich  
betrokken te voelen bij wat hij/zij ziet:  
hij dient zich voor te stellen dat hij op  
de Oude Delft loopt, waar een uitzon-  
derlijk rijk gekleed meisje (haar kleding  
vertegenwoordigt waarlijk een fortuin)  
in zijn richting de stoep afdaald en zich  
tot hem richt. Zij kijkt de toeschouwer  
recht aan en legt contact, betreft hem  
bij de gebeurtenis die zich voor zijn  
ogen afspeelt. Steen is er zó goed in  
geslaagd de betrokkenheid van de  
toeschouwer te activeren dat men  
zelfs met de heer en het meisje kennis  
wil maken en wenst te achterhalen  
wie zij zijn.

Grijzenhout en Van Sas meenden  
ze te kunnen indentificeren als de  
Delftse graanhandelaar Adolf Croeser  
en zijn dochter Catharina, maar had-  
den geen oplossing voor de rechter  
helft van het schilderij; *de precieze  
betekenis van dit deel van de voorstelling  
staat allermintst vast* schrijven zij en  
laten het daar verder bij.<sup>6</sup> Een reden  
waarom iemand zich voor de deur van  
zijn huis zou laten portretteren met  
een bedelende vrouw en een jongetje,  
terwijl zijn dochter zich van hem ver-  
wijdert en met besliste tred van de  
stoep afdaald, stuk voor stuk motieven  
die binnen de portrettraditie volstrekt

uniek zouden zijn, konden zij echter  
niet geven. Enkele eerdere auteurs  
hebben wel getracht de combinatie  
portret en bedelaars/armen te verkla-  
ren, maar konden niet overtuigen.<sup>7</sup>  
Mijns inziens kunnen alle zekerheden  
die met deze identificatie leken te zijn  
geconstrueerd op losse schroeven  
worden gezet. Binnen de conventies  
van het portret vallen deze figuren  
moeilijk in te passen; ze kunnen ech-  
ter wel worden geplaatst binnen een  
andere groep uitbeeldingen.

Wat zijn dit voor mensen die de  
schilder ons voor ogen stelt alsof wij  
ze zo op straat tegenkomen? Welke  
gedachten zal de schilder hebben wil-  
len oproepen bij de toeschouwer voor  
wie het bestemd was? Om tot een  
oplossing te komen moeten we kijken  
naar wat Steen ons te zien geeft. Door  
middel van vergelijking met andere  
uitbeeldingen dienen wij ons af te vra-  
gen hoe de geïnformeerde tijdgenoot  
de getoonde situering, interactie, hou-  
dingen, gebaren en kleding op basis  
van toenmalige conventies in het uit-  
beelden kan hebben begrepen. Laten  
we eerst naar de vrouw en het jongetje  
kijken die naast de stoep staan en  
zich tot de heer richten. Van Sas en  
Grijzenhout verwoorden twijfel – en  
zij zijn daarin niet de enigen – of het  
hier wel om een bedelende vrouw  
gaat.<sup>8</sup> Zij menen dat zij een gangbaar  
type oude vrouw vertegenwoordigt  
dat dikwijls te zien valt in Steens  
werk, bijvoorbeeld als oude dienst-  
meid, en verwijzen daarbij naar enkele  
andere voorbeelden in diens oeuvre  
(afb. 3).<sup>9</sup> Zij vragen zich af of het niet  
*een oude vrouw in het algemeen* betreft  
die de zorg voor het jongetje op zich  
heeft genomen en, om welke reden  
dan ook, zich tot de man richt, waarbij  
wordt toegegeven dat *als ze niet bedelt  
in strikte zin, vraagt ze Croeser wel om  
een gunst of om een andere vorm van  
ondersteuning voor zichzelf of voor het  
jongetje*.<sup>10</sup> Een dergelijke vaagheid zou  
echter voor Steen hoogst ongebruike-  
lijk zijn; hij werkt immer met voor de



Afb. 3  
 JAN STEEN,  
*Jonge vrouw met brief*  
 ('Bathseba') en  
 koppelaarster, 1659.  
 Particuliere collectie,  
 New York.

tijdgenoot herkenbare (stereo)typen.

Wanneer men de kleding van deze vrouw vergelijkt met de talloze oude vrouwen in Steens werk (en met de door Grijzenhout en Van Sas genoemde voorbeelden) dan blijkt deze juist sterk af te wijken van de dracht van oude vrouwen in zijn oeuvre, die allen vrijwel dezelfde kleding dragen (afb. 3).<sup>11</sup> Zij is dus niét gekleed als de vele oudjes die in Steens werken meestal een komische – en vrijwel altijd bedenkelijke – rol als koppelaarster, meid of plattelandsvrouw vervullen. Deze vrouw draagt echter vrijwel dezelfde kleren als de vrij jonge bedelares op Rembrandts bekende ets van een aantal jaren eerder (1648).<sup>12</sup> Daar zien we dezelfde combinatie van halflange rok van zware stof, jak, type hoofddeksel (door Steen aangevuld met een bontrand), sandalen en mandje.<sup>13</sup> De kleding van Steens arme

vrouw lijkt er wel iets beter aan toe te zijn, maar de zoom van haar rok is gerafeld, de elleboog van het jak is versted, en er zit een gat in de hoed van het jongetje. Het is opmerkelijk dat deze kleding niet alleen niet in Steens werk voorkomt, maar dat we het zelfs niet vinden bij de talloze oudjes in Anouk Janssens *Grijsaards in zwart en wit*.<sup>14</sup> Ik ken niet één vrouwenfiguur wier kleding zo dicht die van Steens vrouw benadert als de jongere bedelares op Rembrandts ets.

Met grote zekerheid kan dus worden gesteld dat het uiterlijk van Steens vrouw, ook in houding en gebaar, direct op Rembrandts bedelares is geënt. Dat Steen ook haar kleding navolgde, moet wel betekenen dat hij de bedoeling had een bedelares weer te geven. Het gebaar dat de vrouw maakt, dat eveneens hetzelfde is als het gebaar van de vrouw in Rembrandts ets, zal zonder twijfel begrepen zijn als het vragen om een aalmoes. Als Steen duidelijk had willen maken dat zij de man aanspreekt dan had hij haar een ander handgebaar laten maken (zie bijv. afb. 3) Met haar specifieke uiterlijk moet zij voor de tijdgenoot herkenbaar zijn geweest als een bepaald type: een niet zo heel oude, nette volkswrouw die slecht ter been is en aan de bedelstaf is geraakt; een eerlijke arme, die wordt vergezeld van haar zoontje dat nederig zijn hoed heeft afgenomen en vol verwachting opkijkt. Hoewel Grijzenhout en Van Sas met nadruk stellen dat de vrouw niet de moeder van het jongetje kan zijn, denk ik dat zij wel als zodanig werd gezien. Door haar grove, getaande gezicht is zij gekarakteriseerd als een arme volkswrouw, getekend door zwaar lichamelijk werk in weer en wind. Zij maakt op ons een oude indruk door de stok waarop zij leunt; talloze vrouwen aan de onderkant van de samenleving zullen echter slecht ter been zijn geweest – bij zware lichamelijke arbeid zullen botbreuk of andere fysieke problemen veelvuldig

zijn voorgekomen en van de medische zorg hoeven wij ons niet veel voor te stellen. Zo'n vrouw wordt uitgesloten uit het arbeidsproces. Mijns inziens is de vrouw niet ouder dan een jaar of veertig, zoals blijkt uit de manier waarop Steen haar armen, handen heeft weergegeven. Oude vrouwen dragen in Steen schilderijen bovendien altijd zwarte of vrijwel zwarte kleding met een rok tot op de grond.<sup>15</sup>

Om de toeschouwer bij de voorstelling te betrekken gaf Steen mensen weer die 'herkenbaar' lijken te zijn. Ook de trekken van de arme vrouw zijn opmerkelijk 'individueel' en niet meer of minder specifiek dan die van de man en de dochter. Maar binnen het oeuvre van Steen beschouwd, zijn juist die laatste twee ook weer niet zó specifiek. Het meisje lijkt, met haar hoge, ronde voorhoofd, wenkbrauwloze ogen, zware oogleden, rechte, hoog beginnende neus, smal toelopende gezichtsvorm met toch een vrij geprononceerde kin, op menig andere jonge vrouw in schilderijen van Steen. Zij ziet er bijvoorbeeld uit als een jeugdiger versie van de luitspelende jonge vrouw in het Mauritshuis (afb. 4), die vroeger graag als zijn eerste echtgenote, Grietje van Goyen, werd gezien. Het gezicht van de man herinnert sterk aan Jan Steens schoonvader, Jan van Goyen (afb. 5). Zoals zo vaak, heeft Steen, net als vele van zijn collegae, bij zijn 'burgers' de trekken gebruikt van mensen uit zijn omgeving om ze daarmee zo levensecht mogelijk te doen lijken. Door de herkenbare toren van de Oude Kerk in Delft en een aanduiding van het Delflandhuis en het Agnietenklooster, is de scène gesitueerd, zoals ook in diverse genrestukken van schilders als Dou, Maes, Metsu, De Hooch en Sorgh gebeurde.<sup>16</sup>

Ongebruikelijk voor een genrestuk van Jan Steen is dat wij hier geen voor de toenmalige toeschouwer amusante of lachwekkende stereotypen zien: geen figuren die op kluchtige of komi-



Afb. 4

JAN STEEN,  
*Jonge vrouw spelend  
op citer.*  
Mauritshuis,  
Den Haag.



Afb. 5

GERARD TER BORCH,  
*Portret van Jan van  
Goyen, circa 1652-  
1655.*  
Collectie  
Liechtenstein, Vaduz.



Afb. 6

REMBRANDT

VAN RIJN,

*Bedelaars ontvangen  
een aalmoes aan de  
deur, 1648.*

Ets.

Rijksmuseum,  
Amsterdam

(inv.nr. RP-P-OB.414).

sche wijze nadrukkelijk het 'beeld van de ander' vertegenwoordigen, waardoor normen en zelfbeeld van de burger worden bevestigd. Het stuk vormt een experiment uit de jaren '50; in dat decennium probeerde hij dikwijls verschillende mogelijkheden uit, beurtelings elementen opnemend uit werken van schilders als Van Ostade, Dou, Sorgh, Brekelenkam, Maes en Van Mieris. In de periode dat de *Burger van Delft* ontstond, werd door enkele schilders een nieuw type genrestuk ontwikkeld met voorstellingen die niet met nadruk de ondeugden van 'de ander' representeren, maar die met ingetogen figuren de deugden van de eigen groep verbeelden. Werken van Nicolaes Maes, rond dezelfde tijd ontstaan als Steens schilderij, zijn daarvan de bekendste voorbeelden. Zij tonen meest vrouwen die het ideaal van burgerlijke deugdzaamheid tot uitdrukking brengen of deze met ondeugdzaamheid contrasteren. In enkele schilderijen van omstreeks 1655

bijvoorbeeld, zien we zowel vrouwen die naaien, kantklossen of een baby verzorgen, als vrouwen die ons wijzen op geslachtsgenoten die niet deugen.<sup>17</sup> Mannen vormen een uitzondering; het is een wereld van vrouwen, kinderen en hun vrouwelijk personeel. Het lijkt of ook Steen in het geval van de *Burger van Delft* op een bijzondere manier met een nieuw soort thematiek experimenteerde en zich daarin bewust toont van wat Maes in dezelfde tijd deed.

Dat in Steens schilderij als centrale figuur geen vrouw maar een man is verbeeld, lijkt een van de oorzaken dat dit personage steeds als een portret werd gezien. Maar dan moet men de interactie tussen de figuren negeren – wat dan ook steeds is gebeurd. Door de overtuiging dat de man en het meisje portretten zijn, worden, zoals reeds aangestipt, de daarmee niet te rijmen gebaren en houdingen buiten beschouwing gelaten.<sup>18</sup> Bij Steen dragen houdingen en gebaren echter altijd bij aan de betekenis van de voorstelling; ze





Afb. 7  
GERARD GROENING,  
*Zestig jaar* (uit reeks  
*Leeftijden van de*  
*mens*), 1572.  
Ets en gravure.  
Rijksmuseum,  
Amsterdam  
(inv.nr. RP-P-OB-  
33-394).



Afb. 8  
NICOLAES MAES,  
*Man geeft aalmoes*  
*aan bedelende jongen*,  
1656. Particuliere  
collectie, Montreal.

zijn weldoordacht en nooit toevallig.

Steen koos voor een thematiek die in deze periode door meer kunstenaars werd opgenomen: het blijkt een van die thema's te zijn die een aantal schilders rondom en kort na het midden van de eeuw uitprobeerde, zonder dat het tot een werkelijk populair onderwerp werd. We zagen het onderwerp reeds in Rembrandts zeven jaar eerder vervaardigde ets, een voorstelling die Steen welbekend moet zijn geweest (afb. 6). Met die prent herintroduceerde Rembrandt een oud onderwerp dat hij kende van 16de-eeuwse prenten, zoals Gerard van Groeningens uitbeelding van *De zestigjarige leeftijd*, uit een reeks met de leeftijden van de mens (afb. 7). Een jaar nadat Steen de *Burger van Delft* schilderde en zich daarbij op Rembrandts ets inspireerde, deed Nicolaes Maes hetzelfde (afb. 8). Hij selecteerde echter andere motieven uit deze ets (die Rembrandt maakte toen Maes wellicht in Rembrandts atelier ver-



Afb. 9  
NICOLAES MAES,  
*Naaiende huisvrouw  
wijzend op een jongetje  
dat op het raam tikt*,  
circa 1654-1655.  
Wallace Collection,  
Londen.

keerde). Maes ging uit van Rembrandts oude man die vanachter de gesloten onderdeur een aalmoes geeft. De relatie tussen het omhoog reikende jongetje en de oude man die zijn rechterarm uitstrekt, en zelfs de monumentale zuilen aan weerszijden, de treden van de stoep en de doorkijk langs het gebouw, zijn echter onmiskenbaar reminiscenties aan dezelfde prent van Van Groeningen waarop ook Rembrandts inventie teruggreep. Dit schilderij dateert uit 1656; het is niet onwaarschijnlijk dat Maes een eerdere versie van een bedelaarsscène voor een huisdeur heeft gemaakt die Steen inspireerde. Wij kennen bijvoorbeeld verschillende schilderijen uit 1654 of 1655 met een perspectiefisch weglappende muur met deur en een stoep waarop een meid of huisvrouw staat afgebeeld. Zij tonen weliswaar geen bedelende jongen of bedelares, maar in twee gevallen is de huisvrouw afgebeeld met een melkmeid die geld ontvangt en hetzelfde gebaar maakt

als Rembrandts bedelende vrouw: zij steekt haar arm uit en krijgt geld in de hand gelegd.<sup>19</sup> Maes kan dus heel goed al in deze jaren ook een dergelijke scène met bedelaars hebben gemaakt.

Op het eerste gezicht heel anders, maar toch opmerkelijk verwant met Steens compositie, is een ander schilderij van Nicolaes Maes dat vermoedelijk iets eerder, circa 1654-1655, dan Steens werk is ontstaan. We zien een huisvrouw, gezeten op een 'zoldertje', met naaiwerk op haar schoot, terwijl zij met haar gebaar onze blik naar een (bedel?)jongetje leidt dat buiten op het raam tikt (afb. 9). Walter Liedtke wees reeds op de opvallende overeenkomst in compositie, waarbij 'binnen' en 'buiten' zijn omgewisseld.<sup>20</sup> Hij vermoedde dat Steen dit werk van Maes gekend heeft; het ongebruikelijke motief van het vaasje dat op de vensterbank staat (maar op Steens schilderij naar buiten is verhuisd) lijkt dit inderdaad te bevestigen. Overigens blijkt de overeenkomst zich zelfs uit te strekken tot het perspectief: ook hier ligt het verdwijnpunt van de muur en het raam links vlakbij de rechterrاند van het schilderij (zodat het vaasje niet op een schuine oplopende lijn staat), terwijl dat van de vloer en het zoldertje veel hoger en rechts van het midden is geplaatst. Dat Maes en Steen in deze tijd goed op de hoogte waren van elkaars werk, blijkt ook uit het feit dat enkele jaren na Steens *Burger van Delft*, het onderwerp op vergelijkbare wijze door Maes wordt geschilderd (afb. 10). Hier is echter geen man, maar – conventioneeler – een rijke jonge vrouw met haar meid uitgebeeld. Zij staan op een hoge stoep voor de deur en kijken, de jonge vrouw met een keffend schoothondje op de arm, neer op de bedelende jongen. Op de achtergrond is ditmaal niet de toren van de Oude Kerk van Delft, maar de Amsterdamse Westertoren prominent aanwezig. Net als Steens heer, bekijkt de vrouw keurend het beleefde bedeljongetje, maar lijkt niet van plan te

Afb. 10

NICOLAES MAES,  
*Vrouw en dienstmeid  
op stoep met  
bedelende jongen aan  
Amsterdamse gracht*,  
1659. Particuliere  
collectie, Zürich.



Afb. 11

GABRIEL METSU,  
*Jonge vrouw op stoep  
geeft aalmoes aan  
bedelende jongen*,  
1659. Staatliche  
Kunstsammlungen,  
Kassel.



zijn hem iets te geven.

Gabriel Metsu, een schilder die altijd verbluffend goed blijkt te weten wat zijn naaste collegae doen,<sup>21</sup> heeft Steens schilderij, of een kopie of natekening, zeker gekend (afb. 11).<sup>22</sup> De positie van deur, stoep en figuren, tot aan de kerktoren in de achtergrond, tonen, in spiegelbeeld, teveel overeenkomst om toevallig te zijn. Ook hier is de man getransformeerd in de gangbaarder, rijk geklede, jonge vrouw. Zoals we zo dikwijls bij de befaamde genreschilders in deze periode zien, hebben we te maken met schilders die elkaar scherp in de gaten hielden en door middel van dezelfde of verwante onderwerpen in een voortdurende wedijver verwickeld waren. Bij Steen zelf keert het onderwerp eveneens in een variant terug: nu zijn het ook bij hem rijke jonge vrouwen die op de stoep zitten, en staan naast de stoep geen bedelende vrouw en jongen, maar arme muzikanten (afb. 12). Daarmee werkte Steen een ander element uit dat reeds in Rembrandts ets aanwezig was; daar bespeelt de oude man namelijk een draailier. Wederom is het contrast benadrukt tussen grote rijkdom tegenover een groep uit de onderkant van de samenleving die langs de deuren trok om geld op te halen. Een halve eeuw later keren elementen zelfs nog terug bij Matthijs Naiveu die Steens compositie gekend moet hebben (afb. 13);<sup>23</sup> onwaarschijnlijk is dit niet want er zullen kopieën in omloop zijn geweest,<sup>24</sup> terwijl ook uit andere schilderijen blijkt dat Naiveu zeer geïnteresseerd was in Steens werk. In een stoffenwinkel worden rijk en arm zeer nadrukkelijk naast elkaar geplaatst. Een overmatig rijk geklede dame keurt een kostbare goudbrokaat dat op de toonbank ligt, terwijl haar echtgenoot, die onmiskenbaar aan Steens burger herinnert, een munt geeft aan een beleefd zijn hoed afnemend bedeljongetje. Rechts op de voorgrond, als tegenhanger van het arme jongetje, werpt een rijk jongetje

dobbelstenen, terwijl hij zich tot de toeschouwer richt en ons daarmee wijst op de wisselvalligheden van het lot. Geen van de hoofdfiguren op de bovengenoemde schilderijen, vrijwel alle prominent in beeld gebracht en dikwijls individuele trekken tonend, heeft men ooit als portretten gezien.

Hoewel het bedelen op straat in vrijwel alle steden – in Delft sinds 1613 – officieel was verboden, geven al deze voorstellingen een conventioneel beeld van de christelijke plicht van het verrichten van goede werken voor het eigen zieleheil.<sup>25</sup> *Par oeuvres saintes cherchons paradis* staat er onder Van Groeningens prent (afb. 7). Het is zeer waarschijnlijk dat Steen vertrouwd was met een emblemprent van Jan Wierix in Coornherts *Recht ghebruyck ende misbruyck van tydlücke have* (afb. 14). Daarvan luidt het motto ‘Onbehoorlijk bewaren’, met daar- onder de bijbeltekst (Jacobus 2:13): *Want een ombarmhertigh oordeel (sal gaen) over hem, die geen barhmhertigheyt ghedaen en heeft*. Hier vervult de – eveneens voor de deur van zijn huis gezeten – man juist niet zijn christelijke plichten. Kijkend naar de door haar zoontje begeleide bedelende vrouw die hem een goddelijk ‘dwangbevel’ voorhoudt, wijst hij op een uiterst weelderig geklede vrouw met kind aan zijn andere zijde; blijkens het onderschrift verbeeldt deze de ‘carnalis voluptas’.<sup>26</sup> Vinken, die als eerste op deze prent wees, zag daarin Steens directe bron, maar meende desondanks dat de door Steen uitgebeelde man – ook hij gaat ervan uit dat het een portret is – laat zien dat hij de armen wél naar behoren steunt.<sup>27</sup> *De eerlijcke Armen moet men noodige hantreyckinghe doen. Wie rijckelijck is gheseigent sal van t’overschot uytdeelen aen die een deel van noode hebben*, zo schrijft Adriaen van de Venne in *Tafereel van de belacchende werelt*.<sup>28</sup> Dat rijkelui, ondanks verboden op het bedelen langs de deur, daadwerkelijk aan de deur munten aan bedelaars



gaven, blijkt bijvoorbeeld uit een huis- houdboekje van Jacob Cats waarin staat aangekend dat in twee weken zes stuivers werden uitgegeven *voor darne luijden aen de deur*.<sup>29</sup>

Anders dan in de ets van Rembrandt, de prent van Van Groeningen, het werk van Maes uit 1656 of Metsu's schildere- rij, gaf Steen echter niét het moment van het geven van een aalmoes weer. Vaak is gezegd dat de man ‘welwillend’ kijkt, want als het een portret betreft moet hij wel welwillend zijn. ‘Welwil- lendheid’ is een categorie emoties die onmogelijk uit gezichtsuitdrukkingen valt af te lezen en hoogstens door hou- ding en gebaren kan worden weerge- geven. Die tonen echter iets anders. Duidelijk is aangegeven dat de man niet alleen geen geld aan deze ‘eerlijke

Afb. 12  
JAN STEEN,  
*De muzikanten*, 1659.  
The National Trust,  
Ascott House.



Afb. 13  
MATTHIJS NAIVEU,  
*De stoffenwinkel*,  
1709.  
Stedelijk Museum  
de Lakenhal, Leiden.

Afb. 14  
J.H. WIERIX,  
'Onbehoorlijk  
bewaren',  
ets, in:  
DIRCK VOLCKERTSZ.  
COORNHERT, *Recht  
ghebruyck ende  
misbruyck van tydlicke  
have*, Leiden 1585.  
Rijksmuseum,  
Amsterdam,  
bibliotheek,  
sign. 327 K II.



armen' geeft, zoals gebruikelijk zou zijn in een bedelvoorstelling, maar ook geen enkele aanstalten daartoe maakt. De rechterhand waarmee hij een aalmoes zou moeten geven is afgewend – in feite zelfs niet anders dan de rechterhand van de man op Coornherts prent. De nadrukkelijke 'renaissance elbow' benadrukt slechts de houding van autoritaire zelfgenoegzaamheid.<sup>30</sup> Vanaf zijn stoep, die zijn welvaart onderstreept, kijkt hij letterlijk op deze armen neer, net als de vrouw met het schoothondje in Maes' schilderij van enkele jaren later. De achteeloos vastgehouden brief – van de adresreling is alleen 'Delff' te lezen – accentueert dat hij belangrijker zaken aan zijn hoofd heeft.<sup>31</sup> Ook is op niet mis te verstane wijze aangegeven dat het meisje, een subtielere variant van de weelderig uitgedoste vrouw uit Coornherts prent, de bedelaars geen blik waardig keurt: zij komt op ons af, laat de toeschouwer haar uiterst kostbare

kleding zien en legt met deze contact. Zo betreft Steen de aanschouwer bij de moreel verkeerde keuze die hier wordt gemaakt.

Zowel Schama als Vinken merkten terecht op dat het meisje moet worden gezien als een personificatie van weelde (Vinken) en een 'emblematische weergave van wereldse ijdelheid' (Schama).<sup>32</sup> Hoewel in beide gevallen wat sterk uitgedrukt – zij is geen personificatie of emblematisch motief, maar toont ons een beeld van jeugd en rijkdom waaraan vergankelijkheid vanzelfsprekend impliciet is – wijzen zij in de juiste richting. Het vaasje met bloemen, nadrukkelijk als attribuut naast het jonge meisje geplaatst, benadrukt dit.<sup>33</sup> Veel later zou Naiveu ook een vanitasverwijzing naast de rijk geklede vrouw op zijn door Steen geïnspireerde schilderij plaatsen. Als onderstreping van de noodzakelijke christelijke deugd, rijst de kerktoeren boven de figuren uit, terwijl de Delftse kunstliefhebber

naast het hoofd van de man de plaats herkent waar de kamer van Charitaten zetelt.<sup>34</sup> Door Maes en Metsu werd in hun wat latere schilderijen nadrukkelijk een kerktoeren ingevoegd (afb. 10, 11), waarbij Maes eveneens de plaats van handeling – Amsterdam – duidelijk specificeerde. Ook de kerktoeren boven het hoofd van het op het raam tikkende jongetje in Maes' waarschijnlijk iets vroegere schilderij (afb. 9), evenals het vaasje met bloemen in combinatie met de in een zeer rijk interieur gezeten vrouw die geen aanstalten maakt iets te geven, lijken dezelfde functie te hebben als bij Steen. Het zijn beelden waarin de christelijke deugd van barmhartigheid aan de orde wordt gesteld en waarbij tegelijkertijd een burgerlijk zelfbeeld wordt gepresenteerd of becommentarieerd. In Steens geval moeten wij ons daarbij afvragen waarom Delft zo'n prominente rol speelt in diens contrastering van deugdzame armoede en

Afb. 15

EMANUEL DE WITTE,  
*Interieur van de  
Nieuwe Kerk te Delft*,  
1656. Musée des  
Beaux Arts, Lille.



verkeerd gebruikte rijkdom. De toren van de Oude Kerk, het wapen van Delft op de brug, het woord 'Delff' (het enige dat te lezen valt op de brief), maken dat de stad wel heel nadrukkelijk aanwezig is.

Steen lijkt een spel te spelen met een belangrijk element van het zelfbeeld en de reputatie van de Delftse burger.<sup>35</sup> Die vinden we mooi verwoord in Dirck van Bleyswijcks stadsbeschrijving van Delft uit 1667; hij grijpt daarvoor terug op oudere bronnen.<sup>36</sup> Van Bleyswijck gaat zeer uitvoerig in op de faam van liefdadigheid die Delftse burgers genoten, en citeert daartoe de 16de-eeuwse auteur Cornelis Musius om de eerbiedwaardige traditie daarvan aan te tonen. In 1536 schreef Musius reeds dat men nergens in dit land mooiere kerken, schonere huizen, beschaafdere mensen en meer

godsvrucht en milddadigheid kan vinden. Van Bleyswijck voegt daar aan toe dat, ook nadat de religie is veranderd, Delftenaren die reputatie nog steeds hebben: *ende hebben tot noch toe de renome altijd behouden, dat den yver in de Godts-dienst bij haer floreert, ende datter soo aensienlijcken gemeent is als na proportie in eenige andere plaetsen. In dier voegen hebben sy oock (...) in de liefde tot onse even-naesten (...) geenszins in gebreecken willen blijven, maar uytnemende sorge gedragen tot soulagement en vertroosting van allerhande arme, ellendige en miserabele personen. (...) En voorwaer wat kand'er loflijcker en prijslijcker toegeschreven werden aen d'Ingesetenen van Delft, als dese Christelijke deugt van mildadigheyt aen haren even-menschen*, erbij zeggend dat de 'Saligmaecker' beloofd heeft het minste dat men doet niet onbeloond te laten.<sup>37</sup>

Een jaar na Steens schilderij zou Emanuel de Witte in een van zijn mooiste en grootste schilderijen van het interieur van de Nieuwe Kerk in Delft op de voorgrond een uiterst rijk gekleed paar weergeven, waarvan de jonge vrouw een munt aan een nederig smekend bedeljongetje geeft (afb. 15). Zoals van Steen te verwachten valt, presenteert hij dit zelfbeeld – iets waar Delftenaren zich waarschijnlijk zeer van bewust waren, een preoccupatie die deel uitmaakte van een 'Delftse identiteit' (om het in hedendaagse termen te zeggen) – door er met lichte humor commentaar op te geven. Hij stemt de (Delftse) toeschouwer tot nadenken over dit zelfbeeld en houdt hem, zoals hij zo vaak zou doen, een spiegel voor. Hij doet dit niet op de kluchtige wijze die vrijwel al zijn latere werk zou beheersen. Maar ook in dit schilderij liggen humor en ernstige moraal dichtbij elkaar.

Deze presentatie van een Delftse zelfbeeld doet in een aantal opzichten denken aan de manier waarop De Hooch dat andere element uit het Delftse zelfbeeld steeds weergaf, zij het dat deze het ideaal juist niet met

Afb. 16

PIETER DE HOECH,  
*Kind met dienstmeid  
die was te bleken  
legt op Delfts binnen-  
terrein*,  
circa 1657-1658.  
Particuliere verzameling,  
Engeland.





Afb. 17  
 EGBERT VAN DER  
 POEL,  
*Gezicht op Delft  
 na de kruitramp van  
 1654, 1654.*  
 Olieverf op doek,  
 37 x 62 cm.  
 Rijksmuseum,  
 Amsterdam  
 (inv.nr. SK-A-309).

een ondergravend commentaar verbeeldt. Delftenaren hadden de naam de schoonste en reinste stedelingen ter wereld te zijn, een reputatie die ook al uit de 16de eeuw stamt (en later trouwens op heel Holland werd overgeheveld). Door Van Bleyswijck zou dit nog eens breed worden uitgemeten.<sup>38</sup> *Een andere eygenschap hebben sy noch van allen tijde gehad, van seer sinnelijck en reyn te wesen, soo over haer lichaam, als huysen, huys-raet, ja zelfs de straten voor haer Huysen, in al het welcke haer nettigheyt uytblinckt. (...) Indien nu de gemene straeten soo schoon en suyver werden onderhouden soo staet te bedencken hoe reyn het in huysen zelfs mach bevonden werden.*<sup>39</sup> Soms was dit zo excessief dat het leek of sy hebben willen strijden, om de reputatie van de sindelijckste van de geheele Werelt. Doch dit laetste meest op de vrouwelijcke Sexe aenhoudende. In de kantlijn *Delft de reinste plaets van de gehele Waerelt.*<sup>40</sup> Op enkele vroege werken waarin De Hooch dit beeld van netheid en reinheid met nadruk weergaf, zien we eveneens hoe door de toren van de

Oude Kerk de verwijzing naar Delft en haar inwoners wordt onderstreept (afb. 16)

Bij Steens *Burger van Delft* zouden we ons ten slotte kunnen afvragen of de rampzalige gebeurtenis van een jaar ervóór, niet de sfeer heeft geschapen waarin het opnemen van zo'n thema en het uitwerken daarvan in deze bijzondere vorm tot stand kon komen. In oktober 1654, dus waarschijnlijk luttele maanden voor de *Burger van Delft* werd geschilderd, was immers het Hollands kruitmagazijn ontploft waarbij het noordoostelijk deel van de stad verwoest werd, honderden mensen om het leven kwamen en nog veel meer huis en have verloren. Het was een dramatische gebeurtenis die voor Delftenaren een traumatische ervaring moet zijn geweest. Het gaf zelfs aanleiding tot het ontstaan van een nieuw type schildering dat tijdelijk een ware hype lijkt: de talloze uitbeeldingen van het geruïneerde stadsdeel door Egbert van der Poel en Daniel Vosmaer (afb. 17).<sup>41</sup> Een door deze ramp sterk aangewakkerd bewustzijn van de



wisselvalligheden van het menselijk lot, het grote aantal behoeftigen, gepaard met het Delftse stereotype over de deugdzame en in liefdadigheid onovertroffen Delftenaar, kunnen Steen ertoe hebben gebracht dit onderwerp uit te beelden of een cliënt hebben geïnspireerd hem daartoe aan te zetten. Kennis van Rembrandts ets en van 16de-eeuwse prenten betreffende de verantwoordelijkheden van een goed christen ten opzichte van de eerlijke armen kan hem op deze gedachte hebben gebracht; elementen uit deze voorbeelden hebben onmiskenbaar in zijn hoofd gezeten bij het uitdenken van deze inventie. Contact met werken van Rembrandts leerling Nicolaes Maes – en waarschijnlijk met Maes zelf – heeft zonder twijfel aan het experimenteren met deze thematiek bijgedragen en kan daartoe zelfs de aanzet hebben gegeven. Het resultaat was een meesterwerk, waarin de fortuinlijke vader en dochter, door God rijkelijk voorzien van alle goederen der aarde, gesitueerd in het rijkste, niet getroffen deel van Delft, in al hun opzichtige welvaart zijn geplaatst tegenover hun tegenpolen, de onfortuinlijke moeder met haar zoontje. Als goed christen horen de rijken, en zeker de rijke Delftenaren, zich mede verantwoordelijk te voelen voor hen. Steen zou Steen niet zijn als hij, anders dan gebruikelijk bij dit onderwerp, maar toch al eens eerder vertoond, daarbij niet de toeschouwer een spiegel voorhield waarin een omkering van het gewenste gedrag te zien valt. Misschien werd Steen daarbij gestimuleerd door iemand wonend op de Oude Delft, en misschien was het wel zijn overbuurman Adolf Croeser die het van hem kocht.

## NOTEN

- 1 Onder andere: L. de Vries, *Jan Steen 'de kluchtschilder'*, Groningen 1977 (dissertatie), p. 39; S. Schama, *Overvloed en onbehagen. De Nederlandse cultuur in de Gouden eeuw*, Amsterdam 1988, pp. 569-570; S.D. Muller, 'Jan Steen's *Burgher of Delft and His Daughter*: A Painting and Politics in Seventeenth-Century Holland', *Art History* 12 (1989), pp. 268-297; D.R. Smith, 'Carel Fabritius and Portraiture in Delft', *Art History* 13 (1990), pp. 151-174; H.P. Chapman in: tent.cat. H.P. Chapman e.a. (red.), *Jan Steen. Schilder en verteller*, Amsterdam (Rijksmuseum), / Washington (National Gallery of Art) / Zwolle 1996, pp. 119-121; E. de Jongh in: tent.cat. E. de Jongh en G. Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1750*, Amsterdam (Rijksmuseum) / Gent 1997, pp. 41-42; M. Westermann, *The Amusements of Jan Steen*, Zwolle 1997, pp. 263-265; P. Vinken, 'Een embleem van Coornhert als bron van Jan Steens zogenaamde *Burgemeester van Delft*', *Oud Holland* 112 (1998), pp. 253-238; tent.cat. W. Liedtke, *Vermeer and the Delft School*, New York (The Metropolitan Museum of Art) / New Haven / Londen 2001, pp. 343-346; W. Kloek, *Jan Steen (1626-1697)*, Amsterdam / Zwolle 2005, p. 86; F. Grijzenhout en N. van Sas, *De burger van Delft. Een schilderij van Jan Steen*, Amsterdam 2006. Schama benadrukt het minst dat het om portretten gaat, maar gaat daar wel van uit (zie ook hieronder, noot 32).
- 2 Een symposium op 19 september 2007, georganiseerd door de Universiteit van Amsterdam met de titel 'Je ziet niet wat je ziet'. Mijn lezing was getiteld: 'Je ziet wat je ziet'. Andere sprekers waren Frans Grijzenhout, Eddy de Jongh en Bram Kempers.
- 3 Grijzenhout / Van Sas, *op.cit.* (noot 1), pp. 80, 81; zie ook p. 97.
- 4 De term 'eygen schijnende gedaente' komt uit P. Angel, *Lof der schilderconst*, Leiden 1642. Zie over de 'virtual reality' (een begrip in deze context geïntroduceerd door T. Weststeijn, *De Zichtbare Wereld. Samuel van Hoogstratens kunsttheorie en de legitiemering van de schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2005 (dissertatie, hoofdstuk III.4); E.J. Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006, pp. 151-153, met citaten en verdere literatuurverwijzingen.
- 5 Beide citaten komen uit F. Junius, *De Schilderkunst der Oude*, Middelburg 1641, resp. pp. 335 en 43 (veel bekender is het citaat van Johan de Brune de Jonge, uit het drie jaar later gepubliceerde *Wetsteen der Vernuftten*, dat een variant is op Junius' uitspraak).
- 6 Grijzenhout / Van Sas, *op.cit.* (noot 1), p. 55; zie ook pp. 87-88.
- 7 In het bijzonder Muller, *op.cit.* (noot 1) en Vinken *op.cit.* (noot 1).
- 8 In het bijzonder Muller *op.cit.* (noot 1), p. 274.

- 9 Grijzenhout / Van Sas, *op.cit.* (noot 1), p. 55.
- 10 *Ibidem*, p. 56.
- 11 Zij zijn in het zwart of bijna zwart gekleed, met lange rokken en een loshangende of vastgeknoopte zwarte kap (meestal met een witte kap eronder), of een zwarte wollige of fluwelige hoed die van voren iets oversteekt (eveneens meestal met een witte doek eronder); aan hun voeten dragen zij een soort sloffen.
- 12 Zie over deze ets: E. Hinderding e.a. (red.), *Rembrandt, the Printmaker*, Amsterdam / Zwolle 2000, 250-253; zie ook De Jongh / Luijten *op.cit.* (noot 1), pp. 276-280.
- 13 Schoeisel en type rok komt men in het werk van Steen bij oude vrouwen niet tegen. Zie boven, noot 11. Wel zien we in zijn werk de korte rok soms bij jonge plattelandsvrouwen (bijv. *Dansende boeren voor een herberg*, The Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio; ook daar draagt de oude vrouw een lange rok. Het specifieke hoofddekseel van Steens vrouw komen we evenmin in Steens andere werken tegen. Hetzelfde rode jak zien we gebruikt op een vroeg werk (1650-1655), waar het wordt gedragen door een jonge vrouw die deel uitmaakt van de zwerwersfamilie van een waarzegster (Instituut Collectie Nederland, in bruikleen aan het Centraal Museum Utrecht). De korte rok komt wél voor bij bedelaresses op een tekening van David Vinckboons, die Rembrandt misschien heeft gekend (De Jongh / Luijten *op.cit.* (noot 1), p. 277, afb. 1).
- 14 A. Janssen, *Grijsaards in zwart en wit. De verbeelding van de ouderdom in de Nederlandse prentkunst (1550-1650)*, Zutphen 2007 (dissertatie).
- 15 Het stereotype beeld van het oudje zoals we dat bij Steen zien, komen we veel later nog tegen in de, bij Grijzenhout en Van Sas afgebeelde, tekening bij een beschrijving van het Oude Vrouwen Charitaat Huis in Delft (Grijzenhout / Van Sas *op.cit.* (noot 1), afb. 46).
- 16 Zoals hier weergegeven kan men de betreffende torens nooit in werkelijkheid zien. Afgezien van het feit dat de toren van de Oude Kerk veel te slank is, zouden het torentje van het Delflandshuis (met het uitje) en de dunne spits van het Agnietenklooster ten opzichte van de Oude Kerk veel dichterbij moeten liggen; bovendien zijn ze vanaf de linkerkant van de gracht niet te zien. Wel zijn ze op deze wijze waarneembaar – de spits van het Agnietenklooster links van de toren van het Delflandshuis – vanaf de andere kant van de gracht, dus vanaf de zijde waar Steen zijn brouwerij had.
- 17 Zie bijvoorbeeld alle genrestukken van 1654-1655 in L. Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1692)*, Petersberg 2000, afb. 9 t/m 26, cat. nr. A3 (1654) *Kantkloster bij wieg en oude vrouw*, waar we reeds een voorstelling zien van een op de stoep gezeten vrouw voor een deur waarin een andere figuur staat.
- 18 Het lijkt of de overtuiging bestaat dat als het portretten betreft houdingen, gebaren en relaties tussen de figuren er niet toe doen. Ook in 17de-eeuwse portretten met meerdere personen is echter altijd een zekere logica aanwezig in de onderlinge relaties en in de relatie met de toeschouwer. Als het portretten zouden zijn, is er geen enkele reden te bedenken waarom Steen de houdingen van het meisje en de man op deze specifieke wijze zou hebben weergegeven. Opmerkelijk is dat Herman Roodenburg (H. Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004) het schilderij weliswaar op een volle pagina naast zijn voorwoord afbeeldt, maar het verder niet in het boek ter sprake brengt. Kennelijk weet hij er zich ook geen raad mee.
- 19 Zie Krempel, *op.cit.* (noot 17), afb. 35 (*Melkverkoopster aan de deur*, Ascott, verz. Anthony de Rothschild) en 37 (*Melkverkoopster aan de deur*, Londen, Apsley House), beide ongedateerd, maar ongetwijfeld uit de periode 1654-1656.
- 20 Zie Liedtke, *op.cit.* (noot 1), p. 245. Zie ook W. Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Zwolle 2000, p. 158, waar Liedtke deze compositie met de hoek van een kamer op eerdere werken van Brekelenkam en Koedijk vergelijkt – maar dan naar buiten verplaatst.
- 21 Dit komt mooi naar voren in de, nog ongepubliceerde, dissertatie van Adriaan Waiboer over Metsu (Institute of Fine Arts, New York 2007).
- 22 Er heeft ten minste één kopie bestaan (Grijzenhout / Van Sas, *op.cit.* (noot 1), p. 38-41), maar er kunnen er heel goed meer zijn geweest.
- 23 Gedateerd 1703. Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal. Zie over dit werk: E.J. Sluiter (red.), *De Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge*, Leiden / Zwolle 1988, pp. 191-192.
- 24 Zie hierboven, noot 22.
- 25 Officieel werd bedelen in 1595 door de Staten van Holland verboden. In 1613 kwam er ook een verbod in Delft. Op basis daarvan gaat Muller (Muller, *op.cit.* (noot 1), p. 274) er vanuit dat de vrouw en het jongetje niet bedelen. Dit verbod had in de praktijk echter weinig effect; steeds wordt geklaagd dat het aantal bedelende armen alleen maar toeneemt en blijken de burgers ook hardnekkig almoezen te blijven geven, ondanks het feit dat zij gemaand werden dat niet te doen (zie over de armenzorg in Delft: D. Wijbenga, 'Zorg voor de armen en wezen', in: tent.cat. I.V.T. Spaander en R.-A. Leeuw (red.), *De Stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1572 tot 1667*, Delft (Prinsenhof) 1981, pp. 131-140, en in het bijzonder I. van der Vliet, *Leven in armoede. Delftse bedelende in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 2001, pp. 252-255). Bovendien negeert Muller daarbij al die andere voorstellingen van bedelaars aan de deur.

- Ook al zou er in de praktijk door 'nette armen' weinig worden gebedeld (Van der Vlis geeft aan dat er zich slechts weinig officiële bedelden bevonden onder de velen die vanwege bedelen op straat werden opgepakt), dan nog is het bedelen langs de deur het traditionele beeld waarmee de plicht tot barmhartigheid wordt weergegeven.
- 26 Zie Grijsenhout / Van Sas, *op.cit.* (noot 1), pp. 46-47. Vinken, *op.cit.* (noot 1), pp. 253-258.
- 27 Vinken, *op.cit.* (noot 1), p. 296. Zie over Vinkens interpretatie noot 31 en 32.
- 28 Geciteerd in De Jongh / Luijten, *op.cit.* (noot 1), pp. 279. Over 'eerlijke' en 'oneerlijke' armen werd veel gediscussieerd. Zie Van de Vlis, *op.cit.* (noot 25), hfdst. 10. Alleen zij die als 'eerlijke armen' werden beschouwd, konden bedeling krijgen.
- 29 Aangehaald door De Jongh / Luijten, *op.cit.* (noot 1), p. 280.
- 30 Steen gebruikte deze 'renaissance elbow' niet vaak: wij vinden de houding ook bij zelfgenoegzame figuren als de grootvader in een voorstelling van *Soo voorgesongen soo nagepepen* (Montpellier, Musée Fabre), of de jonge vrijer in *Tweeërlei keus* (Warschau, Nationaal Museum).
- 31 Vinkens interpretatie van de brief als 'exploot' is onbevredigend en gekunsteld (zie ook hieronder, noot 32). Schama interpreteerde het, daarin ook door anderen gevolgd, als een bedelvergunning van ingezetenen. Inderdaad werd in 1597 nog bepaald dat zij een verlofbriefje, een 'consent', daartoe konden krijgen van de kamer van Charitate (Wijbenga, *op.cit.* (noot 25), p. 133; Van de Vlis, *op.cit.* (noot 25), pp. 252-253). Vanaf 1613 werd het bedelen echter geheel verboden; zie ook hierboven noot 25. Een bedelingsbrief, waarin de kamer van Charitate de eerlijke arme officieel recht geeft op bedeling, kan het evenmin zijn, want die werden niet aan de deur getoond (armen in de bedeling mochten immers niet aan de deur komen bedelen) en zullen evenmin aan de deur van een regent van de kamer zijn afgehaald. En als Steen al zoiets zou hebben willen uitbeelden, dan zou hij zeker hebben aangegeven dat de brief wordt overgereikt, wat bovendien in de portrettraditie een bekend motief is. Daar is hier geen sprake van.
- 32 Schama, *op.cit.* (noot 1), p. 569. Hoewel Schama de relaties tussen de man, het meisje en de bedelares met het jongetje mijns inziens goed ziet, compliceert hij zijn interpretatie nodeloos door ervan uit te gaan dat de man geportretteerd is. Vinken meende dat het meisje de plaats innam van de 'Voluptas Carnis' op Coornherts prent, maar interpreteerde de heer juist als een omkering van de man in de prent omdat ook hij ervan uitgaat dat het een portret betreft en de man daarom in een positieve situatie moet zijn weergegeven. Hij meende voorts dat de heer het 'dwangbevel' van de vrouw in Coornherts embleem in de hand houdt: '(...) de man [heeft] het exploit al aangenomen, – een teken dat hij de inhoud ervan accepteert en daarnaar handelt.' (Vinken, *op.cit.* (noot 1), p. 256). Deze interpretatie veronderstelt een precieze kennis van het embleem, waarvan de betekenis bij het 'lezen' van dit beeld bovendien met een gekunstelde gedachtesprong moet worden omgekeerd, hoewel dit op generlei wijze door Steen is aangeduid. Steen zou, als hij de man als rechtschapen en goedgeefs had willen uitbeelden dat zonder enige twijfel expliciet hebben weergegeven, zoals Rembrandt, Maes en Metsu deden. Hij doet dat echter nadrukkelijk niét. Ook Van de Vlis lijkt zich aan te sluiten bij de interpretatie dat het meisje niet zijn dochter is, maar een tegenhanger van de arme jongen. Zij suggereert dat de man wellicht een regent van de kamer van Charitate is en nadenkt over het al of niet verlenen van een bedelingsbrief. Er is er echter geen reden waarom zo'n regent zich bij de overweging voor de deur van zijn huis zou laten portretteren. Een dergelijk interpretatie gaat bovendien voorbij aan wat een 17de-eeuwse schilder wel en niet kon uitbeelden.
- 33 Deze vaas met bloemen verwijst overigens wel naar 'de breekbaarheid van het leven in het algemeen' maar niet naar 'de betreurde dood van Ariaentje van Outhouck [de moeder] in het bijzonder' (Grijsenhout / Van Sas, *op.cit.* (noot 1), p. 81); de vaas wordt door hen zelfs gezien als staande voor de overleden moeder. Het is echter een 'attribuut' van het jonge meisje, dat, zoals gebruikelijk – en net als op het door hen gereproduceerde meisjessportret (p. 83, afb. 42) – wordt vergeleken met de bloeiende schoonheid van snel verwelkende bloemen.
- 34 Het betreft het dunne spitsje van het Agnietenklooster, links van het torentje van het Delflandhuis, die beide boven zijn schouder te zien zijn (zie ook hierboven, noot 16)
- 35 Net als reinheid, betreft ook dit een zelfbeeld (en reputatie) dat van Delft lijkt te zijn overgedragen op heel Holland. Zo schrijft De Parival in 1662, naar aanleiding van het jaarlijkse bedrag dat in Amsterdam naar het gasthuis gaat, dat dit 'getuigt van de neiging tot liefdadigheid van de Nederlanders'. Geciteerd door Schama, *op.cit.* (noot 1), p. 570.
- 36 D. van Bleyswijck, *Beschrijvinge der stad Delft*, 2 delen., Delft 1667, deel 2, pp. 683-685.
- 37 *Ibidem*, p. 684.
- 38 *Ibidem*, pp. 686-687.
- 39 *Ibidem*, p. 686.
- 40 *Ibidem*, p. 687.
- 41 Zie hierover onder andere Liedtke, *op.cit.* (noot 1), pp. 376-378.

