

Vermeer

Nils Büttner bij Meulenhoff:

*Jeroen Bosch*

*Rubens*

*Bruegel*

*Rembrandt*

*Vermeer*

meulenhoff.nl

Nils Büttner  
*Vermeer*

*De schilder die de tijd stilzet*

\*

Uit het Duits vertaald door  
Marten de Vries en Merel Leene

MEULENBREE

ISBN 978-90-290-9700-0

ISBN 978-94-023-1982-8 (e-book)

NUR 640

Oorspronkelijke titel: *Vermeer*

Omslagontwerp: Pinta Grafische Producties

Omslagbeeld: Johannes Vermeer, *Brieflezend meisje bij het venster*

Auteursfoto: © Nadine Bracht

Vormgeving binnenwerk: Steven Boland

© 2010 Verlag C.H.Beck oHG, München

© 2023 Nederlandse vertaling Marten de Vries, Merel Leene  
en Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam

De uitgever heeft ernaar gestreefd de fotorechten te regelen volgens de wettelijke bepalingen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen contact opnemen met Meulenhoff Boekerij bv, Amsterdam.

Niets uit deze uitgave mag openbaar worden gemaakt door middel van druk, fotokopie, internet of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

*Voor Rike*



# Inhoud

1	Vermeer zien en dan sterven	9
	<i>Bij wijze van inleiding</i>	
2	Levenssporen	17
3	Verheven doelen	33
4	Vrouwen en huishoudelijk werk	47
5	Brieven schrijven, beelden lezen	59
6	In Delft	73
7	Alcohol, muziek en moraal	89
8	Beelden van de wetenschap	105
9	Schilderkunst en christendom	119
10	Nawoord	139
	<i>Noten</i>	145
	<i>Bibliografie</i>	157
	<i>Register</i>	167





# I

## Vermeer zien en dan sterven

### *Bij wijze van inleiding*

Bergotte 'stierf onder de volgende omstandigheden: een vrij lichte aanval van uremie leidde ertoe dat hem rust werd voorgeschreven. Maar aangezien een criticus had geschreven dat in het *Gezicht op Delft* van Ver Meer (uitgeleend door het museum van Den Haag voor een Hollandse tentoonstelling), een schilderij waar hij weg van was en dat hij heel goed meende te kennen, een klein geel muurvlak (dat hij zich niet herinnerde) zo goed geschilderd was dat het, keek men alleen daarnaar, als een kostbaar Chinees kunstwerk was, van een schoonheid die op zichzelf kon staan, at Bergotte een paar aardappels, ging op weg en betrad de tentoonstelling. Al bij de eerste treden die hij op moest gaan werd hij overvallen door duizeligheid. Hij liep langs een aantal schilderijen en onderging de indruk van het schrale en zinloze van een zo gemaakte kunst, die niet opwoog tegen het stromen van tochtwind en zonlicht in een Venetiaans palazzo, of in een gewoon huis aan zee. Ten slotte stond hij voor de Ver Meer die hij zich luisterrijker herinnerde, meer verschillend van alles wat hij kende, maar waar hij voor

het eerst in opmerkte, dankzij het artikel van de criticus, kleine figuren in blauw, dat het zand roze was, en voorts de kostbare materie van het kleine gele muurvlak. Zijn duizeligheid nam toe; hij hield zijn blik gevestigd, als een kind op een gele vlinder die het wil vangen, op het kostbare gele muurvlak. “Zo had ik moeten schrijven,” zei hij. “Mijn laatste boeken zijn te schraal, ik had verscheidene lagen kleur moeten aanbrengen, van mijn taal een kostbaarheid op zichzelf moeten maken, zoals dit kleine gele muurvlak.” Intussen ontging de ernst van de duizeligheid hem niet. In een hemelse balans verscheen hem, een van de schalen beladend, zijn eigen leven, terwijl de andere het zo mooi in geel geschilderde kleine muurvlak bevatte. Hij voelde dat hij zonder nadenken het eerste had gegeven voor het tweede. “Ik zou toch niet graag,” zei hij bij zichzelf, “voor de avondkranten het sensatiebericht van deze tentoonstelling zijn.” Hij herhaalde in zichzelf: “Klein geel muurvlak met een afdak, klein geel muurvlak.” Intussen viel hij neer op een cirkelvormige sofa; even plotseling verdween de gedachte dat zijn leven op het spel stond en zei hij bij zichzelf, zijn optimisme hervindend: “Het is gewoon een indigestie die ik van die niet goed gaar gekookte aardappels heb gekregen, het betekent niets.” Een nieuwe klap sloeg hem neer, hij rolde van de sofa op de grond waar alle bezoekers en suppoosanten naar toesnelden. Hij was dood.<sup>21</sup>

Door de manier waarop Marcel Proust in *De gevangene*, het in 1923 postuum gepubliceerde vijfde deel van zijn *Op zoek naar de verloren tijd*, over dit prachtig geschilderde ‘klein geel muurvlak’ (‘petit pan de mur

jaune') schrijft, een stukje muur dat alleen in de herinnering bestaat, roept de auteur een visioen op van onvergankelijke kunst die niet zozeer als artistiek object, maar vooral in de esthetische verbeelding bestaat.<sup>2</sup> Inspiratie voor de doodsscène van Bergotte haalde Proust uit een museumbezoek kort voor zijn eigen dood. In mei 1921 liet hij zich ondanks zijn slechte gezondheid door de kunstcriticus Jean-Louis Vaudoyer meetroten naar een tentoonstelling over Nederlandse schilderkunst in het Jeu de Paume. Vaudoyers uitspraken over Vermeer dienden als voorbeeld voor het kritische stuk dat Bergotte tot zijn overpeinzingen uitnodigt en vormden de inspiratie voor de gevoelvolle beschrijving van het *Gezicht op Delft* (afb. 3).<sup>3</sup> Sinds de verschijning van Prousts boek hebben veel mensen een pelgrimstocht naar Den Haag ondernomen om met Proust iets in Vermeers schilderij te ontdekken wat er helemaal niet in zit. Want hoe hard men het ook geprobeerd heeft, het lijkt onmogelijk om vast te stellen over welk stukje van Vermeers schilderij de tekst precies gaat. Wat blijft, was het collectieve inzicht dat Vermeers schilderijen zo ontzettend mooi zijn dat je er zelfs voor zou willen sterven.

Het waren ditzelfde *Gezicht op Delft* en 'de onuitwisbare herinnering aan dit meesterwerk' die de Franse journalist en politicus Étienne Joseph Théophile Thoré er omstreeks 1842 toe brachten om zich uitvoerig met Vermeer bezig te houden. Onder het pseudoniem W. Bürger, dat hij gebruikte sinds hij in 1848 vanwege revolutionaire activiteiten Frankrijk moest verlaten, publiceerde hij in 1866 de eerste verhandeling over de vergeten Delftse

schilder.<sup>4</sup> Toentertijd waren kunstonderzoekers, in navolging van wat Winckelmann (1764) over stijlwetmatigheden had geschreven, met name geïnteresseerd in kunstenaarshandschrift en stijl, en dus deed Thoré-Bürger vooral een poging vast te stellen welke werken precies tot het oeuvre van Vermeer behoorden. Dankzij zijn scherpe blik ontdekte Thoré-Bürger schilderijen van Vermeer die destijds nog een vervalste signatuur droegen en aan kunstenaars waren toegeschreven die in Vermeers tijd meer bekendheid genoten. Aan de andere kant meende hij Vermeers handschrift ook te herkennen in genrestukken die tegenwoordig als werk van Jacobus Vrel worden beschouwd, landschappen van Jan Vermeer van Haarlem en portretten van verschillende schilders, zoals Cesar van Everdingen en anderen. Zijn benadering, die vooral naar de ontwikkeling van de schilder keek, droeg zeker bij aan de populariteit van ‘de sfinx van Delft’, een bijnaam die Thoré-Bürger muntte omdat er over het leven van de maker van de zo bewonderde schilderijen nauwelijks iets bekend was. ‘De oude Delftse archieven, vooral het deel dat betrekking heeft op de zeventiende eeuw, zijn over alle windrichtingen verspreid geraakt, en ondanks de bewonderenswaardige pogingen van de archivaris om een en ander na te speuren heeft men niets terug kunnen vinden over de geboorte en dood van Van der Meer.’<sup>5</sup> De Delftse Vermeer bleef bij Arnold Houbraken en andere kunsthistorici uit de achttiende eeuw onvermeld, en dus vormden de woorden van Dirck van Bleyswijck in zijn poëtische lofzang op de stad het enige aanknopingspunt. In zijn *Beschryvinge der stad Delft* uit 1667 vermeldt Van

Bleyswijck het geboortjaar van Vermeer, en in een bijgevoegd lofdicht door de boekhandelaar Arnold Bon wordt de kunstenaar een meesterlijk schilder genoemd.<sup>6</sup> In de tweede helft van de negentiende eeuw kon de kennis over Vermeer flink worden uitgebreid. Het kunsthistorisch onderzoek richtte zich in die tijd vooral op de vaststelling van het oeuvre, en de uitbreiding ervan met meer of minder plausibele ontdekkingen. Door al dit geschuif bleven uiteindelijk slechts drie dozijn schilderijen over, waarvan er heel wat uit vrijwel onbekende privéverzamelingen op de kunstmarkt terecht waren gekomen. De nieuws waarde van de pas ontdekte schilderijen van deze steeds meer bewonderde oude Hollandse meester en de hoge geldwaarde van de zeldzame werken wakkerden de ambitie van verzamelaars en de fantasie van het publiek aan. Vermeer paste bovendien bij de smaak van de tijd; de stijl van zijn schilderijen sloot goed aan op de actuele tendensen in de kunst die uiteindelijk tot het impressionisme zouden leiden. De 'sfinx van Delft' verbrak veilingrecords en gaf aanleiding tot steeds weer nieuwe publicaties. De bewondering, die sinds die tijd alleen nog maar is toegenomen, had ook haar weerslag in poëzie, romans en films; laten we ons hier beperken tot het noemen van Tracy Chevaliers roman *Meisje met de parel*. Deze brede waardering heeft sinds Prousts tijd de kijk op Vermeer en zijn schilderijen sterk beïnvloed en tegelijk de ambitie gevoed om de visuele sensaties die zijn kunst opwekt op een vergelijkbare manier in het medium taal om te zetten. Niet op de laatste plaats deze talrijke pogingen om hem in woorden te vangen hebben Vermeers schilderijen een

vaste plek in ons collectieve geheugen bezorgd. De grote interesse van het publiek bleef niet zonder uitwerking op het wetenschappelijke onderzoek, dat op zijn beurt het enthousiasme verder aanwakkerde. Sprekend bewijs voor deze onderlinge afhankelijkheid van kunsthistorisch onderzoek en publieke waarneming zijn de wetenschappelijk zeer geslaagde tentoonstellingen in Washington en Den Haag (1995-1996) en in New York en Londen (2001), die bezoekersrecords vestigden die eigenlijk niet bij de verstilde beelden leken te passen.<sup>7</sup> Men interesseerde zich intussen trouwens al lang voor meer dan alleen de artistieke kwaliteit en stijl van de schilderijen. Er werd biografisch en sociaalhistorisch onderzoek gedaan en er ontstonden debatten over duiding en betekenis van de schilderijen die tot op de dag van vandaag voortduren. Het kader waarbinnen Vermeers werken werden geïnterpreteerd is in de afgelopen twee decennia sterk verbreed en omvat nu ook natuurwetenschappen, filosofie- en techniekgeschiedenis, en er zijn pogingen gedaan om op basis van fenomenologische overwegingen het tijdloze van Vermeers werk te beschrijven. Daarnaast is door de vele technologische ontwikkelingen in het kunstonderzoek de kennis over Vermeers schildertechniek enorm uitgebreid.<sup>8</sup> Met al het voorgaande moet een als inleiding bedoeld boek als dit rekening houden. Toch zal ik hier niet al deze verschillende manieren om toegang tot Vermeer te krijgen centraal stellen, maar zijn schilderijen zelf. Uitgaand van de stelling dat ook het kijken op zich een geschiedenis heeft, moeten ze worden gezien als producten van hun tijd.<sup>9</sup> Behalve de omstandigheden rond

het ontstaan, de relaties tussen verschillende schilderijen en hun onderlinge afhankelijkheid komen daarbij ook de historische, sociale en economische context aan de orde, waardoor duidelijk zal worden dat Vermeers schilderijen in zijn eigen tijd principieel anders werden bekeken dan nu. Daarbij is het niet de bedoeling om het verleden volledig te reconstrueren – wat onmogelijk is – of ons ermee te identificeren, maar wel om een vertaalslag te maken die de schilderijen als historische objecten serieus neemt zonder ze tot symptomen van hun toenmalige context te degraderen. Voor dit historische perspectief moet het natuurlijk ook over Vermeer zelf gaan, dus beginnen we met een blik op de sporen die zijn leven heeft nagelaten.





## 2

# Levenssporen

Sinds in de negentiende eeuw met het enthousiasme voor Vermeer ook de interesse in zijn persoon gewekt werd, zijn onderzoekers de archieven in gedoken om daar iets over zijn levensweg te achterhalen. Door onvermoeibare studie van documenten en nauwkeurige lezing van bronnen wisten ze relatief veel boven tafel te krijgen; over Vermeers leven is meer bekend dan over dat van de meeste andere Hollandse schilders uit zijn tijd. Toch lees je bij de meeste biografen dat de informatie over het leven van Vermeer beperkt is, wat waarschijnlijk komt doordat wat in de documenten is vastgelegd niet bij het enthousiaste beeld paste dat men van deze schilder had. Volgens iedereen die zich over hem heeft uitgesproken behoort Vermeer tot de bijzonderste kunstenaars van zijn tijd, en misschien heeft daarom tot nu toe niemand het aangedurfd om de met het oog op de beschikbare bronnen voor de hand liggende conclusie te trekken dat Vermeers biografie allesbehalve bijzonder was.<sup>1</sup>

Hoe gewoon Vermeers burgerlijke bestaan was, valt vooral op als je het vergelijkt met het leven van zijn

grootvader van moederskant, die in 1619 van dubieuze zakentransacties en valsemunterij werd beschuldigd.<sup>2</sup> De in 1573 in Antwerpen geboren Balthasar Claes Gerritsz., die al eerder met de wet in aanvaring was gekomen, liet met criminele bedoelingen matrijzen voor verschillende munten maken. Deze zwendel kwam aan het licht en Gerritsz. vluchtte om zo uit de handen van de autoriteiten te blijven en aan een dreigend proces wegens valsemunterij te ontkomen. Twee medeplichtigen werden wel aan de beul uitgeleverd en op 8 augustus 1620 onthoofd. De kwestie werd zelfs zo groot dat de Staten van Holland en West-Friesland zich ermee bezighielden en het Hof in Den Haag van de stand van zaken op de hoogte werd gesteld. De zoon van de voortvluchtige Balthasar, timmermansleerling Reynier Baltens, was ook gearresteerd, maar hij had tijdens het proces als kroongetuige opgetreden en was om die reden op vrije voeten gesteld. Hij had een hechte band met zijn zus Digna Baltens en haar man, Reynier Jansz. Toen Baltens op 21 december 1618 zijn dochter in de Delftse Nieuwe Kerk liet dopen, werden zijn zus en zwager dan ook haar peetouders.<sup>3</sup> Ook Digna en haar Reynier lieten hun beide kinderen in Delft volgens gereformeerd gebruik dopen. Eerst op 15 maart 1620 hun dochter Geertruijt en iets meer dan twaalf jaar later, op 31 oktober 1632, hun zoon, die ze de naam Johannis gaven.<sup>4</sup>

De familie woonde in die tijd in een klein huis aan de Voldersgracht dat De Vliegende Vos heette. De Vliegende Vos fungeerde ook als herberg en leverde de familie zo een vast inkomen. Behalve als herbergier werkte Reynier

Jansz. ook in het beroep waarvoor hij was opgeleid: kaffa-werker. Dit handwerk van de damast- of zijdeweaverij had hij geleerd in Amsterdam, waar hij in de zomer van 1615 ook getrouwd was. Al in het jaar daarop verhuisde hij met zijn vrouw naar Delft, waar ze bij Reyniers ouders introkken. Dat veranderde pas na 8 december 1623. Op die dag verkocht Reynier Jansz. voor 693 gulden al zijn bezittingen aan zijn schoonvader. In de betreffende akte is vastgelegd dat alle spullen weliswaar verkocht werden, maar dat ze wegens de moeilijke omstandigheden ook in de toekomst door de voormalige eigenaar gebruikt mochten worden. Misschien werd deze schijntransactie op touw gezet om aan een schuldeiser en dreigende beslaglegging te ontkomen. In elk geval leverde het de middelen op die nodig waren voor een verhuizing en het opbouwen van een eigen bestaan. Uit de destijds opgestelde inventaris blijkt bovendien dat de familie in enige welstand leefde.<sup>5</sup> Ergens in de jaren hierna moet de verhuizing naar De Vliegende Vos gevolgd zijn, waar Reynier Jansz. zich wel 'Vos' liet noemen. Vanaf 9 februari 1629 gaf hij als beroep meestal 'herbergier' op.<sup>6</sup> Na de dood van zijn schoonvader, van wie Digna en hij een groot aantal schilderijen erfden, kwam daar als extra inkomstenbron de kunsthandel bij. Op 13 oktober 1631 werd hij als 'meester konstverkoper' lid van het Sint-Lucasgilde, en uit verschillende documenten blijkt dat hij nauwe contacten onderhield met Delftse schilders en verzamelaars.<sup>7</sup>

Over de biografie van Reynier Jansz., die zich vanaf 1640 om onbekende redenen Vermeer liet noemen, zijn we goed geïnformeerd doordat zijn vele zakelijke

activiteiten allerlei sporen in de archieven hebben nagelaten. Bovendien kwam hij net als zijn schoonvader in aanvaring met de wet. Een aantal keer raakte hij betrokken bij fysieke onenigheden, en in januari 1653, hij was inmiddels drieënveertig, verklaarde hij tegenover de autoriteiten dat hij samen met drie andere ‘caffawerkers’ met succes een einde had gemaakt aan een massale vechtpartij. Juridische gevolgen bleven uit, net als tien jaar daarvoor, toen er een klacht tegen hem werd ingediend door een soldaat die hij in elkaar had geslagen. Deze laatste kwestie werd uit de wereld geholpen door betaling van smartengeld. Ook gedocumenteerd is de soms slechte betalingsmoraal van zijn klanten, die er niet zelden toe leidde dat hij een nijpend tekort aan constanten had. Daardoor lukte het Reynier Jansz. niet altijd om zijn verplichtingen tegenover bier-, turf- en brandewijnleveranciers na te komen. Toch lijkt hij, afgezien van wat kleine financiële problemen, een welgesteld en gerespecteerd lid van de Delftse samenleving te zijn geweest. Bewijs van zijn uitstekende positie op de maatschappelijke ladder is de aankoop in 1641 van een herberg aan de Markt in Delft, voor het bedrag van 2700 gulden. Uit het forse drankverbruik kunnen we afleiden dat deze nieuwe herberg, die al langer dan een eeuw de naam Mechelen droeg, goed bezocht werd. Van de Delftse schilders die hier regelmatig kwamen nam Reynier Jansz. in een paar gevallen ook schilderijen aan als betaling van hun soms pittige drankrekening.<sup>8</sup>

Toen de familie Vermeer naar de herberg Mechelen verhuisde, was de kleine Johannis negen. Hij groeide op

in de niet altijd erg vredige atmosfeer van zijn vaders café, maar raakte zelf nooit betrokken bij rechtszaken. Toen hij eenentwintig was, werd hij als meester lid van het Sint-Lucasgilde van zijn geboortestad. Op 29 december 1653 liet hij zich daar inschrijven als schilder en deed een aanbetaling voor zijn meestergeld.<sup>9</sup> Van de in totaal zes gulden betaalde hij tien stuivers aan, wat ongeveer het dagloon van een ambachtsman was. Dat hij de rest van zijn schuld pas drie jaar later betaalde, hoeft niet als bewijs voor een problematische financiële situatie worden gezien, zoals wel vaak gebeurd is. Een tekort aan contant geld was in Vermeers tijd zeker niet ongewoon, want een groot deel van het dagelijkse betalingsverkeer werd via schuldbrieven afgewikkeld. Voor Vermeers beroepsmatige ontwikkeling zullen het aanzien en de sociale positie van zijn vader erg bevordelijk geweest zijn, net als diens contacten met schilders en kunstenaars uit Delft en andere steden. Volgens de voorschriften van het Delftse Sint-Lucasgilde kon je alleen als meester lid worden als je met goed gevolg je leertijd bij een vooraanstaand schilder in Delft of ergens anders had afgesloten.<sup>10</sup> Bij wie Vermeer zijn leertijd doorbracht, is onbekend. Vermeers vroege biografen dachten aan Rembrandt of zijn leerling Carel Fabritius, al werd die laatste maar één jaar voor Vermeer lid van het Delftse gilde. De twee kenden elkaar en Vermeer bezat volgens een na zijn dood opgestelde inventaris een aantal schilderijen van Fabritius. Als zijn meester komt hij echter net zomin in aanmerking als Rembrandt; in Rembrandts goed gedocumenteerde omgeving is Vermeer nergens terug te vinden. Dat Vermeer

zes gulden inschrijfgeld betaalde, betekent vermoedelijk dat hij zijn leertijd niet bij een lid van het Delftse gilde doorbracht. In Delft opgeleide schilders wier vader ook al tot het gilde behoorde, hoefden gewoonlijk maar drie gulden te betalen.<sup>11</sup> Hij kan dus in Amsterdam of in Utrecht zijn opgeleid, of misschien zelfs in beide steden. Het was in zijn tijd niet ongebruikelijk om in verschillende werkplaatsen in de leer te gaan en na het eerste tekenonderricht en het leren van de beginselen van het ambacht bij verschillende schilders te werken.

Een paar maanden voordat Vermeer de meestertitel kreeg, trouwde de twintigjarige schilder met de twee jaar oudere Catharina Bolnes. Aanvankelijk gaf Maria Thins, Trijntges moeder, haar dochter geen toestemming voor een huwelijk met Vermeer. Twee vrienden gingen daarop op de avond van 4 april 1653 samen met de notaris Johannes Ranck op bezoek bij Maria Thins. De volgende dag maakte de plichtsbewuste jurist een notitie over het verloop van het bezoek. Daaruit blijkt niet alleen dat de toekomstige schoonmoeder niets voor de aanstaande verloving voelde, maar ook dat het jonge paar een vriendschappelijke relatie onderhield met Vermeers collega-kunstenaar Leonard Bramer.<sup>12</sup> Die was op dat moment al achtenvijftig en gold sinds hij in 1628 na een lang verblijf in Italië was teruggekeerd als de belangrijkste Delftse schilder. Op grond van deze gedocumenteerde relatie tussen de twee zou je je kunnen afvragen of Vermeer niet in elk geval een deel van zijn leertijd in Bramers atelier heeft doorgebracht. Helaas is er niets vastgelegd over een eventuele samenwerking tussen de

twee schilders. Over de motieven van Maria Thins om uiteindelijk toch met een huwelijk in te stemmen tasten we in het duister, en ook de redenen voor haar aanvankelijke weigering zijn onbekend. Een mogelijke reden zou kunnen zijn dat haar nog minderjarige dochter en de jonge schilder, die pas door het huwelijk in juridische zin handelingsbekwaam werd, al met elkaar samenwoonden zonder daarvoor haar toestemming gevraagd te hebben.<sup>13</sup> Belangrijker nog zou geweest kunnen zijn dat de jonge schilder in de ogen van de welgestelde schoonmoeder beslist geen goede partij was, bij lange na niet van dezelfde stand als haar dochter. Maria zelf was in 1641 in goede verstandhouding gescheiden van haar uit Gouda afkomstige echtgenoot Reynier Bolnes, die zijn geld verdiende als tegelmaker. Ze had de voogdij over de beide dochters uit dit huwelijk behouden en kreeg van haar voormalige echtgenoot zo veel geld mee dat ze financieel onafhankelijk was. Maria Thins' bezwaren kunnen ook te maken hebben gehad met Vermeers protestante afkomst, want zelf kwam ze uit een katholieke familie die goede contacten onderhield met de Delftse jezuiten. In deze kringen volgde men doorgaans de opvattingen van apostolisch vicaris Philippus Rovenius, die in 1648 een huwelijk tussen een rechtzinnige katholiek en een andersgelovige met een pact met de duivel vergeleken had.<sup>14</sup> We weten niet of Vermeer zich voor de voltrekking van het huwelijk tot het katholicisme bekeerde. Het paar ging in Delft in ondertrouw, en verder is vastgelegd dat de bruiloft op 20 april 1653 plaatsvond in Schipluy, dat ten zuidwesten van Delft aan de Gaag lag.<sup>15</sup> Het huidige Schipluiden be-

stond in die tijd uit een aantal katholieke landelijke dorpjes. Hier was het makkelijker dan in Delft om het sinds de Reformatie bestaande verbod op katholieke missen, dopen en huwelijken te omzeilen. Het huwelijk van Jan Vermeer en Catharina Bolnes werd door de strenggelovige jezuitenpater Roeland de Pottere voltrokken in een tot kerk omgebouwde schuur in Schipluiden-Hodenpijl, een van de schuilkerken die door de autoriteiten werden gedoogd.

Waar de schilder en zijn vrouw woonden toen in 1656 het schilderij *De koppelaarster* (afb. 5) ontstond, is helaas niet vastgelegd. Toen eind 1660 een van hun kinderen begraven werd, woonde het jonge paar in het huis van Vermeers schoonmoeder aan de Oude Langendijk. Die straat lag in de zogenaamde ‘Papenhoek’, de wijk waar veel Delftse katholieken woonden.<sup>16</sup> Vermeers gezin groeide snel. Een aanwijzing dat hij en zijn vrouw overtuigd katholiek waren, is het feit dat ze een van hun kinderen Ignatius noemden, naar de stichter van de jezuitenorde.<sup>17</sup> Ook verschillende bewaard gebleven documenten wijzen erop dat de schilder en zijn gezin goed geïntegreerd waren in het milieu van de welvarende katholieke Delftenaren.<sup>18</sup> Vermeer en zijn vrouw kregen veertien kinderen, van wie er elf hun vader overleefden. Hoe de financiële situatie van het gezin was, valt uit de bronnen lastig vast te stellen. De meeste van Vermeers biografen schilderden een pittoresk tafereel van een door een lawaaiige kinderschare belaagde schilder in precarie financiële omstandigheden, die voortdurend in geldnood verkeerde. Deze voorstelling klopt echter niet met