

Van timmermanszoon tot schilder aan het hof

De adellijke ambities van Justus van Egmont

PRISCA VALKENEERS

Prisca Valkeneers is kunsthistorica en werkzaam als wetenschappelijk medewerker in het Centrum Rubenianum in Antwerpen. Daarnaast werkt zij aan een proefschrift over Justus van Egmont aan de Vrije Universiteit Brussel, onder supervisie van professor Arnout Balis. priscilla.valkeneers@gmail.com

Abstract

The historical context for this paper is given by European early modern society and its social system. Within this framework, Justus van Egmont serves as a case-study. Van Egmont's ambitions are clarified by considering his position in Rubens's workshop and as court painter with Louis XIII, as well as his function as a founding member of the Parisian *Académie des Beaux-Arts*. Also his print shop and some archival documents will be taken into account. By means of a reconstruction of his social network the question is discussed whether this framework added up to his flourishing career and how it correlates to his oeuvre.

Keywords: social mobility; art market; Justus van Egmont

Rubens, vergezeld van zijn verdienstelijken kweekeling Justus van Egmond, van wien wij hier boven reeds hebben gesproken, en die zijne bloedverwanten te Leyden eens wilde verrassen, meldde zich bij Rembrandt aan.¹

Dit citaat komt uit een levensbeschrijving waarin de antithese tussen Rubens en Rembrandt, zo vaak beschreven in de nationalistische literatuur van de negentiende eeuw, wordt uitgespeeld. Als kunsthistorische bron over het leven van Justus van Egmont is dit anekdotische fragment te verwaarlozen. Toch levert de passage drie belangrijke aspecten van sociale mobiliteit aan:² afkomst, opleiding en netwerk.³

De evolutie van ambachtsman tot kunstenaar was geen algemene tendens. De kunstenaarsstatus was weggelegd voor de *happy few*, die nu veelal de canon van de kunstgeschiedenis uitmaken. Het gros van de schilders – kleinere meesters die in de anonimiteit opereerden – hanteerde borstel en palet zonder aanspraak te kunnen maken op deze of gene titulatuur.⁴ De sociale stratificatie binnen de beroepsgroep van de schilders was dus zeer verscheiden. Justus van Egmont (Leiden 1602–Antwerpen 1674), tegenwoordig één van de minder bekende goden, koesterde de ambitie zich maatschappelijk te manifesteren, zo blijkt uit het sociaal-historisch onderzoek naar zijn leven. Een ander, minder tastbaar aspect naast afkomst, opleiding en netwerk, is de begaafdheid van het individu zelf wanneer het aankomt op het maken of kraken van een carrière.⁵

Als casestudy naar sociale mobiliteit van kunstenaars levert het leven en werk van Justus van Egmont hoogst interessante gegevens op. Hij staat onder andere gedocumenteerd als leerling van Rubens en als hofschilder van Louis XIII. Daarnaast was hij één van de oprichters van de Parijse *Académie de Peinture et de Sculpture* in 1648. De vraag rijst of deze elementen determinerend zijn geweest in de evolutie van zijn loopbaan. Kan het moderne begrip ambitie *überhaupt* gebruikt worden om de zeventiende-eeuwse werkelijkheid te begrijpen? Kan het beperkte, doch interessante oeuvre, een inzicht geven in de aspiraties van Justus van Egmont?

1 G. Engelbert Gerrits, *Petrus Paulus Rubens: zijn tijd en zijne tijdgenooten, geschetst in eenige vlugtige taferelen*, Amsterdam 1842, p. 167.

2 Pitirim Sorokin (1889–1968) was – en is nog steeds – dé referentie in verband met sociale mobiliteit. Hij heeft de term voor het eerst geïntroduceerd in zijn invloedrijke boek *Social and Cultural Mobility* (1927). Voor de Lage Landen is het oeuvre van professor Frederik van Heek (Universiteit Leiden) over dit onderwerp nog steeds veel geconsulteerde literatuur: F. van Heek, *Stijging en daling op de maatschappelijke ladder: een onderzoek naar de verticale sociale mobiliteit*, Leiden 1945.

3 Pierre Bourdieu heeft het in zijn magnum opus *La Distinction* over de verschillende soorten kapitaal die bijdragen aan het verwerven van macht en invloed. Hij onderscheidt het economisch (financiële situatie), cultureel (vaardigheden, kennis, opleiding) en sociaal (relaties en netwerken) kapitaal. Zie P. Bourdieu, *La Distinction*, Parijs 1979, *passim*.

4 E. de Jongh, 'Over ambachtsman en kunstenaar: de status van de schilder in de 16^{de} en de 17^{de} eeuw', in: B. Scholz en A. Gelderblom (red.), *Renaissance Studies Utrecht 2*, Utrecht 1983, p. 29.

5 Van Heek, *Stijging en daling op de maatschappelijke ladder*, p. 12.

Een triade van bronnen werd voor deze casus aangeboord. Ten eerste zijn er de archivalia met betrekking tot het leven van Van Egmont die een inzicht geven in zijn afkomst, loopbaan en financiële situatie. Ten tweede is er het nagelaten kunsthistorische oeuvre.⁶ Van Egmont schilderde voornamelijk portretten in opdracht. De opdrachtgevers van de geportretteerde, hun onderlinge relaties en hun relatie met de schilder werpen een blik op de evolutie van zijn carrière. Ten laatste zijn er de wetenschappelijke bijdragen. Deze beperkten zich niet louter tot sociologisch georiënteerde kunsthistorische publicaties. Ook strikt sociologische vakliteratuur werd geraadpleegd, en vervolgens geïnterpreteerd binnen en geëxtrapoleerd naar het kunsthistorische vakgebied.

De relatie tussen het sociaal-historisch onderzoek naar het leven van Justus van Egmont – zijn afkomst, opleiding en netwerk – en zijn overgeleverde kunsthistorische oeuvre maakt het onderwerp uit van deze paper.

*Justus Verus d'Egmond, Natif en ceste Ville de Leyden*⁷

In de zeventiende eeuw is (goede) komaf niet zelden bepalend voor de maatschappelijke mogelijkheden en de verdere ontwikkeling van de levensloop. Toch was de strikt rigide sociale stratificatie – *zij die bidden, zij die vechten, zij die ploegen* – geëvolueerd naar een complexere samenleving waarin de bourgeoisie een grotere rol was toebedeeld.⁸ Anders dan in de middeleeuwse standenmaatschappij waren er in de vroegmoderne tijd meer perspectieven voor maatschappelijke klimmers, die voornamelijk uit de gegoede burgerstand kwamen.⁹

Joost Dirickszone van Egmont, zoon van Constantia Lenaerts en Dirck Joostzone van Egmont, zag het levenslicht in Leiden, vermoedelijk ergens in de loop van het voorjaar van 1602. Omdat er geen doopregisters bewaard zijn gebleven, is het onmogelijk om de exacte geboortedatum van Van Egmont te achterhalen.¹⁰ Evenwel wordt de schilder in de literatuur stevast vermeld als geboren op 22 september

6 De belangrijkste publicaties over Justus van Egmont zijn: J. Wilhelm, 'Le décor peint de la grand'salle du château de Balleroy', in: *Bulletin de la Société Historique de l'Art français* (1985), p. 61–82; J. Wilhelm, 'Portraits peints à Paris', in: *Bulletin de la Société Historique de l'Art français* (1987); S. Suykens, *Justus van Egmont (1602–1674). Barokschilder tussen Vlaanderen en Parijs: monografische studie en catalogus van de schilderijen*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven 2002; A. Balis, 'Venus en de Gratiën: een mythologisch schilderij van Justus van Egmont', in: *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens and his colleagues in honour of Hans Vlieghe*, Pictura Nova 10, Turnhout 2006, p. 613–629. De auteur bereidt een proefschrift voor, een monografische studie naar het leven en werk van Justus van Egmont.

7 Antwerpen, Felixarchief, Th. Van Lierus, Aantekeningen der Antwerpse Kunstenaars, PK 3071, D–J, n° 72: Juste van Egmond et sa famille (pieces anciennes), Justus van Egmont, *Ontwerp voor een adelpatent*, fol. 1v–2r.

8 M. Konner, *Early Modern Europe. The Age of Religious War, 1559–1715*, Toronto 2008, p. 32, 34–35.

9 H. Kamen, *Early Modern European Society*, London 2000, p. 107.

10 De doopboeken voor de Nederlands Hervormde Kerk vangen aan in 1621, van de Lutherse kerk in 1613 en van de Doopsgezinden in 1630. De doopregisters voor de Waalse Kerk vangen al aan in 1599 maar daar is geen referentie naar de familie Van Egmont teruggevonden.

1601. Deze datum is ten onrechte opgetekend door Van den Branden in zijn *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* en sindsdien lichtvaardig geciteerd.¹¹ De datum betreft echter de echtverbintenis tussen zijn beide ouders, zoals blijkt uit het uittreksel van het schepenhuwelijk.¹² Na het overlijden van haar eerste echtgenoot, Balthen Jansz, ballenmaker, zocht Van Egmonts moeder haar heil in een tweede huwelijk met de Leidse timmerman Dirck Joostzone van Egmont. Jansz en Lenaerts waren naar alle waarschijnlijkheid tewerkgesteld in de Leidse wol- en textielindustrie die een grote aantrekkingskracht had op immigranten uit alle windstreken van de Lage Landen. Sinds de Val van Antwerpen en de daaropvolgende economische terugslag waagden vele Antwerpenaren hun kans in de noordelijke contreien, zo ook Balthen Jansz, afkomstig van Bergen op Zoom, en Constantia Lenaerts, een Antwerpse van geboorte.¹³ Joost Van Egmont groeide op in Leiden, samen met zijn halfzussen Johanna en Maria Balthens, de dochters uit het eerste huwelijk van Constantia Lenaerts.¹⁴ Andere kinderen uit het huwelijk met Dirck Joostzone van Egmont, zijn (vooralsnog) onbekend.¹⁵ De familie betreft een bescheiden woning in het Leidse kwartier Zevenhuizen, zo blijkt uit de teboekstelling van de inning van de schoorsteengelden uit 1606.¹⁶ Op gure winterdagen verwarmt vader Van Egmont woont en schrijnwerkersatelier met amper twee schoorstenen. Niets wijst er in ieder geval op dat deze modale timmerman, zoon van een kleermaker, in verband gebracht kan worden met het roemrijke geslacht Van Egmont. Vrouwe Fortuna staat helaas niet aan de zijde van de Vlaamse immigrante: ook Lenaerts' tweede echtgenoot overlijdt amper zes jaar na hun huwelijk, in 1607.¹⁷ De kleine Joost is dan nog maar net vijf jaar. Op 4 juli 1613 is Constantia Lenaerts met haar kroost terug te vinden in Antwerpen, haar geboortestad.¹⁸

11 F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883, p. 766. De vroege historiografen echter (zowel Cornelis de Bie, Arnould Houbraken als Jacob Campo Weyerman) halen 1602 aan als geboortedatum. In zijn testament van 15 oktober 1618 stelt Van Egmont dat hij 16 jaar is (zie n. 22).

12 Regionaal Archief Leiden, Schepenhuwelijken (1592-1795), 1601, fol. A72v. Akte van het schepenhuwelijk tussen Dirck Joostenz van Egmond, Leyden en Constantia Lenaerts, Antwerpen op 22 september 1601. Man en vrouw met een verschillende geloofsvertuiging huwden niet voor de kerk, welke dan ook, maar werden door de schepen in de echt verbonden.

13 Regionaal Archief Leiden, Schepenhuwelijken (1592-1795), 1595, fol. A30. Akte van het schepenhuwelijk tussen Balten Jans, Bergen op Zoom en Constantia Lenaertsdr, Antwerpen op 7 juli 1595.

14 Antwerpen, Felixarchief, Notariaat, No472, M. Van Cauwenberghe, Testament van Joos van Egmont Diricxssone, 1618, fol. 259. In dit testament laat Van Egmont geld na aan zijn beide halfzusters.

15 Wellicht had Van Egmont geen broers of zussen, aangezien hij hen niet heeft opgenomen in zijn testament van 1618.

16 Regionaal Archief Leiden, Schoorsteengelden 1606, Egmont, Dirc van, Zevenhuyzen 98. Er werden schoorsteengelden geïnd voor twee schoorstenen, wellicht één voor de woonst en één voor het timmermansatelier.

17 Regionaal Archief Leiden, Index begrafenisboeken 1601-1619, Dirck Joostenz van Egmont overlijdt op 11 maart 1607.

18 Antwerpen, Felixarchief, Notariaat, N2402, Guillaume Le Rousseau, Procuratie over de eigendommen van Constantia Lenaerts, 1613, fol. 109v-110.

*Joos van Egmont by Jasper Houck & Schilder tot Rubens*¹⁹

Het effect van opleiding mag in de zeventiende eeuw niet onderschat worden. De gilden waren op het vlak van scholing gezaghebbend en regulerend, het meesterschap was onontbeerlijk voor de loopbaan van een degelijk ambachtsman.²⁰

De *liggeren* van het Antwerpse Sint-Lucasgilde melden de ontvangsten van leergeld voor Joost van Egmont bij Gasper Van den Hoecke, geïnd door de deken in het jaar 1615–1616.²¹ Over deze leerjaren bij Van den Hoecke is weinig overgeleverd. Op zestienjarige leeftijd laat Van Egmont een testament opmaken; hij laat geld na aan zijn beide halfzusters, zijn moeder, grootmoeder en oom.²² Het motief voor dit jeugdig testament blijft vooralsnog een onopgelost raadsel. De suggestie dat de knaap zich opmaakte voor een grote reis klinkt niet onlogisch, gezien de traditie van de Italiëreizen.²³ ‘En, terwijl Italien, Vranck-Ryck en andere plaetsen die met zyn Const versiert zyn’ zo schrijft Cornelis De Bie over de verspreiding van Van Egmonts doeken overal te lande.²⁴ Voorlopig is er echter geen enkele archivalische bron die een verblijf in Italië kan onderbouwen, en stilistische of compositorische elementen in zijn nagelaten oeuvre lijken evenmin in die richting te wijzen. Niet veel later zal de jonge Van Egmont circuleren in de omgeving van Antoon van Dyck. Dit blijkt onder meer uit een getuigenis van vele jaren later, afkomstig uit een proces – het zogeheten proces Hillewerf – over de authenticiteit van een apostelreeks van Van Dyck. In dat proces verklaarde Van Egmont dat hij meewerkte aan deze reeks.²⁵ Over het ‘Van Dyck-atelier’ in *Den Dom van Ceulen* aan het prille begin van zijn carrière lopen de academische meningen uiteen.²⁶

¹⁹ P. Rombouts en Th. Van Lierus, *De Liggeren en andere Historische Archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, Antwerpen 1864–1876, ed. Amsterdam 1961, 2 dln, dl 1, p. 520, 650.

²⁰ K. Van der Stighelen en F. Vermeylen, ‘The Antwerp Guild of Saint Luke and the Marketing of Painting, 1400–1700’, in: N. De Marchi en H. Van Miegroet (red.), ‘Mapping markets for Paintings in Europe, 1450–1750’, in: *Studies in European Urban History (1100–1800)* 6, Turnhout 2006, p. 191.

²¹ Rombouts en Van Lierus, *De Liggeren*, p. 520.

²² Antwerpen, Felixarchief, Notariaat, No472: M. Van Cauwenberghe, Testament van Joos van Egmont Diricxsone, 1618, fol. 259.

²³ N. Dacos, ‘Om te zien en te leren’, in: H. Devisscher, *Exh. Cat. Fiamminghi a Roma 1508–1608, kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsdom Luik tijdens de Renaissance* (Museum voor Schone Kunsten, Brussel en Palazzo delle Esposizioni, Rome 1995), Gent 1995, p. 14–31.

²⁴ C. De Bie, *Het gulden Cabinet vande edel vry schilder const, inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beeldhouwers ende plaetsnyders van dese eeuw*, Antwerpen 1661, p. 251.

²⁵ M. Galesloot, ‘Un procès pour une vente de tableaux attribués à Antoine van Dyck: notice, accompagnée de pièces justificatives et de fac-simile de signatures’, in: *Annales de l’Académie d’archéologie de Belgique*, dl 24, serie 2, dl 4 (1868), p. 27, 42–43. Er zijn verschillende reeksen bekend, maar geen van de reeksen is terug te brengen tot de Hillewerf reeks. Zie F. Lammertse, ‘Van Dyck’s Apostles series, Hendrick Uylenburgh and Sigismund III’, in: *The Burlington Magazine* 144 (2002), p. 144–146.

²⁶ Voor een summier discussie zie F. Lammertse, C. Fryklund en A. Boersma, *Masterpiece or Copy? Two versions of Anthony van Dyck’s St. Jerome with an Angel* (Museum Boijmans Van Beuningen/Nationalmuseum Stockholm, Rotterdam–Stockholm 2009), p. 9–11. Voor een zeer uitgebreide en beredeneerde discussie over het vroege Van Dyck atelier zie K. Van der Stighelen, ‘Young Anthony: Archival Discoveries Relating to Van Dyck’s Early Career’, in: S. Barnes en A. Wheelock, ‘Van Dyck 350’, in: *Studies in the History of Art* 46, Washington 1994, p. 17–46.

Van Egmont verwerft het meesterschap pas in 1628, maar het decennium dat hieraan vooraf ging blijkt primordiaal te zijn geweest in de ontwikkeling van zijn verdere loopbaan.²⁷ De omgang met Antoon van Dyck is voor Justus van Egmont mogelijk de *stepping stone* geweest voor een introductie bij Peter Paul Rubens en diens atelier, waar hij als één van de leerlingen staat geboekstaafd.²⁸ Hoewel opleiding of werkzaamheden in het atelier van Rubens geen graadmeter voor succes waren – getuige de nobele onbekenden van wie we tot op de dag van vandaag het spoor bijster blijven²⁹ – lijkt het erop dat dit aspect van zijn training Van Egmont de nodige *credentials* opleverde voor zijn verdere loopbaan. Niet zelden worden de fundamenteën voor een toekomstig netwerk gelegd in de leerfase voorafgaand aan het professionele leven. Dat is niet minder waar voor Van Egmont. Zijn opleiding gaat hand in hand met de uitbouw van een netwerk. Dat professionele netwerk bestaat uit een artistiek en adellijk luik waarbij de scheidslijnen tussen beide niet steeds duidelijk te definiëren zijn.

*Entre les beaux-arts il n'y en a point de plus noble que la peinture*³⁰

Vanaf wanneer Van Egmont precies in het atelier van Rubens werkzaam was, is niet bekend. Maar als terminus post quem kan met zekerheid het jaar 1625 gesteld worden. Op 3 juli van dat jaar vraagt Rubens in zijn brief naar Palamède Fabri, seigneur de Valavez, de broer van zijn vriend Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, zich lichtjes geïrriteerd af waar Van Egmont zolang blijft: 'Justo tardi tanto'.³¹ De jongeman had de opdracht gekregen de financiële vereffening voor de Medicicyclus ter harte te nemen en het geld veilig naar Antwerpen te brengen. Twintig dagen eerder was Rubens al richting Antwerpen vertrokken, na de afronding van de installatie van de beroemde reeks in het Palais du Luxembourg (nu in het Musée du Louvre, afb. 1). Zou Rubens de afrekening van een zo belangrijke opdracht aan een leerling of medewerker hebben overgelaten indien deze niet zijn volste vertrouwen genoot? Het is dan ook niet ondenkbaar dat Van Egmont al vroeger dan 1625 betrokken was bij het atelier van

²⁷ Rombouts en Van Lierus, *De Liggeren* (n. 19), p. 643.

²⁸ Dit weten we uit verschillende bronnen, zoals uit de Liggeren waar Van Egmont staat genoteerd als 'tot Rubens'. Maar verder ook uit documenten en de brieven van Rubens. Zowel De Piles als Filips Rubens noemen Van Egmont als leerling van Rubens. In 1628 trad Van Egmont op als getuige voor een certificaat dat door Rubens werd opgemaakt voor één van zijn andere leerlingen Deodaat del Monte. Zie A. Balis, 'Fatto da un mio discepolo: Rubens's Studio Practices Reviewed', in: *Exh. Cat. Rubens and his Workshop, The Flight of Lot and his Family from Sodom* (Museum of Western Art, Tokyo 1994), Tokyo 1994, p. 113.

²⁹ Zoals bijvoorbeeld Jacob Gowy, Jan Baptist Borrekens, Jan van Eyck en Peter Symons. Zie A. Balis, 'Rubens en zijn atelier: een probleemstelling', in: J. Vander Auwera en S. Van Sprang, *Exh. Cat. Rubens. Een genie aan het werk* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Brussel 2007), Tiel 2007, p. 33.

³⁰ L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture: étude historique*, Parijs 1861, p. 257.

³¹ Vertaling: 'Justus is veel te laat'. M. Rooses en Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens*, 6 dln, Antwerpen 1887-1908, dl 3, p. 372. Deze passage wordt algemeen aanvaard om de betrokkenheid van Justus van Egmont bij de Medicireeks aan te tonen.



Afb. 1 Peter Paul Rubens, *Medicoreeks*. Parijs, Musée du Louvre.

Rubens en meer bepaald bij de *Medicoreeks*.³² Uit de correspondentie van Rubens met Peiresc vernemen we dat de schilder de eerste doeken reeds in 1623 afleverde.³³

Deze kennismaking met de artistieke scène en de Franse hofhouding in Parijs heeft zonder meer meegespeeld in Van Egmonts besluit om zich in de Franse hoofdstad te vestigen, vermoedelijk rond 1630 maar naar alle waarschijnlijkheid zelfs eerder. In 1628 sluit Rubens zijn atelier om op diplomatieke missie te vertrekken. Dit kan de aanleiding zijn geweest voor Van Egmont om de sprong toch maar te wagen.³⁴ Toen Van Egmont met de grootmeester naar Parijs trok om de *Medicicyclus* in het *Palais du Luxembourg* te installeren, heeft hij er naar alle waarschijnlijkheid al vroeg contacten gelegd met de koninklijke entourage – contacten die later van belang zullen blijken – evenals met de andere Vlaamse kunstenaars die in Parijs aan het werk waren, waaronder Philippe de Champaigne. Deze laatste speelde niet alleen een aanzienlijke rol in de Vlaamse kolonie in Parijs,³⁵ maar hij was ook tewerkgesteld op de site van het Palais du Luxembourg van 1622–1626, in

³² Er zijn enkele andere brieven in Rubens' correspondentie, daterend van 1622 (de periode van de eerste reis van Rubens naar Parijs voor de *Medicoreeks*) waarin gesproken wordt van een zekere Edmond. Betreft dit een transcribeerfout die in de richting van 'Egmont' wijst? Zie Roose-Ruelens, *Correspondance*, dl 2, p. 245.

³³ Ibidem, dl 3, p. 123, 129, 150, 163, 175.

³⁴ Balis, *Rubens en zijn atelier* (n. 29), p. 46.

³⁵ A. Mérot, 'Les peintres flamands et le "filtre français"', in: *Exh. Cat. Lille au XVII^e siècle. Des Pays-Bas espagnols au Roi-Soleil* (Palais des Beaux-Arts/Musée de l'hospice Comtesse, Lille 2000), Lille 2000, p. 47.

de *équipe* van Nicolas Duchesne, waar ook Nicolas Poussin een tijdje een plaatsje had.³⁶ De Champagne en Van Egmont zouden een levenslange vriendschap onderhouden en waren peetvader van elkaars kinderen. Van wederzijdse schilderkunstige beïnvloeding lijkt echter geen sprake te zijn geweest: ze hielden er elk strikt een eigen stijl op na. Wanneer Van Egmont precies zijn Antwerpse thuishaven inruilde voor Parijs is niet met zekerheid te zeggen. Maar in hetzelfde jaar 1628 dat hij de graad van Meester ontving, stond hij in de *liggeren* van de Sint-Lucasgilde ook genoteerd als ‘weggeghaen’.³⁷

De reglementering van de Parijse corporaties was nogal streng, zodat buitenlandse schilders zich op vrijplaatsen gingen installeren als de Faubourg Saint-Germain-des-Prés, zoals ook Van Egmont in eerste instantie zal doen.³⁸ Met de stichting van de *Confrèrerie des Nations Etrangères* door Aartshertogin Isabella in 1626, krijgt de Vlaamse gemeenschap haar eigen kerk. Belangrijker nog, de kunstenaars organiseren zich vanaf dan volgens hun specialismen en nieuwkomers worden geholpen om werk en een verblijfplaats te vinden.³⁹ In 1633, het jaar waarin zijn zoon Philippe geboren werd – met Philippe de Champagne als peter van het kind – vinden we de schilder terug als *marquiller* of kerkmeester van de kerk van de Vlaamse natie in Saint-Germain-des-Prés.⁴⁰ Het opnemen van een zodanige functie gebeurt niet van de ene dag op de andere, waardoor verondersteld kan worden dat Van Egmont al eerder in Parijs aanwezig was. Andere mogelijkheden voor schilders om in Parijs hun beroep te kunnen uitoefenen, gebruikmakend van de *échappatoires* zoals beschreven door Schnapper, waren onder andere zich te engageren als medewerker of assistent in een reeds gevestigd atelier of zich te binden aan de koninklijke hofhouding of een ander nobel heerschap.⁴¹ Justus van Egmont was van vele markten thuis en hij zou al deze mogelijkheden beproeven.

Zo wordt hij aangeworven bij Simon Vouet om er tapijontwerpen te maken.⁴² Deze kunstenaar was eind 1627 na een lang verblijf te Rome teruggekeerd naar Parijs om in dienst van de koning en de koningin-moeder te werken in het Palais du

36 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 5 dln, Parijs, 1666-1688, dl 5, p. 573-574; P. Rosenberg (red.), *La Peinture Française*, Parijs 2001, p. 319; A. Merle du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France*, Villeneuve d'Ascq 2004, p. 233, noot 1155.

37 Rombouts en Van Lierus, *De Liggeren* (n. 19), dl 1, p. 658.

38 E. Toliopoulou, *L'art et les artistes des Pays-Bas à Paris au XVII^e siècle* (onuitgegeven doctoraatsverhandeling Paris Sorbonne IV), Parijs 1991, p. 114-121; A. Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Parijs 2004, p. 30.

39 A. De Montaignon, ‘Confrèrerie de la nation flamande des à Saint-Hippolyte et Saint-Germain-des-Prés de Paris (1626-1691)’, in: *Nouvelles Archives de l'Art Français* (1877), p. 158-164; Mérot, *Les peintres flamands*, p. 45-46; M. Szanto, ‘La Révolution Flamande’, in: *Connaissance des Arts, Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle* (2010, hors-série), p. 2-6.

40 Toliopoulou, *L'art et les artistes des Pays-Bas*, p. 181.

41 Schnapper, *Le métier de peintre*, p. 24-52.

42 Félibien, *Entretiens* (n. 36), p. 400: ‘Comme il faisoit faire des patrons de Tapisserie de toutes sortes de facons, il employoit encore plusieurs Peintres à travailler sous ses dessins, aux paysages, aux animaux, & aux ornemens. Entre ceux-là, je puis vous nommer Juste d'Egmont & Vandrisse, Flamands; Scalberge, Pastel, Belin, Vanboucle, Bellange, Cotelte.’

Luxembourg.⁴³ In korte tijd maakte hij naam en faam aan het hof en werd dé grootste Franse schilder in Parijs en omstreken met een atelier dat gerust de vergelijking met dat van Rubens kan doorstaan.⁴⁴ Van Egmont heeft dus ook langs deze weg een ingang kunnen vinden aan het hof. Vanaf 1635 wordt hij in notariële akten vermeld als *Peintre du Roi*. Dat hij nauw verbonden was met het hof kunnen we ook afleiden uit Van Egmonts woonplaats in Parijs: Rue Richelieu, dicht bij het Palais Royal.⁴⁵

Het is vooral vanaf de jaren 1640 dat Van Egmont succes oogst. Dat blijkt uit de werken die uit deze periode overgeleverd zijn, maar ook uit zijn florerende business in prenten waarvoor hij een koninklijk privilege kreeg (afb. 2). Wellicht was hij rond die tijd gesetteld geraakt en had hij inmiddels de middelen vergaard om zijn eigen atelier en bedrijf op te richten. De impact van reproductiegrafiek op de status van een kunstenaar is niet te onderschatten. Niet alleen was het een florerende business, ook voor de verspreiding van het oeuvre en de naam van de kunstenaar was het een belangrijk instrument. Van Egmont heeft in dat opzicht goed opgelet bij Rubens en Vouet, die beiden een bloeiend handeltje in prenten hadden. Van het midden van dit decennium is Van Egmont ook betrokken bij de creatie van de *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, die in 1648 officieel opgericht wordt. Hij neemt deel aan de vergaderingen, maar het is niet duidelijk welke en of hij überhaupt een rol van betekenis heeft gespeeld als één van de *douze anciens*. Het sociale voordeel verbonden aan een academisch lidmaatschap – dat al dan niet actief werd beoefend – is echter niet te verwaarlozen.⁴⁶

Van Egmonts adellijke ambities

Zoals Van den Branden reeds schreef (weliswaar zonder bronvermelding), koesterde Van Egmont adellijke ambities. Deze ambities concretiseerden zich in de vorm van een brief, gericht aan het Leidse stadsbestuur. Hoewel Van den Branden geen materiele verwijzing geeft naar het document in kwestie, het zogeheten adelpatent, geeft hij de lezer wel mee dat het bestaan van het ‘ontwerp der edelverklaring’ hem via advocaat Van Lerijs werd meegedeeld.⁴⁷ Het stadsarchief van Antwerpen, het Felixarchief, is in het bezit van de nota’s van Van Lerijs. Tussen de negentiende-eeuwse memo’s van de advocaat werd het zeventiende-eeuwse document inderdaad gevonden.⁴⁸ Uit het orthografisch onderzoek en de transcriptie van het vier pagina’s tellende archiefstuk kan het volgende geconcludeerd worden (bijlage).

43 J. Thuillier, *Exh. Cat. Vouet* (Galeries Nationales du Grand Palais, Parijs 1990-1991), Parijs 1990, p. 111.

44 Ibidem, p. 24.

45 Bibliothèque Nationale de France, Fichier Laborde, MS. NAF 12101, fol. 25767. Onderaan de prenten, uitgegeven door Van Egmont, staat ook zijn verblijfplaats aangegeven, zie afb. 2.

46 Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton 1987, p. 172-173.

47 Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* (n. 11), p. 771, noot 1.

48 Antwerpen, Felixarchief, Th. Van Lerijs, Aantekeningen der Antwerpse Kunstenaars, PK 3071, D-J, N° 72: Juste van Egmond et sa famille (pieces anciennes), Justus van Egmont, *Ontwerp voor een adelpatent*.

Afb. 2 Jeremias Falck, Portret van Anne d'Autriche, gravure. Opschrift onderaan: 'A Paris, chez Justin d'Egmont, rue de Richelieu, à Louis (13), le Juste, cum privilegio regis Christianiss et Ordinatorum confederatorum Falck fecit'.



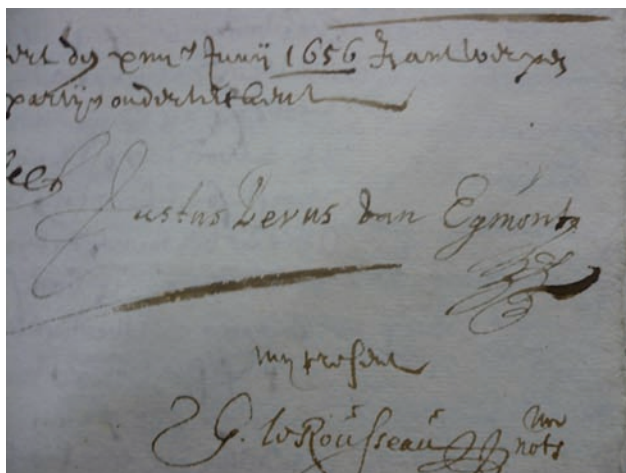
Hoewel het document in naam van het Leidse stadsbestuur – met name de burgemeester en schepenen – werd opgesteld, is de auteur ervan Justus van Egmont zélf. Dit blijkt uit een nauwkeurige vergelijking van het handschrift met andere handgeschreven stukken van Van Egmont. Er zijn weinig autografe documenten overgeleverd – het adelpatent is voorlopig het enige – waardoor de signaturen in notariële akten als enige bron kunnen gelden voor orthografische vergelijking. Vanaf ca. 1650 signeerde de schilder als 'Justus Verus van Egmont'. Opmerkelijk hierbij is dat hij twee verschillende hoofdletters E, een ronde (afb. 3, 4) en een rechthoekige vorm (afb. 5, 6), door elkaar gebruikt, evenals in het zogeheten adelpatent wanneer er daar naar de naam 'Justus Verus d'Egmond' wordt verwezen. Het is voorlopig het enige autografe document van de schilder en het is te dateren na de jaren 1650. Kan het begrepen worden als een ontwerp of is het een vervalsing van een adelpatent? De vraag is of Van Egmont, indien het om een regelrechte vervalsing zou gaan, niet de moeite zou hebben genomen het document van een datum en imitatiehandtekening van de burgemeester en/of schepenen te voorzien. Dit zijn echter louter speculaties. Het enige wat met zekerheid gezegd kan worden is dat Van Egmont de adellijke titel Justus verus d'Egmond, dict de Meresteyn, claimde. Het moet Van Egmont op

d'Arfen, de Bentgijlen, et de Merestein,
 etz. . . Lequel Branche de Merestein -
 Commencit l'an de Grace - 1300. par
 le Cadet S. Jogan. [fils du Geeraert
 d'Arfen] d'Edmond. Ledit S. Jogan
 estoit le Premier S. J. de Merestein.
 En suite ont estez fort noblement
 A l'ice: Et ont fourny Tant en estat
 Spirituel qu'en Milice, et Police etz
 Grand et Siabants personnages, et
 Vaillants Chevaliers, Lesquels ont par
 sous diverses, et Belles Charges,
 En Batailles et Rencontres, Et en la
 Cour de Leur Princes Souverains.
 où ils ont fait paroistre leur Valeur
 et bonne Conduite, Et que ceste Branche
 d'Edmond de Merestein soit descendu
 par succession du Temps, selon les
 Pieces Antiques. et modernes, et
 representations de personnes. Le S.
 Justus Derus d'Edmond, du d. Merestein.

Justus Derus d'Edmond

Afb. 3 Antwerpen, Felixarchief, Th. Van Lerijs, Aantekeningen der Antwerpse Kunstenaars, PK 3071, D-J, N° 72:
 Juste van Egmond et sa famille (pieces anciennes). Justus van Egmont, Ontwerp voor een adelpatent, fol. 1v en detail
 orthographe signatuur.

Afb. 4 Antwerpen, Felixarchief, Notariaat, n2445: Guillaume Le Rousseau, Signatuur Van Egmont uit de akten met betrekking tot de inning van de achterstallige betalingen van Christina van Zweden, 1656, fol. 34ov.



één of andere manier duidelijk zijn geworden dat de tak Meresteyn van het geslacht Van Egmont al was uitgestorven sinds 1599.⁴⁹ Een andere beroemde casus van artistieke adellijke aspiratie is David II Teniers, die ook zijn hele leven streefde naar het adeldom.⁵⁰ De inspiratiebron voor beide *strebers* is niet ver te zoeken: het voorbeeld Rubens ligt voor de hand. Hoewel Teniers en Van Egmont de enige schilders zijn waarvan bekend is dat ze deze bijzondere ambitie koesterden, was het niet ongevoel in het hogere en rijkere burgerlijke milieu de sprong naar de adelstand te wagen.⁵¹ De politieke situatie van het zeventiende-eeuwse Europa dient hierbij in ogenschouw te worden genomen. Een algemene tendens in de vroegmoderne tijd is de opwaartse sociale mobiliteit van de bourgeoisie, wiens ultieme doel het was om de adelstand te bereiken. Een job in koninklijke dienst was dan ook dé te volgen weg voor sociale vooruitgang. Overigens was de verarmde oude aristocratie genooddaakt het geld te aanvaarden van de *nouveaux riches parvenus*. De verkoop van adellijke posities door regeringen die krap bij kas waren, was dan ook geen uitzondering. Niet alleen vanuit financieel standpunt maar ook om het voortbestaan van het geslacht te verzekeren was de opname van *homines novi* noodzakelijk.⁵² Antwerpen spande zelfs de kroon op het vlak van adelsurpaties in de zuidelijke Nederlanden.⁵³

Alvorens een adelbrief te kunnen bekomen, ontwikkelden families een bijzondere interesse in de eigen familiegeschiedenis.⁵⁴ Van Egmonts genealogische komaf was

⁴⁹ H. van Nierop, *Van ridders tot regenten*, Amsterdam 1990, p. 48, grafiek 3.1.

⁵⁰ H. Vlieghe, *David Teniers the younger (1610–1690): a biography*, Pictura Nova 10, Turnhout 2006, p. 56–59.

⁵¹ Filipczak, *Picturing Art* (n. 46), p. 140.

⁵² Van Nierop, *Van ridders tot regenten*, p. 45, 120; Kamen, *Early Modern European Society* (n. 9), p. 89.

⁵³ B. Timmermans, 'Barokke vroomheid en familiaal prestige. Beeldvorming, mecenaat en het commemoratieve monument in het zeventiende-eeuwse Antwerpen', in: *De zeventiende eeuw* 16.2 (2000), p. 91.

⁵⁴ B. Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen* (Studies Stadsgeschiedenis), Amsterdam 2008, p. 154.

a Present de Jurdiat Justus Verus d'Egmond
 Nous nous bien volue auorder ceste
 tesmoinage, soubsigne de nostre mains,
 et menij de seel ordinaire de ceste
 ville de Leyden, Pour Lijz servirs, et
 valoir par tout quil sera loing
 finit a la ville de Leyden, L'ande
 Grace - 16.. Les.

Justus Verus d'Egmond

Afb. 5 Antwerpen, Felixarchief, Th. Van Lerijs, Aantekeningen der Antwerpse Kunstenaars, PK 3071, D-J, n° 72: Juste van Egmond et sa famille (pieces anciennes). Justus van Egmont, Ontwerp voor een adelpatent, fol. 2v en detail orthografie signatuur.

Afb. 6 Antwerpen, Felixarchief, Notariaat, n2445: Guillaume Le Rousseau, Signatuur Van Egmont uit het testament van Justus van Egmont en Emerentiana Bosschaert, 1656, fol. 177.

The image shows a close-up of a handwritten signature in dark ink on aged, slightly textured paper. The signature is written in a cursive script typical of the 17th century. It begins with 'Justus' and ends with 'van Egmont'. Above the main signature, there are several lines of text, some of which are crossed out or written in a lighter hand. Below the main signature, there is another line of text that appears to be 'Emerentiana Bosschaert'. The overall appearance is that of a formal legal document, specifically a testament as mentioned in the caption.

eerder pover, zoals blijkt uit de Leidse archieven. Het roemrijke geslacht Van Egmont was één van de oudste en aanzienlijkste Hollandse geslachten,⁵⁵ en had verschillende belangrijke graven, hertogen en ridders voortgebracht.⁵⁶ Joost Van Egmont had wel belangstelling aan de dag gelegd voor zijn afstamming. Het zestiende-eeuwse geschrift van abt Hovaeus († 1568), *Chronyck ende Historie, Van 't Edele en Magtige Geslagte van den Huyse van Egmond, Liggende in Noord-Holland*, dat in 1646 reeds aan zijn vierde druk toe was, was een vermaarde publicatie over de notoire Van Egmont-afstamming.⁵⁷ Voor de impressionante afstamming, teruggaand op Radboudt, de eerste Heer van Egmond, die Justus van Egmont in zijn adelbrief beschrijft (bijlage), heeft hij dankbaar gebruikt gemaakt van deze publicatie (afb. 7).⁵⁸

Dat de edelman in spe ook kennis van de heraldiek bezat, blijkt uit zijn descriptie van het wapen dat hij wenst te voeren en de gerelateerde tekening bovenaan zijn ontwerp. In dit verband dient ook het monumentale schilderstuk 'De genealogie van de graven van Egmont' in het Musée des Beaux-Arts in Marseille vermeld te worden. Het imposante werk stelt naast de allegorische hoofdscène (afb. 8), tevens 35 medaillons voor (afb. 9), die chronologisch de lineage van het geslacht Van Egmont verbeelden.⁵⁹ Of Van Egmont daadwerkelijk in de adelstand werd verheven, is onwaarschijnlijk, maar het is een feit dat hij vanaf 1655 niet alleen officiële documenten maar ook zijn schilderijen zal signeren met Justus verus ab Egmont.

⁵⁵ Van Nierop, *Van ridders tot regenten* (n. 49), p. 39.

⁵⁶ De faam van het geslacht culmineerde met de onthoofding van Graaf Lamoraal van Egmont en Graaf Horne op het Brusselse Zavelplein in 1568 in de periode van de religieuze troebelen, onder het repressieve beleid van Alva. Zie J.C. Blom en E. Lamberts (red.), *Geschiedenis van de Nederlanden*, Baarn 2003, p. 108–110.

⁵⁷ P.C. Molhuysen en P.J. Blok (red.), *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, 10 dln, Leiden 1914, dl 3, p. 323, 619.

⁵⁸ A. Hovaeus, *Chronyck ende Historie, Van 't Edele en Magtige Geslagte van den Huyse van Egmond, Liggende in Noord-Holland*, Alkmaar 1696.

⁵⁹ Over deze toeschrijving is een publicatie in voorbereiding.

Het belang van rijkdom

Het bereiken van de adelstand voor het verwerven van een maatschappelijke status was dan wel een belangrijk aspect van sociale mobiliteit, een minstens zo belangrijke, zelfs essentiële voorwaarde voor *social climbing* was het vergaren van rijkdom. Het ging daarbij niet zozeer om de rijkdom *an sich* maar om de accumulatie van financiële en onroerende bezittingen, noodzakelijk voor de levensstijl van een bepaalde status, om zo een groter aanzien te creëren.⁶⁰ Op prille leeftijd had Van Egmont al eigen bezittingen, zoals we weten uit het testament dat hij liet opmaken op zestienjarige leeftijd. De accumulatie van zijn rijkdom gedurende zijn leven kan worden afgeleid uit de archivalische gegevens omtrent zijn concrete financiële situatie in de laatste twee decennia van zijn leven. Het is ook vanaf dan dat zijn opwaartse mobiliteit zich zo sterk manifesteerde, getuigen de signatures en het 'virtuele' adelpatent. De *academici* en *Peintre du Roi* verlaat Parijs in het begin van de jaren 1650.⁶¹ Terug in Antwerpen koopt hij in 1656 een groot pand met zeven woningen in de Lange Nieuwstraat.⁶² Dit pand zal hij niet zelf betrekken, maar verhuren voor de jaarlijkse huurprijs van 210 gulden.⁶³ In 1661 koopt hij nog een tweede pand, met galerij, hof en stalling, voorheen bewoond door Jan Wildens, om er uiteindelijk zelf te gaan wonen.⁶⁴ Nog eens tien jaar later koopt hij een stuk grond aanpalend aan een hoveniershof met een visput en een nieuw huis, het zogeheten huis *Vogelsanck*, in Borgerhout.⁶⁵ Van Egmont investeerde zijn vergaarde kapitaal dus in vastgoed. Maar niet alleen het onroerend goed doet vermoeden dat Van Egmont een welgestelde burger was. Uit de boedelinventaris van zijn vrouw Emerentiana Bosschaert, opgemaakt in 1685, kunnen we afleiden dat hij verschillende werken bezat van Pourbus, Rubens, Salviati,

60 Konnert, *Early Modern Europe* (n. 8), p. 39.

61 De *Fronde* en de moeilijkheden die de Académie op dat moment onderging kunnen het vertrek van Van Egmont naar de Zuidelijke Nederlanden bespoedigd hebben. Zie Schnapper, *Le métier de peintre* (n. 38), p. 136, 138.

62 Antwerpen, Felixarchief, Notariaat, N2445, Guillaume Le Rousseau, Akte betreffende de aankoop, 1656, fol. 56v.

63 Ter vergelijking: dagloners met een minimum levensloon van 14 stuivers per dag betaalden maximum 48 gulden per jaar voor hun woonst. De meeste kunstschilders betrokken woningen die rond de 150 gulden per jaar kosten aan huurprijs. Sommige meesters zaten daar ruimschoots boven, zoals Jacob Jordaens (450 gulden) en Jan Fyt (300 gulden). Zie F. Van Cauwenberghe-Janssens, 'De sociale toestand van de Antwerpse schilders in de 17^{de} eeuw', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1970), p. 234-236.

64 Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* (n. 11), p. 770.

65 Antwerpen, Rijksarchief, Archief van de schepenvanck van Deurne-Borgerhout, 124/151 en 124/153. Het is niet bekend of dit huis *Vogelsanck* ook in Van Egmonts bezit was. Het zou niet onaannemelijk klinken, gezien de traditie van de patriciërs in Antwerpen zich buiten de stadskern te vestigen op een luthof om zo te kunnen voorzien in eigen levensonderhoud. Met dank aan Ria Fabri voor deze informatie. Zie R. Baetens, 'La "villa rustica" phénomène italien dans le paysage Brabancon au 16^e siècle', in: *Aspetti della vista economica medievale*, Firenze 1985, p. 171-191; R. Baetens, 'La "Belleza" et la "Magnificenza". Symboles du pouvoir de la villa rustica dans la région anversoises aux temps modernes', in: *La culture de l'habitat*, Turnhout 1991, p. 159-177.

Afb. 7 Frontispiece A. Hovaeus, Chronyck ende Historie, Van 't Edele en Magtige Geslagte van den Huyse van Egmond, Liggende in Noord-Holland, Alkmaar 1696.



Holbein, Tintoretto, Brueghel, Vredeman de Vries en vele anderen.⁶⁶ Desondanks zijn er in Egmonts eigen werken helemaal geen citaten terug te vinden van andere meesters. De vraag rijst of hij de collectie gebruikte als visuele database dan wel of hij een handeltje had in schilderijen. Een laatste mogelijkheid is dat het zijn eigen collectie betrof, wat dan wederom een uitdrukking kan zijn geweest van zijn status.⁶⁷ Een referentie aan de fenomenale collectie van zijn leermeester Rubens is gauw gemaakt, hoewel een zo

⁶⁶ E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw* (Fontes historiae artis neerlandicae), 1984-2009, 14 dln, dl 11 (2001), p. 315-319.

⁶⁷ Bourdieu verwijst in dit opzicht naar het kunstobject dat de objectivering is van een relatie van onderscheid. Zie Bourdieu, *La Distinction* (n. 3), p. 250-251. Een kunstobject kan volgens deze opvatting een sociaal onderscheid ten opzichte van andere klassen uitdrukken, of de bezitter het gevoel geven te behoren tot een bepaalde (hogere) klasse.



Afb. 8 Justus van Egmont, *Genealogie van de graven van Egmont*. Marseille, Musée des Beaux-Arts.

intellectueel verfijnde verzameling als deze van Rubens een onbereikbaar ideaal was voor Van Egmont.⁶⁸

Een ander inzicht in de bankzaken van Van Egmont is te vinden in een minnelijke schikking uit 1655 van Christina van Zweden aan haar schuldeisers in Antwerpen. De koningin is niet minder dan 3840 gulden verschuldigd aan Van Egmont. Dit is wel een erg aanzienlijk bedrag voor de twee portretten en eventuele replieken die Van Egmont schilderde van Christina van Zweden.⁶⁹ Ter vergelijking: Van Dyck kreeg ongeveer 2250 gulden voor een adellijk portret tijdens zijn Londense periode.⁷⁰ Als portretschilder had hij dan ook geen gelijke. Van de prijzen van Van Egmonts werken zijn we verder op de hoogte door een geschil tussen zijn dochters Prudentia en Maria in 1700. Voor twee werken, *Het geslacht van Egmonten Karel II van Engeland* werd de prijs samen geschat op 600 gulden.⁷¹ Voor het kleine portret van Cornelis Lanschot, dat vermoedelijk het werk is dat we in diens grafkapel terugvinden in de Sint-Jacobskerk,

⁶⁸ J. Muller, 'De verzameling van Rubens in historisch perspectief', in: K. Belkin en F. Healy, *Exh. Cat. Een huis vol kunst* (Rubenshuis Antwerpen 2004), Antwerpen 2004, p. 30-34.

⁶⁹ Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen*, dl 7 (1993), p. 158-160.

⁷⁰ K. Van der Stighelen, *Cornelis de Vos (1584/1585-1651): 'Te dier tyt een van de vermaerste conterfeyters'*. Een studie over een Antwerps portretschilder en zijn klēnteel (Onuitgegeven doctoraatsverhandeling, Katholieke Universiteit Leuven), Leuven 1988, p. 151.

⁷¹ Antwerpen, Felixarchief, Historische nota's betreffende geschiedenis van Antwerpen, PK3574, Van den Branden, Nota's schilders D-E.

Afb. 9 *Justus van Egmont*, Genealogie van de graven van Egmont. Marseille, Musée des Beaux-Arts. Detail.



kreeg de schilder 40 gulden. Ter vergelijking kreeg Cornelis de Vos, die vooral voor de burgerij schilderde, 25 gulden voor een portret en 100 gulden wanneer het een familieportret betrof.⁷² Portretten schilderen was dus een lucratieve bezigheid, althans voor Van Egmont, wiens zitters voornamelijk tot de adel en het hof behoorden, in tegenstelling tot het burgerclientèle van Cornelis de Vos.⁷³

Intergenerationele mobiliteit

Justus van Egmont, een *self-made man*, ontbrak het niet aan de nodige sociale vaardigheden om een opwaartse klim te maken in de maatschappij. Hij ondernam pogingen om zijn nederige roots – de zoon van een eenvoudige timmerman – te verbergen. Dat mag hem dan wel niet helemaal gelukt zijn, we zien bij hem wel een proces van *social climbing*, dat in de sociologie wordt aangeduid met de term intergenerationele mobiliteit: hij ontwikkelt zich van timmersmanszoon tot schilder aan het hof. Van Egmonts kroost zet deze tendens voort. Van jongs af aan worden zijn zonen Juste, Théodore en Constantin geïntroduceerd aan het Franse hof en ze zullen, wellicht op voorspraak van hun vader, aangesteld worden in de koninklijke huishouding als zogeheten *gentilshommes domestiques*. Wanneer zoon Constantin wordt begraven in Saint-Germain-l'Auxerrois in 1679 staat hij vermeld als 'Constantin d'Egmont, Sieur le Juste, peintre ordinaire du roy et de Monseigneur le Duc d'Orléans'.⁷⁴ Ook Théodore, de derde zoon, was

⁷² Van der Stighelen, *Cornelis de Vos*, p. 149–150.

⁷³ H. Vlieghe, *Flemish Art and Architecture 1585–1700*, New Haven 1998, p. 127.

⁷⁴ Toliopoulou, *L'art et les artistes des Pays-Bas* (n. 38), p. 267.

een schilder in de hofhouding van de hertog van Orléans, *le grand monsieur*. Hij staat geboekstaafd als 'peintre ordinaire du roy et huissier du cabinet d'Orléans'.⁷⁵ Een van de dochters, Maria, zal zich ook 'omhoog huwen' met ridder Thomas Chandes, zo blijkt uit het testament waar ze als *douarière* wordt vermeld.⁷⁶

Van Egmonts status werd geofficialiseerd in de vorm van zijn verworven titels: het meesterschap, *Peintre du Roi*, kerkmeester, *academicien* en zijn claim op het adelpatent. Hij had een eigen kunstverzameling en door zijn vastgoedinvesteringen creëerde hij voor zichzelf een financieel onafhankelijke positie, althans in de laatste twintig jaar van zijn leven. Kan zijn (eerder geringe) artistieke output verdere bewijzen aanleveren voor zijn sociale status? Met andere woorden: wat is de correlatie tussen dit sociaal-historische onderzoek naar het leven van Justus van Egmont en het overgeleverde artistieke oeuvre?

*Ende in syn Conste groot behaeghen hadde*⁷⁷

Het was niet alleen Louis XIII die een groot behagen had in de kunst van Justus van Egmont, zoals De Bie beschrijft.⁷⁸ Van Egmont schilderde eveneens in opdracht van de lagere adel en de *haute bourgeoisie*. Hoewel hij ook religieuze en mythologische tafereelen penseelde, bestaat het leeuwendeel van zijn oeuvre uit portretten van en voor zijn opdrachtgevers. Van Egmonts artistieke en adellijke netwerk heeft hem geen windeieren gelegd en het was zelfs instrumenteel in het verkrijgen van opdrachten. Hoewel de meeste van deze werken hun ontstaansgeschiedenis kenden in Parijs of Antwerpen, waren het commissies voor de vorstenhuizen en adellijke huizen over heel Europa.

Vooraleer Van Egmont zijn eigen atelier uitbouwde en zich ging specialiseren in de portretkunst, was hij voornamelijk tewerkgesteld bij andere meesters, in een soort onderaanneming. In de vroege jaren 1630, niet lang na zijn emigratie naar Frankrijk, was Van Egmont samen met Charles Poerson betrokken bij de decoratie van de *Galerie des Hommes Illustres*, een monument van de Franse kunst dat helaas verloren is gegaan.⁷⁹ Deze grote opdracht van Richelieu werd aan Champagne toevertrouwd, maar ook Simon Vouet was aan het werk in het *Palais Cardinal*.⁸⁰ Van Egmonts assistentie aan deze opdracht is niet zo verrassend, aangezien hij zowel met Champagne als Vouet nauwe contacten onderhield. In Vouets atelier was hij bovendien tewerkgesteld.

⁷⁵ Ibidem, p. 265.

⁷⁶ Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen* (n. 66), dl 12 (2002), p. 54.

⁷⁷ De Bie, *Het gulden Cabinet* (n. 24), p. 251.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ S. Laveissière, 'Le conseil et le courage: La galerie des hommes illustres au Palais-Cardinal, un auto-portrait de Richelieu', in: H.T. Goldfarb (red.), *Exh. Cat., Richelieu. L'Art et le Pouvoir* (Musée des Beaux-arts de Montréal, Montreal 2002-2003 / Wallraf-Richartz-Museum, Keulen 2003), Gent 2002, p. 64-71; Rosenberg, *La Peinture Française* (n. 36), p. 266.

⁸⁰ D. Brême, 'Être ou ne pas être ... de Philippe de Champagne', in: D. Brême (red.), *Exh. Cat., À l'école de Philippe de Champagne* (Musée d'Evreux, Evreux 2007), Parijs 2007, p. 27-31.

Sauval schrijft over *de Galerie des Hommes Illustres*: 'Les portraits furent peints plus grands que nature, par Vouet & Champaigne, le rest fut executeer par Juste & Poerson.'⁸¹ Een zevental van de historische scènes die de portretten omkaderden, kunnen op stilistische gronden worden toegeschreven aan Van Egmont. Ze bevinden zich momenteel in de Musées des Beaux-Arts van Nantes (afb. 10), Valenciennes en Orléans, alsook in privé-bezit.⁸²

In het kanton Schwyz in Zwitserland, in het pittoreske dorpje Brünnen aan het Lucernemeer, hangt een altaarstuk van de hand van Justus van Egmont in de kleine dorpskapel in het centrum van het dorp. Dit altaarstuk werd besteld door Wolfgang Dietrich Reding oftewel WDR zoals de verloren gegane inscriptie vermeldde. De familie Reding had een traditie in het lokale kunstmecenaat. Eén van de jongere telgen, Wolfgang Dietrich, die evenals Van Egmont in dienst van Louis XIII treedt, bestelde in 1642 zijn *Ecclesia met Karel de Grote en Lodewijk de Heilige* voor de stichterskapel van zijn ouders Margaretha Buhin en Heinrich Reding (afb. 11).⁸³

Van Egmonts magnifieke staatsieportret van de voortschrijdende Marie Louise Gonzaga (afb. 12), toekomstig echtgenote van koning Stanislas IV Vasa van Polen, is een voorbeeld van Van Dyckiaanse portrettypologie: de dame schrijdt voort in een natuurlijke setting, met uitgestrekte hand en het lichaam in profiel met het aangezicht naar de toeschouwer. Het portret werd door Van Egmont geschilderd in Parijs in 1645, zoals de signatuur aangeeft, en door Marie Louise Gonzaga meegenomen naar huis voor haar aanstaande echtgenoot.⁸⁴ Nog altijd bevindt het schilderij zich in Polen.

De prachtige portretten van de jonge snaken Louis XIV (afb. 13) en *Le Petit Monsieur* (nu in Schloss Ambrass, Innsbruck) worden beide aan Van Egmont toegeschreven op basis van de signatuur op het portret van Louis XIV. Ze werden door de *Peintre du Roi* geschilderd in opdracht van Louis XIII. Later dienden deze originelen als voorbeeld om in een grotere compositie te incorporeren, een werk van Van Egmont dat deel uitmaakt van een cyclus van acht schilderijen, nu in het Château Balleroy in Normandië (afb. 14).⁸⁵ Deze opdracht werd gegeven door Gaston d'Orléans, de broer van Louis XIII, die een belangrijke positie had tijdens de tweede Fronde, de Fronde des Nobles vanaf 1650. Grote portretgalerijen waren een instrument om politieke macht te visualiseren. Gaston d'Orléans, op dat moment *Lieutenant-général du royaume et toutes ses provinces et armées* zag het moment aangebroken om zijn eigen galerij te creëren

⁸¹ H. Sauval, *Histoires et recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, 3 dln, Parijs ca. 1655, ed. 1724, dl 2, p. 166.

⁸² Brême, 'Être ou ne pas être', p. 27-31; J. De Maere en N. Sainte Fare Garnot, *Exh. Cat. Du baroque au classicisme. Rubens, Poussin et les peintres du XVII^e siècle* (Musée Jacquemart André, Parijs 2010-2011), Brussel 2010, p. 85-87.

⁸³ L. Birchler, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, 2 dln, Basel 1930, dl 1, p. 164-165; G. Carlen, 'Ein erstaunliches Kirchen- und Staatspolitisches Gemälde', in: M. Riek en M. Bamert (red.), *Meisterwerke im Kanton Schwyz*, 2 dln, Zurich 2006, dl 2, p. 64-67.

⁸⁴ Wilhelm, 'Portraits peints à Paris' (n. 6), p. 31; *Exh. Cat. De 'Grand Tour' van Prins Ladislas van Polen, 1624-1625: de prinselijke pelgrimstocht* (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 1997), Gent 1997, p. 86-87.

⁸⁵ Wilhelm, (Le décor peint) (n. 6), p. 61-82.



Afb. 10 Justus van Egmont, Suger tot abt van Saint-Denis gekroond. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

in het Palais du Luxembourg, waarvoor de reeks initieel bestemd was.⁸⁶ De opdracht werd toevertrouwd aan Justus van Egmont, die het waarschijnlijk op zijn werkplaats heeft laten uitvoeren. In die periode waren twee van Van Egmonts zonen, Théodore en Constantin, eveneens schilders, in het huishouden van Gaston d'Orléans opgenomen, wat wellicht een omstandigheid zal zijn geweest voor het toevertrouwen van de opdracht.⁸⁷ Eén van de werken in deze cyclus beeldt Marguerite de Lorraine uit, vrouw van Gaston d'Orléans en zus van Charles de Lorraine. Deze laatste onderhoudt een levenslange knipperlichtrelatie met Béatrix de Cusance (1614-1663). Uit de correspondentie tussen Béatrix en Constantijn Huygens, onlangs gepubliceerd door Ineke Huysman en Rudolf Rasch, blijkt dat Béatrix haar portret liet schilderen door Van Egmont en een repliek ervan liet bezorgen aan Constantijn Huygens.⁸⁸ Van het portret blijven we voorlopig het spoor nog bijster.

⁸⁶ Ibidem, p. 64; M. Mac Gowan, 'Le Phénomène de la Galerie des Portraits des Illustres', in: R. Mousnier en J. Mesnard (red.), *L'âge d'or du Mécénat (1598-1661)*, Parijs 1985, p. 411-412.

⁸⁷ Over deze commissie, de authenticiteit en de medewerking van het atelier Van Egmont is een apart artikel in voorbereiding.

⁸⁸ I. Huysman en R. Rasch, *Béatrix en Constantijn. De briefwisseling tussen Béatrix de Cusance en Constantijn Huygens 1652-1662*, Den Haag 2009, p. 137-138, 141. Met speciale dank aan Ineke Huysman voor haar vriendelijke hulp en bijzondere openheid.

Afb. 11 *Justus van Egmont, Ecclesia met Karel de Grote en Lodewijk de Heilige. Brünnen, Dorpskapel.*



Het mag duidelijk zijn dat Justus van Egmont een groot netwerk van belangrijke relaties had opgebouwd. Dat hij daarbij regelmatig zitters van tegengestelde politieke facties portretteerde, leek hem, noch de zitter te deren. Frankrijk en Spanje waren niet echt *on speaking terms* sinds de Dertigjarige Oorlog en de daaropvolgende periode van troebelen. De roemrijke overwinning van de Fransen op een Spaans eliteleger in Rocroi in 1643, met een hoofdrol voor de Grand Condé in 1643 (afb. 15) scheen voor Van Egmont geen probleem om enkele jaren later, in 1649, Leopold Wilhelm te portretteren die het Spaanse leger aanvoerde dat de door de *Fronde* verzwakte Fransen op hun donder gaf.⁸⁹ Dat tegengestelde politieke overtuigingen en kunst konden samengaan mag ook blijken uit de aanwezigheid en prominente display van de prachtige

⁸⁹ Konnert, *Early Modern Europe* (n. 8), p. 180; J. Israel, *Conflicts of empires; Spain, the Low Countries and the Struggle for World Supremacy, 1585–1713*, London 1997, p. 115.



Afb. 12 Justus van Egmont, Louise Marie de Gonzague. Warschau, Nationaal Museum.

portretten van Louis xiv en zijn jongere broer, hierboven besproken, in de collectie van Leopold Wilhelm.⁹⁰

⁹⁰ Wilhelm, (Le décor peint) (n. 6), p. 73, n. 30; G. Gruber, 'La galleria ... numerosissima di Quadri di tutte le sorte de migliori Maestri oltra montani.' The Collection of archduke Leopold Wilhelm in Vienna. Communicatie op het congres C'était au temps où Bruxelles bruxellait. Art and Art Production in Brussel, 1600-1800, 9-10 december 2012. Ook werd er regelmatig gewisseld van factie als de wind politiek eens tegen zat. De Grand Condé kiest nota bene de kant van de Spanjaarden in zijn opstand tegen Mazarin. En in de periode 1672-1678, wisselde Frederik Willem niet minder dan drie keer van zijde na een eerste keer tot neutraliteit te zijn omgekocht door Louis xiv. Konnert, *Early Modern Europe* (n. 8), p. 259, 279.

Afb. 13 *Justus van Egmont, Louis XIV. Innsbruck, Schloss Ambras.*



Ook legerleiders werden door Van Egmont vereeuwigd. Toen de Franse legers in 1672 de noordelijke Nederlanden binnenvielen werd Maastricht verdedigd door Friedrich Magnus, de Rijngraaf van Salm zu Salm, sinds 1624 in dienst van de Oranje-Nassaus.⁹¹ De Rijngraaf werd vereeuwigd in een militaire pose die als een typeportret beschreven kan worden: een heraldische masculiene pose met de slag(orde) op de achtergrond. Dat prototype werd door Van Egmont gepopulariseerd. Het portret bevindt zich nog steeds in de collectie Salm zu Salm, te Anholt in het Schloss Wassersburg. Nochtans was Van Egmont eerder de hofschilder geweest van de Rijngraafs grootste vijand op dat moment: Lodewijk XIV.

De onderlinge relaties die de edellieden met elkaar onderhielden, zullen Van Egmont telkens aan nieuwe opdrachten hebben geholpen via de aristocratische *lip service*. Een van zijn opdrachtgevers was bijvoorbeeld de graaf d'Ursel *maître d'hôtel maréchal de cour* van Léopold Wilhelm.⁹² Zijn portret werd onvreemd uit het kasteel

⁹¹ Ibidem, p. 221; A. Vliegthart, *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Walburg 1981, p. 169. Met bijzondere dank aan Koen de Vlieger-De Wilde.

⁹² P. Verhaegen, 'Ursel', in: *Biographie nationale* 25 (1930-1932), p. 924.



Afb. 14 Château Balleroy, Salon d'Honneur. Balleroy.

van Hingene in 1973. De beeltenis van zijn echtgenote Honorine de Hornes hangt daarentegen na een conservatiebehandeling sinds vorig jaar weer in de vestibule van het kasteel. Het *portrait historié* van Honorine d'Ursel als Minerva herinnert aan dat van Christina van Zweden die tijdens haar rondreis door de Nederlanden de

Afb. 15 Justus van Egmont, Louis II De Bourbon, "Le Grand Condé". Parijs, Musée de l'Armée.



d'Ursels bezocht en zich liet portretteren als een ware Minerva door Van Egmont (afb. 16).⁹³

Dit is slechts een klein overzicht van enkele van de opdrachten die Van Egmont voor de adel uitvoerde. Er zijn nog tal van anonieme zitters, wellicht uit de lagere adel en haute bourgeoisie, die eveneens deel uitmaakten van zijn cliënteel. De portretschilderkunst was *big business* in het midden van de zeventiende eeuw. De neerwaartse sociale mobiliteit van de adel en de daling van de intrinsieke waarde van hun titulatuur was rechttevenredig met de opwaartse klim van de bourgeoisie. De zelfrepresentatie en de familienaam werden geuit in portretten. Hoewel de portretschilderkunst in het algemeen als een lager genre werd beschouwd,⁹⁴ was een eigen portret een *must have*.

⁹³ K. De Vlieger-De Wilde, 'Minerva in Hingene', in: *Magazine Kasteel d'Ursel* 6.21 (2010), p. 13-14.

⁹⁴ De Jongh, 'Over ambachtsman en kunstenaar' (n. 4), p. 35.



Afb. 16 Justus van Egmont, Honoringine d'Ursel, Hingene. Kasteel d'Ursel.

Er werden nooit zoveel portretten geschilderd als tussen 1600 en 1650 en Antwerpen spande op dat vlak de kroon.⁹⁵ Voor Parijs zijn de data minder exorbitant. Toch kunnen we in het gedurfde tijdsdocument van Charles Sorel, *Description de l'île de Portraiture de la ville des Portraits* (1659),⁹⁶ kennismaken van de portretmanie die er heerste in het Parijs van het midden van de zeventiende eeuw.

Ook uit archivalia blijkt dat Van Egmonts netwerk erg breed was. Zo werd duidelijk uit de inventarissen van de Oranjes dat zij verschillende portretten van Van Egmont in hun bezit hadden.⁹⁷ Voorlopig hebben deze het daglicht nog niet gezien. Uit dit beknopte overzicht kan alvast worden besloten dat het kluwen van relaties die Van Egmont construeerde, heeft geleid tot een aantal belangrijke opdrachten.

⁹⁵ Timmermans, *Patronen van patronage* (n. 54), p. 157; K. Van der Stighelen, *Hoofd- en bijzaak. Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*, Leuven 2008, p. 24.

⁹⁶ Met bijzondere dank aan Bert Watteeuw.

⁹⁷ S. Drossaers en Th. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmee gelijke te stellen stukken 1567-1795*, 3 dln, 's-Gravenhage 1974.

Tot slot

Een zekere mate van sociale vaardigheid is inherent aan het beroep van een schilder. Hij heeft sociaal inzicht nodig om de markt te beheersen en de clientèle te leren kennen. Dat geldt zeker ook voor portretschilders. Portretten schilderen impliceert een zitting, een sessie met de schilder zelf. Een portret is een psychologische analyse tussen zitter, schilder en toeschouwer.⁹⁸ Hoewel Justus van Egmont sporadisch ook mythologische en religieuze taferelen schilderde, werd er in dit artikel vooral gefocust op de portretten die hij schilderde, de zitters, en hun specifieke sociale positie, daarbij in acht nemende. Wat ik heb laten zien, is een casus binnen de zogeheten *stepping stone theory*. Om aan te tonen hoe Van Egmont doelbewust reikte naar een hogere maatschappelijke positie, heb ik niet alleen zijn adellijke cliënteel in rekening gebracht, ik heb ook de context van zijn afkomst, opleiding, zijn financiële situatie en zijn sociale lidmaatschappen onder de loep genomen.

Het portretschilderen was een zeer lucratieve bezigheid voor Van Egmont en hij wist zich daarbij een *unique selling proposition* te verwerven binnen de adelstand. De sociale hiërarchie van de kunsten correspondeert met de sociale hiërarchie van haar gebruikers, dixit Bourdieu: 'A la hiérarchie socialement reconnue des arts et, à l'intérieur de chacun d'eux, des genres, des écoles ou des époques, correspond la hiérarchie sociale des consommateurs'.⁹⁹ Hoewel de adelstand een algemene achteruitgang kende in de zeventiende eeuw, was zelfpresentatie via het portret nog steeds een belangrijk onderdeel van die aristocratische machtsstructuur. Justus van Egmont beheerste als geen ander de culturele code van de adellijke communicatie. Via zijn portretten definieerde hij niet alleen de zitter maar des te meer zichzelf binnen de sociale hiërarchie van de gebruikers van het portret: de aristocratie.

Bijlage: Transcriptie van het ontwerp voor een adelpatent

Antwerpen, Felixarchief, Th. Van Lerijs, Aantekeningen der Antwerpse Kunstenaars, PK 3071, D-J, N° 72: Juste van Egmond et sa famille (pieces anciennes). Justus van Egmont, *Ontwerp voor een adelpatent*.

Nous soussignons Borgemaîtres et Eschevins
De la ville de Leyden, situé dans
La Comte d'hollande. L'antiferons et
Attestons a tous quit apartiendras, que
Les tres illuistre et bien Ancienne maison
D'Egmond originaire de cette surdite
Comté [Ceste du hort la Principe estoit
L'an de Grace 728 par le f... Raboudt
Premier Seigneur d'Egmond, fils du

⁹⁸ Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak*, p. 14-15.

⁹⁹ Bourdieu, *La Distinction* (n. 3), p. 1-2.

Roy Adgildris “Petit fils du Radboudt
 Roy de frise et de Saxons, Convertis
 Par Saint Willebordus et Saint Albertus.
 Où elle est du’ nom et d’armes a eu produid
 Diverses Branches a savoir les S. d’Eyselsteyn
 de Buren, de Soetemeers, de Steenhuiysen

d’Arsen, de Benthuisen, et de Merestein,
 etz. Lequel Branche de Merestein
 commençait l’an de Grace 1300 par
 le Cadet S. Johan. [fils du Geeraert
 Seing. d’Egmond] Ledit S. Johan
 Estoit le Premier Seig.^{cur} De Merestein.
 En Suite ont esteez fort noblement
 A lieu: Et ont fourny [Tant en estat
 Spirituel qu’en Milice, et Police etz]
 Grands et Siavants personnages, et
 Vaillants Chevaliers, Lequels ont paru
 Sont diverses, et Belles Charges,
 En Bataillies et Rencontres, Et en la
 Cour de Leur Princes Souveraines
 Où ils ont faict paraistre Leur Valeur
 et bonne Conduite, Et que ceste Branche
 d’Egmond de Merestein savoit decendu
 par Succession du Temps, [selon les
 pieces antiques, et modernes, et
 representations de personnes] Le S.
 Justus Verus d’Egmond, dit de Merestein

Natif en ceste Ville de Leyden, presentement
 Resident en la Ville d’Anvers en Brabant
 En Service du Roy Chateglagne Louis
 Justus Verus d’Egmond, est fils
 Legitime de S. Diderick Just ... d’Egmond
 et du Mas. Constantia Leonnarts, Alie en
 Ceste Ville. devant nous, en presence
 de son Peere Jeustons d’Egmond
 L’an de grace 1601, les 22 Septembre,
 Lequel Justus Verus d’Egmond, par le
 Joui Armes, Vu Escu Cheveronne de
 Douze Pieces, d’or et de Guele, Celui
 Escu charge d’un L’ambel, sinople a trois
 Pendantes, et pose en Clef Le Tymbre-
 Feuillages, le Cimier fornier d’un Bourl ...,
 d’or et Guele, Portant deux abras de Laurier
 Comme l’on Voiet ici desus represente,
 Estant Raisonnable de donner Tesmongnage
 de la Verite, et notoment alors que
 l’on en est requis, Comme nous la sommes a

a present de Surdict Justus Verus d'Egmond
nous avons liou Volue accorder Ceste
tesmongnage, Soussigne de nostre mains,
et menui du Seel Ordinaire de ceste
Ville de Leyden, Pour Lui Servir, et
Valoir pour tout qu'il feras besoing,
Faiet a la Ville de Leyden, l'an de
Grace 16.. Les