

JACOB VAN REESBROECK

‘HUISSCHILDER’ BIJ BALTHASAR II MORETUS

Auteurs:
Jonas Slegers & Tom De Roo

“Jacob Van Reesbroeck genoot in zijn tijd als portretschilder befaamdheid, doch nu is men hem vergeten. [...] Thans zijn 's meesters voorname werken uit het oog verloren”, schreef Jos Van den Branden al in 1883.² Recentelijk is deze impliciete oproep tot onderzoek aangegrepen om Van Reesbroeck's leven en werk opnieuw nader te bekijken.³ Het Museum Plantin-Moretus wil hiertoe bijdragen door het daar aanwezige werk van Jacob Van Reesbroeck uit te lichten.

In de nieuwbakken ‘Portrettenwandeling’, die 300 jaar familiegeschiedenis van Plantin en de Moretussen vertelt op basis van de overgeleverde portrettencollectie, wordt Van Reesbroeck geprofileerd als ‘huisschilder’ bij Balthasar II Moretus. In die positie volgde hij de befaamde Peter Paul Rubens op, die verscheidende portretten leverde op vraag van Balthasar I Moretus, en gaat hij voor op latere meesters als onder andere Jan Van Helmont en Joseph Delin. Zo wordt Jacob Van Reesbroeck verticaal in de tijd geplaatst, als een van de vele meesters wier werken de muren van ‘de Gulden Passer’ sieren tot de dag van vandaag.⁴ Deze bijdrage plaatst Jacob Van Reesbroeck als portretschilder meer horizontaal in de tijd. We beginnen door zijn biografie en geschilderd oeuvre te overlopen, waarbij we vervolgens expliciet focussen op zijn werk als ‘huisschilder’ bij Balthasar II Moretus. Daarna bekijken we de identiteit van Balthasar II als opdrachtgever, gaan we na welke betekenis de portretten voor hem hadden en hoe deze pasten in de toen reeds bestaande portrettencollectie van de familie. Tenslotte bieden we nog een aantal suggesties aan voor toekomstig onderzoek omtrent de mogelijke manier(en) waarop Balthasar II Moretus bij Jacob Van Reesbroeck is uitgekomen op het moment dat hij een portretschilder zocht.

¹ Deze publicatie mag vrij gedistribueerd worden voor niet-commerciële doeleinden, mits verwijzing naar de auteurs en de uitgevende instantie. Dit werk mag niet worden bewerkt, maar conform de gangbare bibliografische praktijken wel worden geciteerd. Creative Commons-licentie [BY-NC-ND 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

² Van den Branden 1883: 973-974.

³ Slegers 2013a; Slegers 2013b; Slegers 2013c.

⁴ De Roo 2013. Zie ook www.museumplantinmoretus.be/portretten.

Jacob Van Reesbroeck, biografie van een portretschilder⁵

Jacob Van Reesbroeck werd op of net voor 6 december 1620 geboren te Antwerpen, als zoon van Renier Van Reesbroeck en Adriana Rol.⁶ Van zijn kindertijd en eerste opvoeding is niets bekend. Hij volgde in 1634 kunstonderricht bij de Antwerpse meester Jacob Spaignaerts of Spaeingaert (eind 16^{de} eeuw-1657). Tegelijk vermelden de archieven van het Sint-Lucasgilde Van Reesbroeck als schilder én graveur.⁷ In 1641 werd hij meester in het gilde. In datzelfde jaar werd hij opgenomen in de ‘sodaliteit der bejaerde jongmans’.⁸ In 1642 schopte hij het tot vrijmeester bij de ‘Schilders-Kamer’.⁹ Op 6 december 1648 trad hij in het huwelijk met Joanna van Monnickreede, in de Sint-Walburgiskerk te Antwerpen.¹⁰ Op 6 december 1649 werden hun enige kinderen geboren: de tweeling Renier en Jacob.¹¹

In de periode tussen 1649 en 1653 schilderde Van Reesbroeck zijn eerste tot op heden bekende werk: het ‘portret van Edward Hyde’ (*figuur 1*). Het doek bevindt zich vandaag in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel. Rechts onderaan de stoel is de signatuur weergegeven: ‘J.V. Reesbroeck F[ecit]’. Edward Hyde (1609-1674), *lord of Clarendon*, was een Brits rechter, staatsman, historicus en grootvader van twee latere Britse monarchen: Maria II (1662-1694) en Anne (1665-1714).¹² Tussen 1649 en 1653 verbleef Edward Hyde met zijn tweede vrouw Frances (1617-1667) en zijn dochter Anne (1637-1671) in Antwerpen – om die reden dateren we het portretschilderij in die periode.¹³

Tussen 1655 en 1663 vervaardigde Van Reesbroeck het portret van Benedicto Blommaerts (1611-1668), abt van het verloren gegane *monasterium* de Sint-Salvatorabdij, dat daarvoor bekend stond als ‘Pieter Potklooster’. De huidige locatie van dit portret is onbekend.¹⁴ Er is

⁵ Dit hoofdstuk is een summier weergave van het leven en werk van Jacob Van Reesbroeck, het uitgebreide verhaal is te lezen in: Slegers 2013a en Slegers 2013b.

⁶ Hij ontving het doopsel in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal op 6 december; in die periode werden kinderen vaak op de dag van geboorte gedoopt, of slechts ettelijke dagen later. SAA (Stadsarchief Antwerpen), Parochieregisters, 355 # 29: O.L.V. Noord, Dopen, 1615-1650; Van den Branden 1883: 973-974; Duverger, dl. 3, 1987: 161-162; Duverger, dl. 6, 1992: 178; De Maere & Wabbes, dl. 1, 1994: 332.

⁷ Het grafisch oeuvre van Van Reesbroeck komt niet aan bod in dit artikel. Zie hiervoor het in zomer 2013 te verschijnen: Slegers 2013c.

⁸ Rombouts & Van Lierus 1961: 50, 53, 54, 127-128; *Biographie Nationale*, dl. 18, 1905: 840-841; Van Lierus 1862: 6-7; [Register der inschrijvingen in de Sodaliteit der meerderjarige jongmans onder den titel Geboorte van O.-L. Vrouwe, te Antwerpen], Antwerpen, [1608-1772], fol. 55ro (magistraatjaar 1640-1641, als Jacobus van Rysbroucq) en 56vo (magistraatjaar 1641-1642, als Jacobus van Reesbroucq). Meer over de ‘sodaliteiten’ op pagina 29-30.

⁹ Van den Branden 1883: 973-974;

¹⁰ SAA, Parochieregisters, 355 # 218: St. Walburgis, Huwelijken, 1567-1777; SAA, Parochieregisters, 355 # 224: St. Walburgis, Huwelijken, 1621-1648; SAA, Werknota’s van onderzoekers, PK # 3578: Jos Van den Branden, Van den Branden: Onderzoek over de kunstgeschiedenis en de geschiedenis van Antwerpen (01/01/1865 - 31/12/1922); *Biographie Nationale*, dl 8, 1905: 840-841; Van den Branden 1883: 973-974.

¹¹ Van den Branden 1883: 973-974; SAA, Parochieregisters, 355 # 75: St. Walburgis, Dopen, 1644-1664.

¹² Trevor-Roper 1975: 3; De Lathuy & De Maere 1990: 30-31; Vlieghe 1998: 141-142, 291; Salvadori, dl. 9, 2007: 85.

¹³ Van Beneden & De Poorter: 178; Major (2009): 35-50; Bussby (1965): 427, 429, 431; Trevor-Roper 1975: 19.

¹⁴ Pieter Pot was een Dordrechts zakenman, die in 1433 een aalmoezenhuis stichtte vlak bij zijn woning aan de Hoogstraat. In 1445 werd dit de basis van de in 1447 ingehuldigde Sint-Salvatorpriorij van de cisterciënzers, tussen Munsterstraat (nu Grote Pieter Potstraat), Hoogstraat en Vlasmarkt. In 1652 werd het klooster tot abdij verheven. Tijdens de Franse periode werd het klooster openbaar verkocht - vermoedelijk is het schilderij op die manier uit het oog verloren. Zie: Asaert 2010: 69-70; *Inventaris Onroerend Erfgoed*, ‘Kapel Pieter Potklooster’, <https://inventaris.onroerenderfgoed.be/dibe/relict/4068>, geraadpleegd april 2013.



Figuur 1: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Edward Hyde', [1649-1653]
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: J. Geleyns / Ro scan

wel een prent bekend van Van Reesbroeck die hij vervaardigde naar dit portret, welke wordt bewaard in het 'Department of Prints and Drawings' van het British Museum te Londen.¹⁵ Onderaan deze prent staat vermeld: 'Iac. van Reesbroeck pinxit et fecit'.¹⁶ In 1659 liet Ambrosius Capello (1597-1676) zich door Van Reesbroeck portretteren ter ere van zijn officiële benoeming tot bisschop van Antwerpen (*figuur 2*). Deze geestelijke stond in nauw contact met Benedicto Blommaerts. Het doek hangt in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen, tussen de andere portretten van de bisschoppen van Antwerpen die doorheen de eeuwen zijn geschilderd. De graveur Pieter II de Jode (1606-1674) vervaardigde in 1659 een prent die gebaseerd is op het schilderij. Onderaan deze prent staat vermeld: 'Iac. van Reesbroeck pinxit' en 'P. de Jode sculpsit 1659'. Een andere versie van de prent vermeldt: 'Iac. van Reesbroeck p. 1659'.¹⁷

Tussen werk voor kerkelijke opdrachtgevers door, was Van Reesbroeck tijdens de jaren 1659-1660 als een soort van 'huismeester' actief bij de drukkersfamilie Moretus. Hij vervaardigde in opdracht van Balthasar II Moretus vier portretten en voerde ook aanpassingen uit aan oudere doeken (we bespreken deze opdrachten in detail vanaf pagina 12).¹⁸ Omstreeks 1660 schilderde Jacob Van Reesbroeck ook het 'portret van twee mannen met witte halsdoek' (*figuur 3*).¹⁹ Het is niet bekend wie de twee afgebeelde heren zijn; mogelijk zijn het leden van het Antwerpse Sint-Lucasgilde. Dit portret kan niet door middel van bronnenonderzoek gedateerd of geïdentificeerd worden. De datering omstreeks het jaartal 1660 is te danken aan de kanten kraag: deze is identiek aan de kraag die Balthasar II Moretus in 1659 draagt. We schrijven dit schilderij toe aan Van Reesbroeck dankzij een veilingnota uit het begin van de 19^{de} eeuw. Op twaalf mei 1806 werd er in de Antwerpse *Salle des Arquebusiers* een portret van Jacob Van Reesbroeck geveild, getiteld 'un grand Tableau représentant deux beaux portraits d'hommes'.²⁰ Portretten uit de 17^{de} eeuw waarop twee mannen worden voorgesteld zijn schaars. Bovendien komen de stijlkenmerken van het portret overeen met het oeuvre van Van Reesbroeck.

In de periode 1659-1660 gaf hij ook onderricht aan zijn enige drie leerlingen: J. IV Bol, Jacob of Michiel Boels en Peeter Hamens.²¹ Dit onderricht vond plaats onder het dekenschap van Hubertus Sporckmans (1619-1690).²² Jacob Boels werd zelf meester tussen 1677 en 1678, met als leerlingen Jan de Senepaert (1687-1688) en Peeter Ignatius (1689-1690).²³

In 1661 schilderde Van Reesbroeck het portret van de minderbroeder Hermanus Lisens (1593-1661) op diens sterfbed. Lisens was lector in de filosofie en de theologie, en actief als missionaris in de Nederlanden en omstreken.²⁴ Of het portret nog bewaard is, is ons niet

¹⁵ Zie online, op:

http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=3486687&partid=1, geraadpleegd april 2013.

¹⁶ Breugelmans & De Grauwe 1992: 92-93.

¹⁷ De Clercq 1962: 23-24; Declerck, De Vocht, De Vos e.a. 1963: 8; Hollstein, dl. 9, 1976: 213; Le Blanc 1971: 432.

¹⁸ Timmermans 2008: 158.

¹⁹ Meulemeester 1984: 366; Hoozee 2007: 133, 187.

²⁰ Lot 0029 van catalogus B-111, 12 mei 1806 van "Sieur Van Bortel", te zoeken via Getty Provenance Index Databases, 'Sales Catalogs': <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web>, geraadpleegd april 2013.

²¹ Van den Branden 1883: 973-974; Rombouts & Van Lerijs 1961: 305; De Maere & Wabbes, dl. 1, 1994: 332.

²² Rombouts & Van Lerijs 1961: 305; Wolters van der Wey, (2009).

²³ Rombouts & Van Lerijs 1961: 524, 544.

²⁴ Schoutens 1902: 128; Hollstein, dl. 17, 1976: 217.



Figuur 2: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Ambrosius Capello', 1659
Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen

© KIK-IRPA, Brussel / met permissie van kerkbeheer OLV-Antwerpen.



Figuur 3: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van twee mannen' (gildebroeders?), ca. 1660
Museum voor Schone Kunsten, Gent

© Lukas – Art in Flanders vzw

bekend. Er zijn wel twee verschillende prenten vervaardigd naar dit portret, alweer door de eerder vernoemde Pieter II de Jode. Zowel het Prentenkabinet van het Museum Plantin-Moretus te Antwerpen, het Rijksprentenkabinet te Amsterdam als het Museum voor Religieuze kunst Jacob van Horne te Weert bezit een exemplaar.²⁵ De twee prenten dragen verschillende onderschriften: ‘Iacobus van Reesbroeck pinxit, Petrus de Iode sculpsit, Gaspar de Hollander excudit, Antverpia 166[1]’, ten opzichte van ‘Iacobus van Reesbroeck pinxit et excudit, Petrus de Iode Sculpsit’.²⁶

Dan duurt het weer even voor Van Reesbroeck opnieuw in de historische bronnen verschijnt. Op 30 april 1665 weigerde hij een portret van de familie van Jan Baptista van Horenbeke (1627-1694) voor 100 *patacons* af te leveren.²⁷ Het is niet bekend of dit werk nog is overgeleverd en waar het zich eventueel zou bevinden. De kostprijs, jaartal van vervaardiging, uitvoerder, opdrachtgever en de afgebeelde personen zijn wel bekend. Naast het koppel Jan Baptista van Horenbeke en Marie-Sara Donckers zouden de acht in 1665 nog levende kinderen op het doek moeten voorkomen.²⁸ Uit het archiefstuk blijkt ook dat Van Reesbroeck in 1665 nog woonachtig was op het Kipdorp te Antwerpen.²⁹ Van Reesbroeck bleef ondertussen een rol spelen in de lokale sodaliteiten: in 1666 werd hij voor de eerste maal tot *consultor* van de ‘sodaliteit der getrouwdens’ verkozen.³⁰

In november 1667 vervaardigde hij een dubbelportret van een 27-jarige vrouw met haar pas overleden dochter (*figuur 4*).³¹ De opschriften op het doek vertellen ons deze bijzonderheden. Op de basis van de zuil naast de dame staat ‘Aetatis suae 27’, en boven het hoofd van het kindje worden de volgende opschriften vermeld: ‘Nata A° 1666, 10 marsy’, ‘Morte A° 1667 Novemb’ en ‘Pictae 1667 novemb’.³² Dit doek bevindt zich thans in het Museum voor Schone Kunsten te Gent.

Opnieuw is er voor enkele jaren niets gekend. In 1670 vervaardigde Van Reesbroeck het portret van Charles-Antoine, graaf van Calonne (1602-1672) (*figuur 5*). Charles-Antoine was een militair, in navolging van zijn vader Jacques.³³ Op 14 mei 1670 verleende koningin-regentes Maria-Anna de titel van graaf aan Charles-Antoine de Calonne, “ridder van de Orde van Santiago, generaal bij de artillerie, gouverneur van Cartagena in het koninkrijk Murcia”. Het portret werd vervaardigd ter ere van deze gelegenheid en kan dus omstreeks 1670

²⁵ Sliggers, Cappers, Scholten e.a. 1998: 134-135. Het exemplaar van het Prentenkabinet is online te bekijken op: <http://search.museumplantinmoretus.be/Details/collect/257372>.

²⁶ De eerste versie bevindt zich in het Prentenkabinet Antwerpen, de tweede in Rijksprentenkabinet Amsterdam en Museum voor Religieuze kunst Jacob van Horne te Weert.

²⁷ Van den Branden 1883: 973-974. 100 patacons= 250 gulden.

²⁸ Altenstein 1870: 156-158.

²⁹ Duverger, dl. 8, 1995: 430-431.

³⁰ *Biographie Nationale*, dl. 18, 1905: 840-841; Rombouts & Van Lerius 1961: 50.

³¹ Dit portret wordt toegeschreven aan Jacob Van Reesbroeck dankzij de statige houding van de afgebeelde vrouw, de antieke zuil op de achtergrond, de wijze waarop de kanten kragen en kledingstukken worden weergegeven, de manier waarop de juwelen en sieraden zijn aangebracht, enzovoort... Al deze elementen wijzen in de richting van Van Reesbroeck, in het bijzonder als dit portret vergeleken wordt met het konterfeitsel van Anna Goos.

³² Documentatiemap Stad Gent, Noord-Nederlandse school, 17^{de} eeuw, Portret van een jonge vrouw met kind, 1902-J; Hoozee 2007: 187.

³³ *Biographie Nationale*, dl. 3, 1872: 253-256.



Figuur 4: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van jonge vrouw met kind', 1667
Museum voor Schone Kunsten, Gent

© Lukas – Art in Flanders vzw



Figuur 5: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Charles-Antoine de Calonne', 1670
Kasteel van Loppem, Loppem

© Stichting Jean van Caloen (SON), Kasteel van Loppem / foto: Oswald Pauwels
met permissie van Véronique van Caloen en Oswald Pauwels

gedateerd worden.³⁴ Van Reesbroeck heeft tijdens de periode 1670-1672 ook een prent vervaardigd van de kersverse graaf. Onderaan deze prent staat: 'J.V. Reesbroeck pinxit et fecit'.³⁵

In 1672 liet Frederik Willem I, de keurvorst van Brandenburg (1620-1688), zich portretteren door Van Reesbroeck (*figuur 6*). Frederik was de heerser over Brandenburg-Pruisen van 1640 tot aan zijn dood in 1688 en droeg als bijnaam 'De Grote Keurvorst'.³⁶ Het doek werd geveild op 26 november 2001 bij veilinghuis Bernaerts te Antwerpen; de huidige locatie van het werk is onbekend. Het werd toen geveild als 'toegeschreven aan Jan Van Reesbroeck'. Uit de veilingnota blijkt dat het werk gesigneerd is, al wordt de tekst van deze signatuur helaas niet vermeld. Vermoedelijk is het werk gesigneerd met 'J.V. Reesbroeck F[ecit]' of 'Jac. V. Reesbroeck F[ecit]' en heeft men de 'c' als een 'n' geïnterpreteerd.³⁷ Indien het werk inderdaad gesigneerd is zou dit kunnen betekenen dat Van Reesbroeck enkel zijn portretten voor buitenlandse opdrachtgevers voorzag van een signatuur.³⁸

Daarna blijft het een hele poos stil rond Van Reesbroeck als schilder. Gezien zijn ondertussen hooggeplaatste opdrachtgevers, zou men kunnen verwachten dat hij nog dergelijk werk heeft afgeleverd. Er is ons echter niets van bekend; vermoedelijk bevindt dit zich in privécollecties, en/of is het niet als dusdanig geïdentificeerd. Dankzij archivalische bronnen weten we echter wel dat Van Reesbroeck nog sociaal actief was in Antwerpen. Op 10 oktober 1674 werd hij er tot wijkmeester verkozen.³⁹ Op 7 mei 1682 werd Van Reesbroeck voor de tweede maal tot *consultor* van de 'sodaliteit der getrouwd' gekozen.⁴⁰ Rond 1682 verkaste Jacob Van Reesbroeck naar Hoogstraten; mogelijk verkoos hij, zoals wel meer welstellende Antwerpenaren, de rust op de buiten boven de bruisende stad.⁴¹ Tussen 1682 en 1685 schilderde hij aldaar vier werken voor de Sint-Jan Evangelistkerk van het Begijnhof: de kerkvaders Ambrosius, Augustinus, Gregorius de Grote en Hiëronymus. Drie van de vier werken dragen het opschrift van de opdrachtgeefster, telkens een zuster uit het begijnhof van Hoogstraten: Barbara Bax (1600-na 1682), Cornelia van de Sande (1640-1685) en Gertrudis van Wijtfliet (gestorven 1719). De begijn Cornelia van de Sande overleed in het jaar 1685: een *terminus ante quem* voor de datering van de doeken.⁴² Jammer genoeg is de kerkrekening voor de vervaardiging van deze werken niet meer overgeleverd. In de kerkrekeningen staat wel vermeld dat de kerkmeesters in het jaar 1687 nog een rekening van 74 gulden hadden staan bij Van Reesbroeck.⁴³ De schilderijen met de afbeeldingen van

³⁴ Duerloo & Janssens, dl. 1, 1992: 440. De grafelijke patentbrief van koning Karel II van Spanje dateert van 14 mei 1670; Poplimont, vol. 2, 1863: 318.

³⁵ *Rijksprentenkabinet* 1964: 65; Hollstein, dl. 17, 1976: 305-306.

³⁶ Heinrich (1990): 9-32.

³⁷ Bernaerts 2001.

³⁸ Cf. het 'portret van Edward Hyde (1649-1653)'.

³⁹ SAA, *Werknota's van onderzoekers*, PK # 3578: Jos Van den Branden, Onderzoek over de kunstgeschiedenis en de geschiedenis van Antwerpen (01/01/1865 - 31/12/1922); Van den Branden 1883: 973-974.

⁴⁰ Rombouts & Van Lerijs 1961: 50.

⁴¹ Van den Branden 1883: 973-974. De 'zucht naar het buitenleven' trok al aan onder Antwerpenaren tijdens de 16^{de} eeuw. Ook Plantin trok zich geregeld terug op de buiten (in zijn geval: Berchem), en sommige afstammelingen uit de familie Moretus gingen uiteindelijk zelfs op één van de buitenverblijven wonen. Voor meer info, zie: Baetens 1991: 159-179; Baetens & Blondé 1991: 67 ff.

⁴² Bastiaansen (2007); Lauwerys (1974): 24, 30, 32.

⁴³ Hoogstraten, Archief van het begijnhof (HAB), *Kerkrekeningen 1648-1813*, 183 B3-6: Inventaris van het archief van de parochie Sint-Jan Evangelist en het Begijnhof van Hoogstraten; Lauwerys (1975): 135, 140.



Figuur 6: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Frederik Willem I, keurvorst van Brandenburg', 1672
Huidige verblijfplaats onbekend

© Veilinghuis Bernaerts, Antwerpen / met permissie van Veilinghuis Bernaerts

de heilige Ambrosius en de heilige Augustinus zijn door de Antwerpse meester gesigneerd met 'J.V. Reesbroeck fecit'. Deze imposante schilderijen zijn naast het portret van Edward Hyde en het portret van Frederik Willem I, het derde en vierde gesigneerde werk van de meester. De reden voor deze signaturen is te zoeken bij de onderwerpkeuze: dit zijn de enige werken tot op heden bekend uit Van Reesbroeck's oeuvre die geen portretten zijn. Zo kunnen we besluiten dat hij niet enkel zijn portretten voor buitenlandse opdrachtgevers signeerde, maar ook historiestukken voorzag van een handtekening.

Van verdere kunstproductie is niets meer bekend. Op 14 augustus 1702 liet Van Reesbroeck zijn testament opmaken bij Adriaan Van Geel, notaris te Hoogstraten.⁴⁴ Jacob Van Reesbroeck overleed te Hoogstraten op 27 februari 1704 op de gezegende leeftijd van 83 jaar.⁴⁵ De eerder vermelde 'sodaliteit der getrouwd'en noteerde zijn overlijden, en meldde hoe hij een legaat van 20 gulden "en daerenboven nogh eenighe missen" aan de sodaliteit had geschonken.⁴⁶

Jacob Van Reesbroeck als 'huisschilder' bij de Moretussen

De portretten van Edward Hyde, Benedicto Blommaerts en bisschop Ambrosius Capello tonen aan dat Van Reesbroeck rond 1659 al een gevestigde naam was als portretschilder in de Scheldestad. In de jaren 1659-1660 werkte hij als een soort 'huisschilder' voor Balthasar II Moretus, de toenmalige bedrijfsleider van de Plantijnse drukkerij. Van Reesbroeck maakte in totaal vier portretten van Balthasar II en diens gezin, en voerde aanpassingen uit aan twee andere.⁴⁷ Dit werk was verdeeld over twee aparte opdrachten.

De eerste opdracht blijkt uit een notitie van Balthasar II Moretus in diens persoonlijke boekhouding op de dag van 2 maart 1659:

"gheaccordeert met sr. Reesbroeck schilder dat hem betalen soude voor het pourtrait van Mamere saligher, voor het mijn, ende voor dat van mijne huijsvrouwe, benefens het veranderen vande portraicten van Grandper ende Grandmere de Sweert in alles de somme van eenhondert; waer op heden hem betaelt hebbe de somme van tweeenseventich guldens ende thien stuijvers f72:10"⁴⁸

De portretten van het echtpaar Balthasar II Moretus en Anna Goos fungeren als pendants voor elkaar: Balthasar II is heraldisch rechts op de meest bevoorrechte positie weergegeven, zijn vrouw Anna heraldisch links.⁴⁹

De 'pater familias' Balthasar II Moretus (*figuur 7*) kijkt de toeschouwer strak in de ogen met een zelfzekere blik en gezichtshouding. Tevens valt het zwart-witte contrast op, extra benadrukt door de kanten kraag die aan de boord versierd is. De beffen van de kraag zijn

⁴⁴ Deze gegevens zijn bekend door een notarisnota van 16 april 1720, zijnde een rekening van de begijn Joanna van der Motten, erfgename van Van Reesbroeck: SAA, *Notariaat*, N # 2746: Pieter (Janszoon) Ockers, Rekening van Joanna van der Motten (16/04/ 1720); SAA, *Werknota's van onderzoekers*, PK # 3578: Jos Van den Branden, Onderzoek over de kunstgeschiedenis en de geschiedenis van Antwerpen (01/01/1865 - 31/12/1922).

⁴⁵ Van Lerijs 1862: 26; Van den Branden 1883: 973-974.

⁴⁶ Van Lerijs 1862: 6-7, 26 (citaat).

⁴⁷ Rooses 1904: 35-37. Verder: Sabbe 1924: 86, 92, 116, 121-122; Moretus Plantin de Bouchout 1950: 33, 35, 38; Voet 1969: 330; Persoons 1996: 229.

⁴⁸ MPM (Museum Plantin-Moretus, archief) 170, p. 25 (2 maart 1659).

⁴⁹ Van der Stighelen 2008: 309.



Figuur 7: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Balthasar II Moretus', 1659
Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen

© Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen / foto: Peter Maes

vooraan horizontaal afgesneden. De kantstrook is zeer breed, met afgeronde voorste buitenhoeken. Aan weerszijden van de kanten kraag is een gewelfde plooi te zien. De kraag is als geheel redelijk bij de tijd, terwijl de rest van zijn kostbare zwarte kledij met zwarte knopenrij wat ouderwets is. Het geheel verkondigt een boodschap van rijkdom en degelijkheid; welstand zonder extravagantie of exuberantie. Het haar tot op schouderlengte is dan reeds lange tijd in de mode voor mannen. Het was ook typisch voor Balthasar II; hij droeg het al op een eerder portret uit 1638, waarop ook al het dunne snorretje te zien is. Het hier bijkomende minieme sikje is meer naar de mode van 1650-1660.⁵⁰

Ook Anna Goos kijkt op haar pendantportret (*figuur 8*) de toeschouwer strak aan. In haar kledingaccessoires bemerken we drie opvallende elementen. Allereerst de mooi uitgewerkte kanten kraag, die direct de aandacht van de kijker trekt en op een manier is geschilderd die typisch is voor Van Reesbroeck. De kostbare Antwerpse kant, met een doorlopend willekeurig patroon op zogenaamde ‘fond de Dièppe’, is heel typerend voor die periode. Meteen onder de kraag valt ook het grote juweel op. Er is geen hangketting te zien, wat doet vermoeden dat het een opgespelde broche is, een zogenaamde *agraffe* of siergesp. De vorm is die van een strik met daaronder een rozet, in diamanten en misschien ook met parels. Dergelijke strikjuwelen, al dan niet gedeeltelijk gevormd uit stof, komen vaker voor op vrouwenportretten. Ook de door Van Reesbroeck geschilderde jonge vrouw (*figuur 4*) draagt er één pal op haar kraag, al is de vorm daar meer uitgesproken.⁵¹ Archiefonderzoek doet vermoeden dat dergelijke juwelen van moeder op dochter werden doorgegeven.⁵² Anders is het gesteld met het derde opvallende accessoire, het halssnoer van parels. Dit was een huwelijksgift van Balthasar II.⁵³ Anna’s haardracht is net zo bij de tijd als haar kraag. De heel dunne *pony* op het voorhoofd en de losse krullen tot op de schouder zijn typisch voor die periode. In het haar draagt ze nog een haarjuweel, bezet met diamanten. De haardracht en de kraag geven een neerhangende visuele beweging aan de compositie – net zoals dat bij Balthasar II het geval is. Deze naar onderen gerichte visualiteit straalt rust en beheersing uit. (Dit is een breuk met vooral de 16^{de} eeuw, waar naar alle kanten wijzende kragen en haardracht samen met naar buiten gemodelleerde kledij een meer explosieve indruk gaven.) Alles bij elkaar komt Anna modieuzer voor de dag dan haar man, al is de boodschap van rijkdom en degelijkheid gelijklopend.⁵⁴ Op de achtergrond zijn een rood gordijn, een

⁵⁰ Onze bijzondere dank gaat uit naar Frieda Sorber van het ModeMuseum te Antwerpen voor het analyseren en waarderen van de kledij en de mode: Frieda Sorber, interview, januari 2013 (hierna genoemd Sorber 2013). Zie ook: Detremmerie 1974: 43, 118; Der Kinderen-Besier 1950: 133-142.

⁵¹ Zie voor ‘agraffe’ ook: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?wdb=WNT&actie=article&uitvoer=HTML&id=S002888>, geraadpleegd april 2013. De ‘agraffe’ komt ook voor in de *Inventarissen van het huis Oranje-Nassau*: <http://www.historici.nl/retroboeken/inboedelsoranje/#source=3&page=94&size=800&accessor=toc>, geraadpleegd maart 2013. Aldaar in het ‘Nalatschap Marie-Louise, 1765’; p. 86: “107: Een noeud of agraffe, als een strik voor de borst, met een groote langwerpige vierkante brillant in ‘t midden [...]”.

⁵² In de boedelinventaris van Anna Goos staan twee (helaas verloren) documenten vermeld, met daarop o.a. juwelen en kledij die enkele jaren voor haar dood waren toegewezen aan haar dochters: MPM 109, p. 927 (7 november 1691). In het huishoudjournaal van Anna Goos’ schoondochter Anna-Maria de Neuf wordt een aantal keer vermeld hoe ‘agraffen’ (ook ‘agrappen’ genoemd) hermaakt werden tot andere juwelen, en hoe andere juwelen werden hervormd tot ‘agraffen’ om aan haar eigen dochters Anna-Maria en Maria-Catharina te geven. Voorbeelden: MPM 480, p. 146 (mei 1692); MPM 807, p. 17 (juni 1701) en p. 50 (november 1705).

⁵³ Vermeld als een “schoon peerle snoer van eenen toer omden hals, inhoudende eenenveertich peerlen van 8 ½ gryn [...]”, voor een bedrag 2.583 gulden, onder de “juwelen die Balthasar Moretus, ten houwelijck comende met syne huijsvrouwe jouffr Anna Goos, aen haer vereert hebbe”: MPM 108, p. 40 (register 1658).

⁵⁴ Voor de kledij en de mode: Sorber 2013; Der Kinderen-Besier 1950: 184 e.v.



Figuur 8: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Anna Goos', 1659
Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen

© Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen / foto: Peter Maes

luchtpartij en een antieke zuil weergegeven die een mooi licht-donker contrast creëren: dit zijn vaste stijkenmerken in het oeuvre van Van Reesbroeck. Andere opvallende elementen zijn de subtiele ophogingen, hoe hij het plantenmotief van de kanten kraag uitwerkt, samen met de afwerking van de *agraffe*, parelen snoer, enzovoort: hierdoor lijken de kledingstukken en juwelen tot leven te komen.

Het portret van moeder Maria de Sweert (*figuur 9*) moest fungeren als een pendant voor het portret van Balthasar II's vader Jan II Moretus (1576-1618), die hij postuum liet portretteren in 1642 door Erasmus II Quellinus (1607-1678). Het zwart-witte contrast is hier zeer prominent: zowel de kraag als het gezicht van Maria komt naar voren uit de duistere achtergrond. De witte gesteven kraag is waarschijnlijk ondersteund door een zogenaamde 'portefraes', een dun metalen onderstel.⁵⁵ De kraag is van heel fijn en duur linnen, met simpele gevouwen plooitjes. Daaronder draagt ze sobere maar kostbare weduwekledij. Het beeld van de 'weduwe', of meer algemeen dat van een degelijke oude vrouw, wordt vervolledigd door de kleine 'coif' op haar hoofd. Het lijkt op een zogenaamde 'weduwemuts', zoals het ModeMuseum Antwerpen er een in de collectie heeft: de zwarte muts van Agnes Baliques, stichtster van het klooster Apostolinnen te Antwerpen. Onder de 'coif' draagt Maria de haren kort ter oorhoogte.⁵⁶ Dit portret van de moederfiguur contrasteert zeer sterk met de overige portretten van Van Reesbroeck in het huis 'de Gulden Passer': als niet uit bronnenonderzoek geweten was dat Van Reesbroeck het portret had vervaardigd, zou waarschijnlijk nooit ontdekt zijn dat het doek van zijn hand was. Het portret is archaisch geschilderd, zodat het goed zou passen bij het portret van Maria's man, Jan II Moretus.

Waar de feitelijke verbinding tussen archiefbron en materieel kunstwerk in het geval van de bovenstaande drie portretten duidelijk is, liggen de zaken ingewikkelder voor het tweede deel van Balthasar II's opdracht uit 1659 aan Van Reesbroeck. De schilder werd verzocht ook de "portraicten van Grandper ende Grandmere de Sweert" te "veranderen". Het zou logisch zijn te verwachten dat hiermee de twee aparte "portraicten" van Nicolaas de Sweert en Elisabeth Janssens de Bisthoven, ouders van Maria de Sweert, werden bedoeld. Deze portretten uit eind 16^{de} of begin 17^{de} eeuw, van een anonieme meester, maakten al deel uit van de familiecollectie bij de overdracht van de inboedel van 'de Gulden Passer' in 1876 – het zijn dus geen latere aankopen. Waarschijnlijk waren zij in het particuliere bezit van Maria de Sweert, en daarna verkregen door haar zoon Balthasar II en zo in de collectie beland.

In 1996 poneerde Guido Persoons echter een andere hypothese omtrent Van Reesbroeck's werking, misschien geleid door een niet zo vergezochte interpretatie van het woord "veranderen" in de notitie van Balthasar II. In het huidige Nederlands lezen we dit woord o.a. als "aanpassen", zodat we het in de context van schilderijen kunnen interpreteren als "restaureren" of "bijwerken". In het vroegmoderne Nederlands kon dit woord echter sterkere betekenissen dragen die recht uit het Latijn stammen; niet enkel het zachte *alterare*, maar ook *transmutare* – wat een meer radicale ommezwaai inhoudt, van

⁵⁵ Laver 1951: 268. Ook molensteenkragen werden gestructureerd door een 'portefraes', zie bijvoorbeeld: http://www.museuminzicht.be/public/collecties/obj_detail/index.cfm?id=stam10.189, geraadpleegd april 2013.

⁵⁶ Voor de kledij en de mode: Sorber 2013.



Figuur 9: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Maria de Sweert', 1659
Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen

© Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen / foto: Peter Maes

“van vorm veranderen” tot “verwisselen”.⁵⁷ In huidige termen en gevat in een schilderscontext kunnen we dit verstaan als “overschilderen”.

Volgens Persoons slaat de zinsnede “portraits van Grandper ende Grandmere de Sweert” op de zogenaamde ‘de Sweert-Moretus diptiek’ (*figuur 10*). Dit werk, oorspronkelijk een veelluik, werd in de eerste helft van de 17^{de} eeuw door een anonieme meester vervaardigd. Enkel de dubbelzijdige zijluiken zijn thans in privébezit bewaard. Over de identiteit van de afgebeelde personen bestaat geen zekerheid. Volgens Persoons zouden op het linkerluik van rechtsonder naar linksboven de mannen Nicolaas de Sweert (1551-1598), zijn als kind gestorven eerstgeboren zoon Nicolaus (1586-1588), zijn zoon Guillaume (1590-?) en kleinzoon Balthasar II Moretus staan afgebeeld. Guillaume en vader Nicolaas zijn met gevouwen handen weergegeven, voor Nicolaas ligt een opengeslagen boek op een verhoog. Op het rechterluik zouden van linksonder naar rechtsboven de vrouwen Elisabeth Janssens de Bisthoven (1563-1594), dochters Isabeau (1584-1630) en Maria, en tenslotte Anna Goos zijn afgebeeld. Op Anna Goos na zijn alle drie de vrouwen weergegeven met gevouwen handen. Persoons schrijft dat Balthasar II Moretus zichzelf en zijn twaalf jaar jongere vrouw Anna Goos op het doek heeft laten bijschilderen door Jacob Van Reesbroeck (*figuur 11*). Het portret van Anna Goos is dan zelfs over het portret van Balthasar II’s tante Catelijne de Sweert (1592-1649) geschilderd. Deze vrouw werd na een klinkende ruzie buiten de ‘Officina Plantiniana’ gezet en uit de familie gesloten, wat een mogelijke verklaring is voor een visuele *damnatio memoriae* (al gebeurde deze “scheydinghe” al in 1629, en heeft het er alle schijn van dat de plooiën later zijn glad gestreken).⁵⁸

Door de fysieke gelijkenissen met andere portretten van het koppel Moretus-Goos lijkt de stelling van Persoons plausibel. Toch is deze hypothese niet sluitend, er blijven een aantal mysteries rond het werk hangen. Zo staat er een rood kruisje boven het hoofd van de ‘overschilderde’ Anna Goos, wat duidt op een overlijden van de geportretteerde ten tijde van schildering. Het is moeilijk voor te stellen dat Van Reesbroeck dit element zou schilderen of behouden op het doek, aangezien Anna Goos nog in leven was in 1659. Tegelijk overleed Catelijne de Sweert pas in 1649, terwijl de diptiek van vroegere datum moet stammen: het rode kruisje is dus ook niet op haar van toepassing – maar waar komt het dan vandaan? Op het linkerluik is enkel een rood kruis aangegeven boven het hoofd van de man met het gouden uniform en de rode, schuin gedrapeerde sjaal. Dat past, want het klopt dat Nicolaus de Sweert op 2 jarige leeftijd is overleden. Toch is het niet zeker dat het hier wel om Nicolaus gaat, want waarom zou de jongen die dan nooit het peuterstadium is ontgroeid zijn afgebeeld als volwassen man, een militair daarenboven? Volstaat Persoons’ aanname van een *militēs christi* op dit vlak? Een ander probleem is de visuele leeftijdscongruentie én de ogenschijnlijk gevorderde leeftijd bij het koppel de Sweert-Janssens de Bisthoven. Zo was Elisabeth twaalf jaar jonger dan haar man Nicolaas (net zoals Anna Goos twaalf jaar jonger was dan Balthasar II), en stierf zij al op 31-jarige leeftijd – terwijl de vrouw op de foto er, net als haar pendantpartner, eerder 50-60 jaar oud uitziet. Op het doek ontbreekt tevens Jan II

⁵⁷ Zie: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=MNW&id=62019&lemma=veranderen>, geraadpleegd april 2013. Als illustratie bij de kracht van de term, kunnen we ook vermelden dat Ovidius’ *Metamorphoseon* in het Middenlands ‘Verander-Boeck’ werd genoemd – bijvoorbeeld bij Karel Van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604.

⁵⁸ Het betreft hier de ruzie tussen Balthasar I Moretus en tijdelijk partner Jan Van Meurs, man van Catelijne de Sweert. Zie: Voet 1969: 209-210. Wat betreft het gladstrijken van de plooiën: Balthasar II vermeldt geregeld leden van de familie Van Meurs (inclusief Catharina de Sweert en Jan Van Meurs en hun kinderen) in zijn journaal, en telkens in eerbare termen: MPM 213, verscheidene data.



Figuur 10: anoniem, onbekende diptiek (voorheen genoemd 'de Sweert-Moretus diptiek'), [begin 17^{de} eeuw]
Private collectie

© de anonieme eigenaars / foto: Tom De Roo



Figuur 11: anoniem, details van onbekende diptiek (voorheen genoemd 'de Sweert-Moretus diptiek'), [begin 17^{de} eeuw] : links hoofd van pseudo-Balthasar II Moretus, rechts hoofd van pseudo-Anna Goos
Private collectie

© de anonieme eigenaars / foto: Tom De Roo

Moretus (1576-1618), de man van Maria de Sweert. Het is echter niet onaannemelijk dat Balthasar II, in zijn drang om zich te verbinden met het voorouderlijk grootvaderechtpaar, deze stap maar heeft gelaten.

In het voordeel van de hypothese van Persoons pleit dan weer dat de kraag van Anna Goos duidelijk van een latere periode stamt dan de kragen van haar familieleden. Het gelaat dat Balthasar II Moretus moet voorstellen, kan eveneens van latere datum zijn; dit hoofd wijkt stilistisch af van zijn drie compagnons. Ter volledigheid: op de keerzijde van de zijluiken zijn in grisaille de heiligen Willem van Aquitanië in harnas en monnikspij en Christina van Bolsena met het gewijde boek en de palmtak te zien. Enig specifiek belang van deze heiligen voor het echtpaar de Sweert-Janssens de Bisthoven is te bevestigen noch te ontcrachten.

In 1950 bevond de diptiek zich in het bezit van de graaf van Aspremont Lynden in Barvaux.⁵⁹ Nadien werd het verkocht, waarbij de koper ervan uitging dat de geportretteerden leden of verwanten van de Moretus-familie waren. Deze aanname was gebaseerd op de aanwezigheid van het Moretus-wapenschild op het mannelijke luik van de diptiek. Dit wapenschild was pas officieel sinds de adelsverheffing van de familie in 1692-1696 onder Balthasar III Moretus, maar werd dan al meer dan een eeuw clandestien gebruikt in o.a. interieurdecoratie van ‘de Gulden Passer’. De aanwezigheid van dit wapenschild op de diptiek moet een belangrijke motivatie zijn geweest voor Persoons om op zoek te gaan naar een Moretus-gebonden verklaring van de identiteiten van gepotretteerden en schilder. Ondertussen is het echter verworpen tot een groot tegenargument. Een recente restauratie van de diptiek heeft immers aan het licht gebracht dat dit wapenschild een latere toevoeging was; het is zelfs door de restaurateur verwijderd. Tegelijk zijn op elk apart paneel andere, helaas niet meer herstelbare en onherkenbare wapenschilden aan de oppervlakte gekomen – verwijzen deze naar de echte identiteit van de gepotretteerden? Het van de diptiek verwijderde Moretus-wapenschild komt vaker voor op vooral 19^{de}-eeuwse schilderijen, als een soort merkteken van de Moretus-portretten. Vermoedelijk is het ook in die periode op de diptiek en eventueel andere, pre 19^{de}-eeuwse schilderijen in privébezit aangebracht, vanuit een al dan niet foutieve gedachte dat de gepotretteerden tot de familie behoorden. Over de identificatie van de op de diptiek afgebeelde personen en de eventuele bijdrage van Van Reesbroeck aan deze diptiek bestaat dus geen consensus. Omdat de nochtans interessante hypothese van Persoons te veel onzekerheden in het leven roept, gaan wij er vooralsnog van uit dat Van Reesbroeck door Balthasar II werd aangezocht om de nu nog in het Museum Plantin-Moretus hangende portretten van Nicolaas de Sweert en Elisabeth Janssens de Bisthoven te restaureren: “veranderen”, dus, in de zachtste van betekenissen.

Een goed jaar na deze opdracht mocht Jacob Van Reesbroeck nog eens terugkomen ten huize Moretus voor een tweede bestelling, ditmaal voor slechts één portret. Balthasar II noteerde in zijn boekhouding voor 20 november 1660:

“betaelt aen sr. Reesbroeck schilder, de somme van f72: te weten f28 voor het ghene hij noch moest hebben volghens het accord hier voor a p25 ende f44: voor het pourtraict van onse sone Balthasar, als hij nae Parijs is gaen wonen f72:”⁶⁰

De dan veertienjarige Balthasar III Moretus is drie-vierde afgebeeld in een zelfverzekerde pose, in een zogenaamde *akimbo*-houding (*figuur 12*). Zijn kostuum is rijkelijk uitgewerkt, en uitermate modieus voor die tijd – hij is meer *à la mode* dan zijn ouders. De grote platte

⁵⁹ Moretus Plantin de Bouchout 1950: 28; Persoons (1996): 230-237.

⁶⁰ MPM 170, p. 48 (20 november 1660).



Figuur 12: Jacob Van Reesbroeck, 'portret van Balthasar III Moretus als jongeling', 1660
Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen

© Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen / foto: Peter Maes

kraag vertoont een beduidend bredere kanten boord dan bij vader Balthasar II. Vooraan hangen meer moderne koordjes met kwasten, onder de aandacht gebracht door de rechterhand die achteloos met het draadje speelt. Op het bovenlichaam draagt hij een zwart overwambuis, met daaronder een grijs-beige geribbeld onderwambuis dat langer uitkomt. Daaronder draagt hij een hemd met diepe split en met kant afgewerkte mouwen. De brede *rhingrave*-broek is voorzien van oudroze linten, net zoals de hoed met platliggende rand links in beeld. Het is niet te zien op dit portret, maar waarschijnlijk hoorden hier ook nog oudroze linten en rozetten op de knie en schoen bij.⁶¹ Zijn gehele houding, met de schouders achteruit en gemaniëerde handen, verwijst naar een opvoeding die lichamelijke elegantie hoog in het vaandel droeg, en kinderen op dansles stuurde om dit te bereiken. Balthasar III was opgebracht om zich letterlijk en figuurlijk in de juiste kringen te bewegen.⁶² Op de achtergrond is wederom een luchtpartij weergegeven, met eveneens de weergave van een antieken zuil. Dit portret is duidelijk frivoler en opvallender dan de andere drie portretten. Het toont een uiterst modieuze en elegante, welopgevoede jongeman, en communiceerde deze eigenschappen naar de toeschouwer. Het kon ook mooi dienst doen als visuele herinnering; vlak nadat dit portret werd geschilderd, trok Balthasar III naar een zakencontact te Parijs om zich in de Franse taal te bekwamen, waar hij tweeënhalf jaar zou blijven.⁶³ Dit was slechts een voorproefje op het sluitstuk van zijn opleiding tot ‘*gentilhomme*-drukker’; na een jaar thuis te zijn geweest, trok hij op *grand tour* naar Italië, zoals dat de gewoonte was bij de burgerlijke elite.⁶⁴

Identiteit en motivatie van een opdrachtgever: Balthasar II Moretus

Portretten zijn spiegels van de ziel: de pose en kledij zeggen iets over de geportretteerde, ze brengen een boodschap over. In die optiek vertellen de portretten van Balthasar II Moretus en zijn gezin ons een verhaal van degelijkheid en rijkdom. Maar wie was Balthasar II eigenlijk? Hoe pasten de portretten die hij door Van Reesbroeck liet maken in de toenmalige portrettencollectie? Werd zijn motivatie om zich te laten portretteren aangevuurd door sociale ambitie? En, tenslotte, hoe kwam hij bij Van Reesbroeck uit?

Balthasar II Moretus werd op 10 november 1615 geboren als derde zoon van Jan II Moretus en Maria de Sweert. Zijn vader overleed jong en onverwacht toen Balthasar II amper drie jaar oud was. Balthasar II werd daarom mede opgevoed en opgeleid door zijn oom en peetvader, Balthasar I Moretus. Balthasar II's oudste broer Gaspar was al op jonge leeftijd gestorven, en zijn oudere broer Joannes (Jan III) werd later geestesziek. Hij had twee jongere zussen die de volwassen leeftijd bereikten, Elisabeth en Maria. Oom Balthasar I, die van bij de geboorte verlamd was aan de rechterzijde en in zijn jeugd geregeld met ziekte te kampen had, bleef ongehuwd en kinderloos. Door die samenloop van omstandigheden zag Balthasar I in zijn jonge neefje de ‘enige hoop voor de Plantijnse drukkerij’.⁶⁵ Het lijkt er op dat

⁶¹ Voor de kledij en mode: Sorber 2013; Detremmerie 1974: 44; Der Kinderen-Besier 1950: 153-183.

⁶² Dit blijkt ook uit het “*règle journalière*” dat Balthasar II voor zijn zoon had opgesteld, en waar handelstaken werden vervuld met uitgebreide wellevendheid. Zie hiervoor o.a. Sabbe 1924: 121; Voet 1969: 218-219.

⁶³ MPM 213, fol. 30vo-31ro (vertrek, 30 augustus 1660) en 34vo (terugkomst, 16 april 1663).

⁶⁴ Imhof 2012: 77-79; Sabbe 1924: 121-123. Over het belang van de ‘*grand tour*’, zie: Verhoeven 2009.

⁶⁵ *Geslagt-lijste* 1858: 29, 32 e.v.; Voet 1969: 216-227. Het citaat stond in het Latijn als “*unica spes Typographiae Plantiniana*” in een brief van 22 april 1634 gericht aan Frans Raphelengius de jongere.

Balthasar II deze rol met verve heeft gespeeld.⁶⁶ Hoewel Maria de Sweert na het overlijden van haar man in naam medezaakvoerder was geworden, liet zij de praktische beslommingen waarschijnlijk over aan haar schoonbroer en haar nog jonge zoon.⁶⁷ Oom Balthasar I was een creatieveling en een intellectueel, die de zakelijke kant van het drukkersbedrijf over liet aan zijn commercieel gezinde broer Jan II. Mogelijk aangevuurd door zijn fysieke beperking, zocht Balthasar I na het overlijden van zijn broer meteen een vervanger in Jan Van Meurs. Na diens verdwijning uit de compagnie, is het waarschijnlijk dat Balthasar II die zakelijke rol heeft ingenomen. Balthasar II werd door zijn oom tot erfgenaam aangesteld, waardoor hij na diens overlijden op 8 juli 1641 “in de druckerije [is] komen wonen ende den last van deselve te regeren ende den boeckhandel te drijven begonst aen te nemen”.⁶⁸

In het persoonlijke journaal, de boekhouding en andere archiefbronnen van Balthasar II herkennen we de zakelijkheid die in zijn genen zal hebben gezeten, gemengd met een zekere intellectueelheid en culturele nieuwsgierigheid die hem via zijn surrogaatvader werden doorgegeven.⁶⁹ Balthasar II was secuur in zijn boekhouding, en toonde soms tekenen van een haast speelsgewijze kwantitatieve instelling: hij schepte er net zo veel genoeg in van zijn bezit te inventariseren als om de passen te tellen naar de Sint-Jorispoort van Antwerpen, en van daaruit naar het buitenverblijf van de familie te Berchem.⁷⁰ Enkele anekdotische gegevens verraden zijn nieuwsgierige natuur. Zo liet hij een autopsie uitvoeren op zijn vroeg gestorven zoontje Ignatius; sec noteerde Balthasar II hoe, in moderne termen, een interne bloeding en mogelijke septische shock het kind het leven hadden gekost.⁷¹ Zijn culturele interesse vertaalde zich onder andere in de uitbreiding van de familiebibliotheek en zijn eerbiedige behandeling van de materiële cultuur van zijn voorouders, bestaande uit de schilderijencollectie en de verzameling curiosa van zijn oom, en bij uitbreiding het door Balthasar I gerenoveerde stadspaleis ‘de Gulden Passer’.⁷² Hoewel hij kon bogen op een aardige start in de vorm van een welvarend en gevestigd drukkersbedrijf, heeft zijn zakelijke natuur hem geen windeieren gelegd: Balthasar II werd een van de meest gefortuneerde Antwerpenaren uit die periode.⁷³

Op 23 juli 1645 huwde de bijna dertigjarige Balthasar II met de ongeveer twaalf jaar jongere Anna Goos (gedoopt 30 september 1627), dochter van Jacobus Goos en Clara Bosschaert.

⁶⁶ Zeker vanaf 1632 was hij actief in het familiebedrijf. Zie hiervoor: Sabbe 1937: 143-144; Voet (1996): 20.

⁶⁷ Het is zelfs zo dat haar persoonlijke boekhouding door zoon Balthasar II werd waargenomen: MPM 195, met zekerheid vanaf 11 juli 1634 (p. 28). Het past ook in het verhaal dat Balthasar I snel op zoek ging naar een compagnon voor de zaak, i.c. Jan Van Meurs, schoonbroer van Maria de Sweert – zie ook voetnoot 58.

⁶⁸ Citaat van Balthasar II zelf, uit: MPM 213, fol. 10ro-11vo (8 juli 1641).

⁶⁹ Voor een genuanceerd maar ietwat verouderd overzicht, zie: Voet 1969: 216-227.

⁷⁰ De anekdote van het passen tellen is zichtbaar in een inventaris: MPM 108, p. 114 (1659-1661).

⁷¹ “Het selve kind hebben laeten open snijden ende bevonden dat sijne liese ghans gesmolten ende verteert was ende boven dien was van binnen eene apostum opengebroocken hetwelck het hart overloopen hadde”: MPM 213, fol. 27vo (5 november 1657).

⁷² Duverger, dl. 5, 1991: 83-84 (inventaris van de curiositeiten en schilderijen van Balthasar I, in opdracht van Balthasar II); Watteuw & Reynolds 2013: 9, 16-19.

⁷³ Baetens telt het privévermogen van hem en zijn vrouw Anna Goos in 1658 uit tot 296.997 gulden. Met een bedrijfswaarde van 66.000 ponden Vlaams rangschikt Baetens het Moretus-bedrijf in datzelfde jaar op een tiende plaats in de vermogens van Antwerpse firma’s “bedrijvig tussen 1620-1640” (waarbij Balthasar II vooral dient als vergelijkingsmateriaal). Het bedrijf staat daar te midden ronkende firmanamen als van Colen, Bosschaert, de Labistrate, en zelfs nog boven o.a. Moens, Clarisse, Fourment en le Candele: Baetens 1976: 128-129, 140-141. Timmermans plaatst Balthasar II tussen de “leidende handelshuizen en koopliedenfamilies ca. 1650-1678” op een vijfde plek: Timmermans 2008: 45. Over de soliditeit van het drukkersbedrijf aan het einde van het beheer door Balthasar I, zie: Voet 1969: 210-211.

Haar familie was zeer welvarend, en werd in 1676 zelfs geadeld via Anna's bijna zeventien jaar jongere halfbroer Petrus Goos.⁷⁴ Het koppel Moretus-Goos kreeg twaalf kinderen, waarvan er vier op zeer jonge leeftijd stierven. Oudste zoon Balthasar III (1646-1696) kreeg als enige een drukkersopleiding, en zou ook de enige van hun kinderen zijn die huwde. Zijn vier jongere broers Joannes Jacobus (1647-1715), Christophorus (1651-1716), Franciscus (1656-1705) en Melchior (1661-1693) gingen allen een religieuze toekomst tegemoet. Ook zussen Susanna-Clara (1650-1706) en Anna-Maria (1664-1742) gingen al dan niet voor een korte periode leven als religieuze, terwijl Maria-Isabella (1655-1676) ongehuwd overleed.⁷⁵ Balthasar II overleed op 29 maart 1674. Anna Goos bleef feitelijk bestuurder van het familiebedrijf (hoewel het officieel een partnerschap was met Balthasar III) tot 1681, waarna ze de "negocie" aan haar oudste zoon liet. Zij stierf op 30 september 1691 als *mater familias* in 'de Gulden Passer', de statige familieresidentie die zij tot haar dood had bewoond.

Toen Balthasar II Moretus in 1641 als bedrijfsleider in 'de Gulden Passer' kwam wonen, erfde hij een Renaissancistisch stadspaleis dat bulkte van kunst.⁷⁶ Hoewel er mogelijk al in de tijd van Plantin portretten van de meester-drukker aanwezig kunnen zijn geweest, is het Balthasar I die de portrettencollectie haar conceptuele en feitelijke basis heeft gegeven.⁷⁷ Balthasar I deelde de schoolbanken van de Latijnse school met een getalenteerde en schrandere knaap, die later internationale faam zou oogsten als schilder van monumentale historiestukken, mythologische taferelen en portretten: Peter Paul Rubens (1577-1640). Beide mannen werden vrienden en circuleerden in dezelfde kringen. Rubens kocht boeken in de Plantijnse drukkerij, Balthasar I liet hem titelpagina's ontwerpen voor belangrijke drukwerken, en samen hadden ze heel wat gedeelde interesses.⁷⁸ Tussen 1612-1616 en omstreeks 1633 gaf Balthasar I aan Rubens de opdracht om portretschilderingen te maken van Balthasar I's voorouders (vaak gebaseerd op aanwezige voorbeelden uit de 16^{de} eeuw), en van wetenschappelijke, religieuze en politieke notabelen.⁷⁹ Tussen deze laatste categorie zaten ook vrienden en kennissen, zoals Justus Lipsius en Abraham Ortelius. In opdracht van Balthasar I creëerden Rubens en diens atelier een visuele stamboom en een humanistisch geïnspireerde eregalerie volgens het zelf- en wereldbeeld van de opdrachtgever.

We gaan er van uit dat Balthasar I een grote culturele en intellectuele invloed heeft uitgeoefend op zijn surrogaatzoen. Dit blijkt onder andere uit de eerste schilderopdracht die Balthasar II heeft uitgevaardigd na het overlijden van Balthasar I. Balthasar II verzocht onmiddellijk de befaamde schilder Thomas Willeboirts Bosschaert (1613/14-1654) om twee portretten van zijn oom te maken – een beeltenis naar het leven, en een sterfbedportret. Dit

⁷⁴ *Geslagt-lijste* 1858, p. 32; Duerloo & Janssens, dl. 2, 1992: 200.

⁷⁵ Voor een overzicht, zie: *Geslagt-lijste* 1858: 34-36. De vier vroeg overleden kinderen waren: Anna Maria (1649-1655), Ignatius (1654-1657); Gaspar (1658-1658), Maria Theresia (1667-1667).

⁷⁶ Voor een overzicht van meubilair en kunstobjecten, zie: Voet 1969: 301-337. Specifiek voor de periode van Balthasar II zijn we geïnformeerd door de inventarissen die hij zelf heeft opgemaakt in 1658 en 1662 (MPM 108), en de boedelinventaris van Anna Goos (vervat in MPM 109, p. 887-950).

⁷⁷ De schilderijencollectie van het Museum Plantin-Moretus bevat vandaag de dag drie portretschilderingen van Christophe Plantin. Naar waarschijnlijke ouderdom gerangschikt zijn dat een anonieme grisaille uit de 16^{de} eeuw, een portret van de vermoedelijke hand van Isaak Van Swanenburgh uit einde 16^{de} eeuw, en een portret geschilderd door Rubens in opdracht van Balthasar I Moretus in de periode 1612-1616. Het zou kunnen dat Plantin de 16^{de}-eeuwse portretten van hem nog heeft gekend, al is het waarschijnlijk dat het tweede portret door een schoonzoon werd besteld. Zie ook: Voet 1969: 301-302.

⁷⁸ Voor de band tussen Balthasar I Moretus en P.P. Rubens, zie: Bouchery en van den Wijngaert 1941.

⁷⁹ Zie MPM 128, p. 178 (1612-1616) en MPM 134, p. 222 (1633). Veel van de schilderijen zijn online te bekijken op <http://www.collectieantwerpen.be/>.

laatste type was ooit voorbehouden aan de machtigen der aarde, maar in de 17^{de} eeuw al uitgebreid tot de rijke burgerij en de intellectuele elite.⁸⁰ Ook Balthasar I's leermeester en vriend van de familie Justus Lipsius is zo uitgebeeld geweest.⁸¹ Uit beide portretten spreekt een grote affectie voor Balthasar I en een eerbied voor diens humanistische levensvisie. Pas een jaar later, in 1642, verkoos Balthasar II om ook zijn 'echte' vader, Jan II, te laten portretteren, ditmaal door Erasmus II Quellinus.⁸² De portretten van Balthasar I en Jan II pasten alvast in de visuele stamboom van de familie. Nog iets later breidde Balthasar II ook de 'eregalerij' van zijn oom uit. In 1650 verzocht hij zijn neef Balthasar van Meurs (?-1673/4) om vier portretten te schilderen.⁸³ Hierop prijken Johannes Woverius, een leerling van Lipsius en goede kennis van Balthasar I en II; de Antwerpse bisschop Johannes Malderius; en Jean-Jacques en zoon Jules Chifflet, beiden politieke notabelen en kennissen van de familie Moretus sinds Balthasar I en bij de laatste profane auteurs die door de Plantijnse drukkerij werden uitgegeven.⁸⁴ Hier blijkt al wel dat Balthasar II de commerciële en/of affectieve band met de geportretteerde belangrijker achtte dan enige connectie met het ondertussen ter ziele gegane humanisme; het Antwerpen ten tijde van Balthasar II was al lang niet meer het intellectuele en humanistische centrum van weleer.⁸⁵

In het aanvullen van de visuele stamboom en het uitbreiden van de 'eregalerij' handelde Balthasar II eigenlijk in het verlengde van de traditie waarin hij was opgegroeid. Maar hij ging verder dan dat. Zijn oom had zichzelf niet bij leven laten portretteren, misschien omdat hij zich schaamde over zijn fysieke handicap, of omdat het de gewoonte was om enkel de overledenen te schilderen. Balthasar II echter, zocht in 1659 en 1660 Jacob Van Reesbroeck aan om niet enkel de beeltenis van zijn vier jaar eerder overleden moeder aan de visuele stamboom toe te voegen, maar vooral om zichzelf, zijn vrouw en hun oudste zoon Balthasar III naar het leven te laten portretteren – deze portretten hebben we reeds besproken. Maar daar stopte het niet. In zijn persoonlijke boekhouding noteerde Balthasar II op 16 mei 1669 een betaling van 60 gulden "aen Sr. Tyssens schilder voor het pourtrait van onsen sone Joannes" – waarschijnlijk gaat het hier om de schilder Pieter Thys (1624-1677), alweer een portrettist van een zeker kaliber.⁸⁶ Een jaar later is er een indirecte verwijzing naar nog een ander portret. Op 11 juni 1670 noteerde hij hoe "lystemaecker" Jan Goossens werd aangezocht "voor twee lysten vande twee pourtraitten van onse sonen Joannes ende Christophorus". Van een schilder van dit tweede portret wordt echter geen melding gemaakt. Uit de boedelinventaris van Anna Goos blijkt hoe het "portret van pati Moretus minderbroeder" (= Christophorus) zich in haar slaapkamer bevond, samen met "4 portretten boven de leijsten van de leiren" – mogelijk zat daar het portret van Joannes Jacobus tussen.⁸⁷ Beide portretten worden alleszins nog vermeld in de boedelinventaris van schoondochter Anna-Maria de Neuf, die 'de Gulden Passer' bewoonde tot haar dood in

⁸⁰ Van der Stighelen 1991: 143. Voor een overzicht, zie: Sliggers, Cappers, Scholten e.a. 1998.

⁸¹ Tournoy, Papy & De Landtsheer 1997: 292-293.

⁸² MPM 169, p. 17 (september 1642).

⁸³ MPM 169, p. 95 (17 maart 1650) en p. 98 (31 juli 1650).

⁸⁴ Voor (de band met) Woverius, zie: Voet 1969: 281, 201, 317, 319. Voor Malderus (een humanistische katholiek), zie: Voet 1969: 389. Voor de Chifflets, zie bijvoorbeeld: Sabbe 1937: 145.

⁸⁵ Voet 1969: 218 e.v. Zie over het Antwerpse humanisme ook: De Schepper 1993.

⁸⁶ Hoewel de naam "Tyssens" doet vermoeden dat het iemand van de schildersdynastie Tyssens zou kunnen zijn, is Pieter Thys (ook geschreven als "Thissens") volgens Katlijne Van der Stighelen hier waarschijnlijker – zijn portretkunst staat stilistisch dicht bij Van Reesbroeck, en hij past ook qua status en kwaliteit beter bij de omgeving van Balthasar II Moretus.

⁸⁷ MPM 109, p. 921 (7 november 1691).

1714, waar ze staan beschreven als “een pourtrait vanden eerw pater Moretus jesuite” (= Joannes) en “het pourtrait van Pater Moretus Minderbroeder” (= Christophorus).⁸⁸ Roger Moretus Plantin de Bouchout vermoedt dat deze beide werken in 1773 via de afstamming Van Havre-Moretus in het bezit zijn geraakt van de familie Van Havre.⁸⁹ Hij zegt dat er alleszins één Moretus-portret uit die periode in de collectie-Van Havre te vinden is. Louis Robyns de Schneidauer schrijft dat specifieke schilderij toe aan Gonzales Coques (1614-1684) en identificeert de persoon als Franciscus Moretus – nog een zoon van Balthasar II. Deze toeschrijving doet hij aan de hand van één relatie tussen de Moretus familie en de Antwerpse meester Coques, terwijl de auteur niet weet dat het reeds besproken jongelingenportret van Balthasar III Moretus van de hand van Van Reesbroeck is.⁹⁰ Ook de identificatie van de persoon op het portret is problematisch: in de voornoemde boedelinventaris van Anna-Maria de Neuf wordt geen specifieke melding gemaakt van een portret van Franciscus Moretus, al is het wel mogelijk dat dit portret dan al uit de collectie is verdwenen. Meer specifiek zou het namelijk geërfd kunnen zijn door Petrus Moretus, middelste zoon van Balthasar III en Anna-Maria; deze was immers ook al voorbestemd om zijn in 1705 overleden oom Franciscus op te volgen als kanunnik van de Onze-Lieve-Vrouwe-kathedraal, wat kan wijzen op een nauwe persoonlijke relatie tussen beiden. Aangezien vrijwel alle portretten van Moretussen die het niet tot bedrijfsleider hebben geschopt vandaag uit de Museumcollectie zijn verdwenen, is het aannemelijk dat net afbeeldingen van die personen via zulke erfenissen naar afgetakte familie werden versluisd.⁹¹ De visuele stamboom met bedrijfsleiders en hun echtgenotes bleef dan in ‘de Gulden Passer’, terwijl de rest zich verspreidde. Het portret in de Van Havre-collectie is helaas niet voor onderzoek toegankelijk, wat zowel de toeschrijving van onderwerp als van schilder niet te bevestigen maakt. Hoe dan ook hebben we nu al met zekerheid drie, misschien vier geportretteerde zonen. Maar het kan nog uitgebreider: in de boedelinventaris opgesteld na de dood van Anna Goos in 1691 worden “5 portraitten van de sonen vanden huijs [in] vergulde leijsten” vermeld, vlak voor het “conterfeijtsel van hun vader sali[ger]”.⁹² Als we dat letterlijk nemen, zou dit kunnen betekenen dat Balthasar II alle vijf zijn zonen minstens één keer heeft laten portretteren.⁹³ Van de dochters is geen specifiek spoor, maar zij kunnen vervat zitten in de verscheidene inventarisnotities die verwijzen naar anonieme bundels portretten.⁹⁴

Als we de door Balthasar II aangezochte schilders vergelijken, verkeerde Jacob Van Reesbroeck alvast met Willeboirts Bosschaert, Quellinus, Thys en misschien zelfs met Coques in goed gezelschap – dit waren allen kwaliteitsvolle kunstenaars die in trek waren bij de elite in die periode.⁹⁵ Verklaart een elitaire causaliteit dat Balthasar II zichzelf en zijn gezin bij

⁸⁸ MPM 720, respectievelijk fol. 39vo (12 november 1714) en fol. 21vo (7 november 1714).

⁸⁹ Moretus Plantin de Bouchout 1950: 52.

⁹⁰ Robyns de Schneidauer (1936): 129-134.

⁹¹ Deze stelling is gebaseerd op het ‘verdwijnen’ van portretten en andere schilderijen uit een paar beschikbare opeenvolgende boedelinventarissen. Er is echter meer en systematisch onderzoek van andere boedelinventarissen en testamenten nodig om deze hypothese te bevestigen.

⁹² MPM 109, p. 925 (7 november 1691).

⁹³ Van Christophorus is er immers in diezelfde boedelinventaris al een ander portret vermeld, hangend in de slaapkamer van Anna Goos. Zie voetnoot 87.

⁹⁴ Er zijn de reeds vermelde “4 portretten boven de leijsten van de leiren”, maar bijvoorbeeld ook “de portretten soo van de familie van moretus pausen cardinalen als andere gheleerde mannen staende boven de leijste van de goude leiren”; MPM 109, p. 932 (hun aantal is hier niet ingevuld, maar in 1714 zijn het er 36 in totaal; MPM 720, fol. 19vo).

⁹⁵ Van der Stighelen 2008: 152-163

leven heeft laten portretteren? Moeten we het uitbreiden van de visuele stamboom zien als een uiting van een eventuele sociale (zelfs aristocratische) ambitie?⁹⁶

In het verleden is hij op dat vlak op twee manieren voorgesteld. Volgens Sabbe wilde Balthasar II zich voordoen als de *grand seigneur*, en zelfs de adel na-apen. Het klopt dat Balthasar II een karos met paarden had, huisdienaars had rondlopen, en zich desgevallend op een buitenverblijf kon terugtrekken – dit zijn alle uiterlijke en sprekende tekenen van rijkdom, die voor vele oorspronkelijk burgerlijke families naadloos samenvielen met een opgang tot de adelstand.⁹⁷ Maar correlatie betekent nog geen causaliteit. Voet heeft Sabbe's interpretatie dan ook terecht genuanceerd, want Balthasar II had zich dan wel de materiële cultuur van de elite eigen gemaakt, maar hij wilde dit niet echt doorzetten op sociaal-politiek vlak.⁹⁸ Treffend is dat hij actief ontweek om verkozen te worden tot aalmoezenier van de stad, een tijdrovende en geldverslindende functie die nochtans een quasi noodzakelijke stap was voor politiek aanzien en toetreding tot de stadsadel.⁹⁹ Onder Balthasar II was de drukkerij nog veruit het belangrijkste kapitaalsaandeel in het familievermogen, en nam het aandeel vastgoed en vastrentende kapitaalsvormen slechts langzaam toe – terwijl voor heel wat andere Antwerpse families net die evolutie correleerde met adelsverheffing (zoals bij zijn schoonouderlijke familie Goos, geadeld in 1676) en representatieve expressie.¹⁰⁰ Balthasar II was rijk en niet vies van enige statusbevestigende *conspicuous consumption*, maar conform zijn zakelijke en rationele aard waarschijnlijk tevreden om het daar bij te laten en zich voor het overige op zijn bedrijfsbezigheden te concentreren. Dat blijkt ook uit de degelijkheid, zelfs saaiheid die spreekt uit zijn door Van Reesbroeck geschilderde portret. Rijkelijke expressie was voor hem meer een soort *Spielerei*, goed voor binnen de kring van Moretus-intimi (zoals blijkt uit een portrettekening van hem door Verbruggen, waarin Balthasar II in een barok fantasiedecor is gezeten, omgeven door boeken en verwijzingen naar Antwerpen en de Moretus-identiteit),¹⁰¹ maar niet iets dat hij op een 'officieel' portret rond 1660 wilde communiceren.

⁹⁶ Op basis van de praktijk van het uitbreiden van de visuele stamboom, neigt Timmermans naar bewuste (aristocratische) sociale ambitie als verklaringsmodel, zie: Timmermans 2010: 177-180.

⁹⁷ Het buitenverblijf, bezit van paarden met een karos, en de aanwezigheid van dienaren blijken o.a. uit de inventarissen en persoonlijke boekhouding van Balthasar II Moretus en de boedelinventaris van zijn weduwe Anna Goos. Over de welstandsindicatie van deze zaken, zie onder meer: Blondé (2001); Degryse 2005: 186 e.v.; De Vlieger-De Wilde 2005: 39-40, 41 e.v., 99-102, 110-117; Peeters 1990: 52-69. Toch moeten we vanuit een oog voor schaalverschillen ook nuanceren: vooral in een vergelijking met de 'oud-adellijke' graaf en gravin de Bergeyck (in De Vlieger-De Wilde 2005) blijkt de relatieve bescheidenheid van de zelfs heel erg rijke mercantiele elite. Zie daarvoor ook: Coppens & Degryse (1994): 69; Coppens 2001.

⁹⁸ Voet heeft dit treffend uitgedrukt als: "Balthasar II Moretus can be categorized as an industrious businessman who certainly admired the nobility, but who kept his feet firmly on the ground and thought first of his firm's prosperity." – Voet 1969: 218. Onder de rijke Antwerpse families gold nog tot in de 18^{de} eeuw dat zolang er zakelijke belangen primeerden, sociaal-politieke ambities naar de achtergrond werden gedrukt. Zie hiervoor: Degryse 2005: 182-183.

⁹⁹ Zoals Balthasar II het zelf triomfantelijk zei na zijn verkiezing tot raadsheer bij de Berg van Barmhartigheid: "waermede ik bevrijd ben ghecosen te worden tot eenige officien ook selver tot aelmoessenierschap, Laus Deo". Zie: MPM 213, fol. 20ro-vo (14 maart 1652); Voet (1996), p. 21. Over de politieke ambitie van de Antwerpse commerciële elite, zie: Timmermans 2008: 47-71.

¹⁰⁰ Kernachtig uitgelegd in Degryse 1995. Zie ook Timmermans 2008: 27-33, 55-71. Balthasar II heeft trouwens zelf geschreven hoe zijn bedrijfsopbrengsten groter waren dan wat via rente-investeringen kon bekomen worden, zie daarvoor: Voet 1969: 223.

¹⁰¹ Het betreft hier 'portret van Balthasar II Moretus in gefantaseerd decor', toegeschreven aan Pieter II Verbruggen, s.d. (17^{de} eeuw?) zie: <http://search.museumplantinmoretus.be/Details/fullCatalogue/207282>.

Kortom: een gefundeerde gooi naar adelsverheffing en ambitieus investeren in daarvoor noodzakelijk sociaal, cultureel en politiek kapitaal hoefden voor hem niet – al bestaat de kans dat zijn relatief vroege overlijden in 1674 enige alsnog bestaande ambities heeft gesmoord, en onze interpretatie daardoor teleologisch verdraaid is. Hoe dan ook is hij sociaal bescheidener geëindigd dan zijn oudste zoon Balthasar III. Deze werd in 1685 wel aalmoezenier en zag in 1692 de familie – eindelijk – tot de adel verheven, in grote mate dankzij de sociale en economische basis die door zijn vader was uitgebouwd. Met Balthasar III, maar vooral diens kinderen, begon zo een veel meer op uiterlijke representatie gerichte generatie.¹⁰²

Na het oeuvre van de schilder te hebben overlopen en de identiteit en motivatie van de opdrachtgever te hebben belicht, rest ons nog de verbinding tussen beide te maken: hoe kwam Balthasar II precies bij Jacob Van Reesbroeck uit? Het is aannemelijk dat Van Reesbroeck al een mooie naam voor zichzelf had gemaakt op het moment dat Balthasar II een portretschilder zocht – getuige o.a. zijn werk voor Hyde en Capello – en dat Balthasar II louter op prijs/kwaliteit af ging om zijn keuze te maken (temeer daar Van Reesbroeck geen al te hoge prijs vroeg voor zijn Moretus-werk). We zouden hun ontmoeting daarom kunnen toeschrijven aan simpele marktwerking. Toekomstig onderzoek zou echter ook moeten nagaan of een gezamenlijk sociaal netwerk als katalysator kan hebben gediend voor de keuze voor Van Reesbroeck. Hier willen we alvast enkele pistes aanreiken.

In de eerste plaats was er Balthasar II's lidmaatschap van het Antwerpse Sint-Lucasgilde, dat ieder wie met de kunsten te maken had verenigde (daaronder schilders, beeldhouwers, boekdrukkers, graveurs, lijstenmakers, ...). Dit volgde weliswaar logisch uit zijn beroeps-bezigheden, maar het vormde wel een netwerk waar Balthasar II Moretus (die zelfs deken van het gilde werd) en Jacob Van Reesbroeck elkaar ongetwijfeld tegen het lijf zijn gelopen.¹⁰³ Daarnaast willen we echter ook een tweede piste naar voren schuiven, die nog veel meer sociaalhistorisch onderzoek behoeft: de netwerken van de sodaliteiten en aan kapellen verbonden broederschappen binnen het vroegmoderne Antwerpen. De sodaliteiten waren door de Jezuiten opgericht om de religieuze opvoeding van Antwerpse ingezetenen te dirigeren. Het was een soort 'levenslang leren', maar dan op godsdienstig levens-beschouwelijk vlak. Zij waren gericht op een specifieke doelgroep – zo hadden gehuwden en ongehuwden, maar ook bepaalde beroepen en nationaliteiten hun eigen sodaliteit. In het algemeen zochten ze hun leden vooral onder de gegoede burgerij van de stad. In de praktijk waren deze groepen dus ideale oorden om te netwerken met sociaaleconomische *peers*. Heel wat toekomstige collega's, zakenpartners en schoonouders leerden elkaar op deze manier kennen. Broederschappen of 'confrérieën', vaak verbonden aan een specifieke kapel, functioneerden op eenzelfde manier al hadden zij vaak een (nog) meer gesloten karakter.¹⁰⁴ We zagen al dat Van Reesbroeck lid was van achtereenvolgens de 'sodaliteit der bejaerde jongmans' (die heel wat kunstenaars in de rangen had) en de 'sodaliteit der getrouwen'.

¹⁰² Voet 1969: 228-237. Het huishouden van Balthasar III Moretus en Anna-Maria de Neuf wordt momenteel nader onderzocht door Tom De Roo, Universiteit Antwerpen, in het kader van een doctoraat.

¹⁰³ Rombouts & Van Lerius 1961: 22 (meesterschap Balthasar II Moretus, 1631-1632), 50, 54 (leerjongenschap Van Reesbroeck 1633-1634), 128 (meesterschap Van Reesbroeck 1641-1642), 180, 196 (dekenschap Balthasar II Moretus: 1648-1649).

¹⁰⁴ Thijs (1985): 564 e.v.; Timmermans 2008: 112 e.v.

Deze behoorden tot de oudste en grootste sodaliteiten te Antwerpen.¹⁰⁵ Balthasar II was schijnbaar geen lid van de ‘sodaliteit der bejaerde jongmans’, maar kende wel een heel aantal leden: tussen de namen vinden we bijvoorbeeld al zijn neef Balthasar Van Meurs.¹⁰⁶ Verder onderzoek moet nog uitwijzen of Balthasar II wel lid was van de ‘sodaliteit der getrouwen’; alleszins past hij perfect in het profiel. Ook de specifieke sociale functie van een lidmaatschap bij de confrérieën, voor zowel Moretus als Van Reesbroeck, vereisen nog nader onderzoek.

Een ander mogelijk sociaal-cultureel kruispunt is de Sint-Jacobskerk te Antwerpen. Deze kerk, met name via de daarin gezeten Onze-Lieve-Vrouwekapel, was tijdens en na de periode van Balthasar II erg populair onder de Antwerpse elite, die veelal de naburige straten bevolkte. Ook Van Reesbroeck was er parochiaan, aangezien hij toen op het Kipdorp woonde. Op 6 april 1668 verschijnt de naam ‘Jacques Van Reesbroeck’ als kapelaan van de Onze-Lieve-Vrouwekapel van de Sint-Jacobskerk in Antwerpen. Om kapelaan te worden moest je echter priester zijn, en Van Reesbroeck komt niet voor op de lijst van kanunniken van de Sint-Jacobskerk. De kans bestaat dat hier echter de functie van ‘kapelmeester’ werd bedoeld. Dit waren wel gehuwde, meestal notabele inwoners van de stad Antwerpen. Gezien Van Reesbroeck’s vooraanstaande positie in de toenmalige Antwerpse maatschappij is dit een plausibele hypothese.¹⁰⁷ Ook naar deze mogelijkheid moet nog meer onderzoek gevoerd worden.

¹⁰⁵ De ‘sodaliteit der getrouwen’ heette officieel ‘Onze-Lieve-Vrouw Boodschap der Sociëteit Jesu’, en was als allereerste Antwerpse Mariasodaliteit opgericht in 1585. De ‘sodaliteit der bejaerde jongmans’ heette officieel ‘Onze-Lieve-Vrouw Geboorte’, en was opgericht in 1608. Zie: Thijs (1985): 564-566; Van Lerijs 1862: 7, 19.

¹⁰⁶ In april 1637 verschijnt Balthasar Meursius (= Van Meurs) als nieuw ingeschrevene: [Register der inschrijvingen in de Sodaliteit der meerderjarige jongmans onder den titel Geboorte van O.-L. Vrouwe, te Antwerpen], Antwerpen, [1608-1772], fol. 47vo. Balthasar II Moretus komt niet in het register voor.

¹⁰⁷ Zijn naam verschijnt op een notariële akte: Jacob Jacob Peeter Jans, gemachtigd van zijn broer Jan Jacob Peeter Jans, hernieuwt schepenbrief Antwerpen van 6 april 1668 waarbij Jan Jacob Peeter Jans, landman, Loenhout, verkocht aan Martinus Dieltkens, Jacques van Reesbroeck, Jan Baptist Nilis en Anthonio van Soom als kapelannen van de Onze-Lieve-Vrouwekapel in de kerk van Sint-Jacobs te Antwerpen, voor een wekelijkse mis, een erfelijke rente van 18 Kgl 15 st op erven in Popendonk en andere. Zie: Rijksarchief Antwerpen (oud archief, OA Loenhout), Schepenregister, 157: Akte betreffende erfelijke rente Jacob Jacob Peeter Jans (11 april 1668), p. 195. Onze hartelijke dank gaat uit naar Hugo Vereeck voor deze interessante informatie. In het korte tijdsbestek van dit artikel, is er echter geen kans geweest dit verder te onderzoeken – wij hopen daar in de toekomst nog verder op in te gaan, bijvoorbeeld door in de parochiearchieven van de Sint-Jacobskerk na te gaan of Van Reesbroeck effectief als kapelmeester actief was. Ter info: dat archief wordt tegenwoordig bewaard op de Universiteit Antwerpen, onder beheer van dr. Van den Nieuwenhuizen.

Conclusie

Jacob Van Reesbroeck (1620-1704) is lange tijd een onderbelicht schilder geweest. Zijn beperkte oeuvre toont nochtans een grote kwaliteit. Onder zijn opdrachtgevers vinden we al snel aanzienlijke personen uit het Antwerpen van midden 17^{de} eeuw, later zelfs buitenlandse notabelen. Tussen schilderopdrachten door, was Van Reesbroeck ook sociaal actief in de hogere regionen van de stad. Hij was lid van de ‘sodaliteit van de bejaerde jongmans’, en nadien van die van de ‘getrouwden’ waar hij ook consultor werd. Hij werd ook wijkmeester, en misschien was hij zelfs kapelmeester te Sint-Jacob. Gecombineerd met erfenissen en schenkingen wijst dit op een bemiddelde status. Is het daarom dat zijn overgeleverd oeuvre zo beperkt is? Of is dat te wijten aan het feit dat hij een ‘vergeten meester’ is, zoals zo vele portrettisten uit de 17^{de} en begin 18^{de} eeuw? Er is nog onderzoek te doen; er zijn nog periodes waar de activiteit van de schilder onbekend is. Uit Van Reesbroeck’s gekende activiteit blijkt echter dat hij een ware ‘luxeschilder’ was. Hij vereeuwigde bijna uitsluitend notabelen: een bisschop, een theoloog, een generaal, een hoge buitenlandse diplomaat... en een meester-drukker die op dat ogenblik een van de rijkste Antwerpenaren was.

Balthasar II Moretus zocht rond 1659 een portretschilder om zichzelf en zijn gezin voor de eeuwigheid op doek te laten afbeelden. Hij kwam bij Van Reesbroeck uit, die daarmee feitelijk ‘huisschilder’ werd. Zijn creaties vormden een aanvulling op de reeds in de residentie van de Moretus-clan aanwezige portrettengalerij, in grote mate het werk van befaamd schilder Peter Paul Rubens in opdracht van Balthasar II’s oom en peetvader Balthasar I Moretus. De portrettencollectie van uitgebeelde familieleden functioneerde als een visuele stamboom, die verwees naar de status van het drukkersgeslacht. De door van Reesbroeck uitgevoerde portretten van Balthasar II, zijn moeder Maria de Sweert en zijn vrouw Anna Goos vertonen rijkdom, en tegelijk ook degelijkheid. Dit was conform de zakelijke natuur van de opdrachtgever. We sluiten ons daarom aan bij een eerder genuanceerde interpretatie van Balthasar II’s sociale ambitie. Balthasar II was iemand die de bedrijfsvoering liet primeren op belangen van eerder luchthartige representativiteit als *grand seigneur* in de Scheldestad. In het portret van oudste zoon Balthasar III kunnen we al meer frivoliteit ontwaren, getuige diens uiterst modieuze kledij en elegante voorkomen – een voorafspiegeling van de toekomst, zo lijkt: het was immers Balthasar III die later geadeld zou worden, in grote mate dankzij de sociaal-culturele en economische basis die door zijn hard werkende en welvarende ouders gelegd was.

Archiefbronnen uit het Museum Plantin-Moretus

- MPM 108**, Inventarissen Balthasar II Moretus, 1658-1662.
MPM 109, Testamenten Balthasar II Moretus en Anna Goos, 1648-1691.
MPM 128, Grand livre signé A, 1610-1618.
MPM 134, Grootboek, 1624-1655.
MPM 169, Bijzondere uitgaven [Balthasar II Moretus], 1641-1657.
MPM 170, Bijzondere uitgaven [Balthasar II Moretus], 1657-1665.
MPM 195, Uitgaven Maria de Sweert, 1629-1655.
MPM 213, Notitieboekje Balthasar II Moretus [kopie 19^{de} eeuw], [1615-1672].
MPM 480, Huishouden Moretus-de Neuf, 1707-1714.
MPM 720, Inventaris goederen Anna-Maria de Neuf, 1714.
MPM 807, Huishouden Moretus-de Neuf, 1700-1706.

Bibliografie

Altenstein 1870

Isidore de Stein d'Altenstein, *Annuaire de la noblesse de Belgique*, Brussel, 1870.

Asaert 2010

Gustaaf Asaert, *Ook dat was Antwerpen. Een geschiedenis van de kleine man: over armoede en politieke onmacht*, Tielt, 2010.

Baetens & Blondé 1991

Roland Baetens & Bruno Blondé, "Wonen in de stad: aspecten van stedelijke cultuur", in: Jan Van der Stock (ed.), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787*, Brussel, 1991, pp. 59-70.

Baetens 1976

Roland Baetens, *De nazomer van Antwerpens welvaart. De diaspora en het handelshuis De Grootte tijdens de 1ste helft der 17^{de} eeuw*, dl. 1, Brussel, 1976.

Baetens 1991

Roland Baetens, "La Belezza et la magnificenza: symboles du pouvoir de la villa rustica dans la région anversoise aux temps modernes", in: Roland Baetens & Bruno Blondé (eds.), *Nouvelles approches concernant la culture de l'habitat. New approaches to living patterns*, Turnhout, 1991, pp. 159-179.

Bastiaansen (2007)

Jan Bastiaansen, "Vrouwen in Begga's hof", in: *Het land aan de Breede Aa*, 17/33 (2007).

Bernaerts 2001

Veilinghuis Bernaerts, *Veilingcatalogus 26 november 2001*, Antwerpen, 2001.

Biographie Nationale

Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, *Biographie Nationale*, 44 dln., Brussel, 1866-1986.

Blondé (2001)

Bruno Blondé, "Indicatoren van het luxegebruik? Het paardenbezit en de conspicuous consumption te Antwerpen (zeventiende-achttiende eeuw)", in: *Bijdragen tot de Geschiedenis*, 84/4 (2001), pp. 497-512.

Bouchery & van den Wijngaert 1941

H. F. Bouchery & F. van den Wijngaert (eds.), *P.P. Rubens en het Plantijnsche huis*, Antwerpen, 1941.

Breugelmans & De Grauwe 1992

Koen Breugelmans & Jan De Grauwe, *Monasticon belge. 8: Province d'Anvers*, dl 1, Luik, 1992.

Bussby 1965

F. Bussby, "An Anglican in exile", in: *Church Quarterly Review*, 166/1 (1965), pp. 426-438.

Coppens 2001

H. Coppens, "Het uitgavenpatroon van een laat-achttiende-eeuwse Antwerpse familie aan de hand van de huishoudboeken (1764-1786) van Karel-Bernard van de Werve de Vorselaer", in: *Provincie Antwerpen. Provinciale Commissie voor Geschiedenis en Volkskunde. Jaarboek*, Antwerpen, 2000-2001, pp. 186-197.

Coppens & Degryse (1994)

Herman Coppens & Karel Degryse, "Levenswijze en consumptiepatroon van een Antwerps adellijk gezin. De huishoudboeken van Charles Bernard van de Werve de Vorselaer (1764-1786)", in: Griet Marechal (ed.), *"Een kompas met vele streken." Studies over Antwerpen, scheepvaart en archivalie aangeboden aan dr. Gustaaf Asaert ter gelegenheid van zijn 65^{ste} verjaardag* (Archiefkunde 5, 1994), pp. 52-73.

De Clercq 1962

C. De Clercq, *Het bisdom Antwerpen 1559-1962*, Antwerpen, 1962.

De Lathuy & De Maere 1990

Roland De Lathuy & Jan De Maere, *Flemish and Dutch XVIth and XVIIth Century Old Master Paintings*, Brussel, 1990.

De Maere & Wabbes 1994

Jan De Maere en Marie Wabbes, *Illustrated dictionary of 17th-century Flemish painters*, 3 dln., Brussel, 1994.

Der Kinderen-Besier 1950

J.H. Der Kinderen-Besier, *Spelevaart der mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam: Querido, 1950.

De Roo 2013

Tom De Roo, *Portrettenwandeling. 300 jaar familiegeschiedenis*, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen, 2013, online te vinden via: <http://www.museumplantinmoretus.be/portretten>.

De Schepper 1993

Marcus De Schepper, "Humanisme en humanisten", in: Jan Van der Stock (ed.), *Antwerpen. Verhaal van een metropool*, Antwerpen: Snoeck-Ducaju, 1993, pp. 97-103.

De Vlioger-De Wilde 2005

Koen De Vlioger-De Wilde, *Adellijke levensstijl. Dienstpersioneel, consumptie en materiële leefwereld van Jan van Brouchoven en Livina de Beer, graaf en gravin van Bergeyck (ca. 1685-1740)*, Brussel, 2005.

Declerck, De Vocht, De Vos e.a. 1963

R. Declerck, R. De Vocht, A. De Vos, e.a., *Oude kerkelijke kunst in de provincie van Antwerpen*, Provinciaal museum voor kunstambachten 'Het Sterckshof', Deurne, 1963.

Degryse 1995

Karel Degryse, "The Aristocratization of the Antwerp Mercantile Elite (17th-18th Century)", in: C. Lesger & L. Noordegraaf (eds.), *Entrepreneurs and entrepreneurship in early modern times: merchants and industrialists within the orbit of the Dutch staple market*, Den Haag, 1995, pp. 35-40.

Degryse 2005

Karel Degryse, *De Antwerpse fortuinen: kapitaalsaccumulatie, -investering en -rendement te Antwerpen in de 18^{de} eeuw*, Antwerpen, 2005.

Detremmerie 1974

Marijke Detremmerie, *Het burgerlijk kostuum te Antwerpen en meer in het bijzonder van 1600 tot 1660*, dl. 1, Gent, 1974.

Duerloo & Janssens 1992

Luc Duerloo & Paul Janssens, *Wapenboek van de Belgische adel: van de 15de eeuw tot de 20ste eeuw*, Brussel, 1992.

Duverger

Erik Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, 14 dln., Brussel, 1984-2009.

Geslagt-lijste 1858

J.B. van der Straelen, *Geslagt-lijste der nakomelingen van den vermaerden Christoffel Plantin, koninklijken aerts-boekdrukker, binnen de stad Antwerpen; waer bij gevoegd is eene geslagt-lyste der familie Mourentorf alias Moretus*, Antwerpen, 1858.

Heinrich (1990)

Gerd Heinrich, "Ein sonderbares Licht in Teutschland, Beiträge zur Geschichte des Grossen Kurfürsten von Brandenburg (1640-1688)", in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 8 (1990), pp. 9-32.

Hollstein

Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, 72 dln., Amsterdam, 1949-2010.

Hoozee 2007

Robert Hoozee, *Museum voor schone kunsten Gent: Catalogus schilderkunst Deel I 14 de-18 de eeuw*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Gent, 2007.

Imhof 2012

Dirk Imhof, "Tot op de top van de Vesuvius: de jonge Balthasar III Moretus op reis naar Italië in 1664-65", in: D. Imhof, I. Kockelbergh, A. Meskens & J. Parmentier (eds.), *Mercator. Reizen in het onbekende*, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen, 2012, pp. 77-89.

Lauwerys (1974)

Jozef Lauwerys, "Het begijnhof van Hoogstraten", in: *Jaarboek van Koninklijke Hoogstratens Oudheidkundige Kring*, 42 (1974).

Lauwerys (1975)

Jozef Lauwerys, "Het begijnhof van Hoogstraten II", in: *Jaarboek van Koninklijke Hoogstratens Oudheidkundige Kring*, 43 (1975).

Laver 1951

James Laver, *Costume of the Western world: fashions of the renaissance in England, France, Spain and Holland*, vol. 1, 1951.

Le Blanc 1971

Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, dl. 2, Amsterdam, 1971.

Major (2009)

Philip Major, "Funerary Rites in the Royalist Exile: George Morley's Ministry in Antwerp, 1650–1653", in: *Renaissance and Reformation*, 31/3 (2009): 35-50.

Meulemeester 1984

Jean Luc Meulemeester, *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge*, Brugge, 1984.

Moretus Plantin de Bouchout 1950

Roger Moretus Plantin de Bouchout, *Demeures familiales: notices historiques sur la maison Plantin à Anvers et quelques propriétés urbaines et rurales ayant appartenu à la famille Moretus principalement dans l'ancien Pays de Ryen*, Antwerpen, 1950.

Peeters 1990

A. Peeters, *Vermogensopbouw en materiële leefwereld van de Nederlandse koopman tijdens de 17^{de} eeuw. De familie vanden Gevel*, Leuven, 1990.

Persoons (1996)

Guido Persoons, "De portretten van het drukkersgeslacht Moretus", in: Francine de Nave & Marcus De Schepper (eds.), *Ex Officina Plantiniana Moretorum. Studies over het drukkersgeslacht Moretus* (De Gulden Passer: jaarboek van de Vereniging van Antwerpse Bibliofielen 74, 1996), 215-248.

Poplimont

C. Poplimont, *La Belgique Héraldique. Recueil historique, chronologique, généalogique et biographique complet de toutes les maisons nobles reconnues de la Belgique*, 11 dln. in 6 vols., Paris, 1863-1867.

Rijksprentenkabinet 1964

Gids voor het rijksprentenkabinet, een overzicht van de verzamelingen met naamlijsten van graveurs en tekenaars, Amsterdam, 1964.

Robyns de Schneidauer (1936)

Louis Robyns de Schneidauer, "Nos beaux portraits de famille. Un excellent portrait de la famille Moretus Plantin", in: *Le Parchemin, Bulletin belge d'entraide & de documentation héraldique généalogique monastique*, 1/4 (1936), pp. 129-134.

Rombouts & Van Lerijs 1961

Ph. Rombouts & Théodoor Van Lerijs, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, dl. 2, Amsterdam, 1961.

Rooses 1904

Max Rooses, *Catalogus van het museum Plantin-Moretus*, Antwerpen, 1904.

Sabbe 1924

Maurits Sabbe, *Uit het Plantijnsche huis*, Antwerpen, V. Ressler, 1924.

Sabbe 1937

Maurits Sabbe, *De meesters van den Gulden Passer*, Amsterdam, 1937.

Salvadori 2007

Massimo L. Salvadori, *Van het absolutisme en de verlichting tot de grote revoluties*, 12 dln., Novara, 2007.

Schoutens 1902

Stephanus Schoutens, *Martyrologium minoritico-Belgicum sive breves biographiae virorum illustrium qui in ordine minorum ex Belgio et Hollandia Oriundi vel in Belgio et Hollandia / Collectae a Stephano Schoutens*, Hoogstraten, 1902.

Slegers 2013a

Jonas Slegers, "De portretschilder Jacob Van Reesbroeck: over zijn eerste voorname opdrachten tot zijn werk als 'huisschilder' in het Plantijnse huis...", in: *Antwerpsche Tydinghen*, 34/ 1 (2013), pp. 25-32.

Slegers 2013b

Jonas Slegers, "De portretschilder Jacob Van Reesbroeck: over zijn rol als befaamd meester en wijkmeester te Antwerpen tot zijn verhuis naar Hoogstraten...", in: *Antwerpsche Tydinghen*, 34/ 2 (2013), te verschijnen.

Slegers 2013c

Jonas Slegers, "Jacob Van Reesbroeck: schilder én 'plaetsnyder'", in: *Delineavit et Sculptis: Tijdschrift voor Nederlandse prent- en tekenkunst tot omstreeks 1850*, 36 (2013), te verschijnen.

Sliggers, Cappers, Scholten e.a. 1998

Bert Sliggers, Wim Cappers, Frits Scholten e.a., *Naar het lijk: Het Nederlandse doodsportret 1500-tot heden*, tent. cat., Teylers museum, Zutphen, 1998.

Thys (1985)

Alfons K.L. Thijs, "Notities voor een studie van de Antwerpse 17^{de}-eeuwse suffragia", in: Francine de Nave (ed.), *Liber Amicorum Leon Voet* (De Gulden Passer, 1985), pp. 561-594.

Timmermans 2008

Bert Timmermans, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen, een elite als actor binnen een kunstwereld*, Amsterdam, 2008.

Timmermans 2010

Bert Timmermans, "(Family) portraits in the construction of a visual family tree and a social identity. Anticipating the aspirations of elite clientele in seventeenth-century Antwerp", in: Katlijne Van der Stighelen, Hannelore Magnus & Bert Watteeuw, *Pokerfaced. Flemish and Dutch Baroque Faces Unveiled*, Turnhout, pp. 175-192.

Tournoy, Papy & De Landtsheer 1997

G. Tournoy, J. Papy & J. De Landtsheer, *Lipsius en Leuven. Catalogus van de tentoonstelling in de Centrale Bibliotheek te Leuven, 18 september 1997 – 17 oktober 1997*, Leuven, 1997.

Trevor-Roper 1975

Hugh Trevor-Roper, *Edward Hyde Earl of Clarendon*, Oxford, 1975.

Van Beneden & De Poorter

Ben van Beneden & Nora de Poorter, *Vorstelijke vluchtelingen William en Margaret Cavendish in het Rubenshuis 1648-1660*, Rubenshuis, Antwerpen, 2006.

Van den Branden 1883

Jos Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen, 1883

Van der Stighelen 1991

Katlijne Van der Stighelen, "Burgers en hun portretten", in: Jan Van der Stock (ed.), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787*, Brussel, Gemeentekrediet, 1991, pp. 141-156.

Van der Stighelen 2008

Katlijne Van der Stighelen, *Hoofd en bijzaak. Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*, Leuven, 2008.

Van Lerijs 1862

Théodoor Van Lerijs, *Kronyk van de sodaliteit der getrouwen te Antwerpen (1585-1773)*, Antwerpen, 1862.

Verhoeven 2009

Gerrit Verhoeven, *Anders Reizen? Evoluties in vroegmoderne reiservaring van Hollandse en Brabantse elites (1600-1750)*, Hilversum, 2009.

Vlieghe 1998

Hans Vlieghe, *Flemish art and architecture, 1585-1700*, New Haven, 1998.

Voet (1996)

Leon Voet, "Het geslacht Moretus en de Plantijnse drukkerij", in: Francine de Nave & Marcus De Schepper (eds.), *Ex Officina Plantiniana Moretorum. Studies over het drukkersgeslacht Moretus* (De Gulden Passer: jaarboek van de Vereniging van Antwerpse Bibliofielen 74, 1996), pp. 9-32.

Voet 1969

Leon Voet, *The Golden Compasses : a history and evaluation of the printing and publishing activities of the Officina Plantiniana at Antwerp 1. Christophe Plantin and the Moretuses : their lives and their world*, dl. 2, Amsterdam, 1969.

Watteeuw & Reynolds 2013

Lieve Watteeuw & Catherine Reynolds, Jan Van der Stock (ed.), *Catalogue of Illustrated Manuscripts. Museum Plantin-Moretus, Antwerp*, Paris-Leuven-Walpole, 2013.

Wolters van der Wey (2009)

Beatrijs Wolters van der Wey, "A New Attribution for the Antwerp Anatomy Lesson of Dr. Joannes van Buyten", in: *JHNA. Journal of Historians of Netherlandish Art*, 1/ 2 (2009), online op: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-1-issue-2/108-antwerp-anatomy-lesson>, geraadpleegd april 2013.