

Pl. II. Toegeschreven aan Jan van Hemessen, De roeping van Mattheüs. Paneel, 111 × 140,7 cm. Muzeul Național de Artă, Boekarest. Na de restauratie.

Pl. II. Attributed to Jan van Hemessen. The Calling of St. Matthew. Panel, 111 × 140.7 cm. Muzeul Național de Artă, Bucharest. After restoration.



Anne van Grevenstein, Wouter Kloek en
Michel van de Laar*

Anne van Grevenstein, Wouter Kloek
and Michel van de Laar*

Twee aan Jan van Hemessen toegeschreven schilderijen

Two Paintings Attributed to Jan van Hemessen

Beide aan Jan Sanders van Hemessen toegeschreven panelen waren ernstig beschadigd door kogels en granaatscherven en het oppervlak was sterk vervuild door rookontwikkeling afkomstig van branden uit de omliggende gebouwen.

Van beide schilderijen bestaan verschillende versies. *De roeping van Mattheüs* (Pl. II, afb. 1, paneel 111 × 140,7 cm) is een goede atelierrepliek van één van de meest bekende werken van Van Hemessen, terwijl de *Kruisdraging* (Pl. III, afb. 2, paneel 106,5 × 88 cm) waarschijnlijk is gemaakt door een kunstenaar uit zijn directe omgeving: de Meester van de Augsburgse Ecce Homo.

1. De toestand vóór de restauratie

In beide gevallen waren op enkele plaatsen gaten in de (dunne) panelen geslagen, waarvan bij de *Kruisdraging* de randen totaal versplinterd waren. Bij *De roeping van Mattheüs* waren op vele plaatsen beschadigingen tot diep in het hout (afb. 1 en 3).¹ Beide panelen leden in ernstige mate aan loszittende verf en het paneel van *De roeping van Mattheüs* vertoonde lange horizontale, van de rand af naar binnen lopende scheuren in de planken. Deze scheuren waren waarschijnlijk veroorzaakt door de spanning die de zware parkettering (van eike- en mahoniehout) op het paneel uitoefende.²

Dit zou mede de oorzaak kunnen zijn van het vertoon van plaatselijk losse verf op *De roeping van Mattheüs*.

Both the panels attributed to Jan Sanders van Hemessen were badly damaged by bullets and shrapnel and the paint surface was heavily soiled by smoke from fires in the surrounding buildings. Various versions exist of both paintings. *The Calling of St. Matthew* (Pl. II, Fig. 1; panel, 111 × 140.7 cm) is a good studio replica of one of Van Hemessen's best known works, while *Christ Carrying the Cross* (Pl. III, Fig. 2, panel, 106.5 × 88 cm) was probably done by an artist from his immediate circle, the Master of the Augsburg Ecce Homo.

1. The condition before restoration

In both cases holes had been blasted in the thin panels, the edges of those in *Christ Carrying the Cross* being completely splintered, while in *The Calling of St. Matthew* the damage penetrated deep into the wood in many places (Figs. 1 and 3). The paint on both panels was flaking to a serious degree. The planks of *The Calling of St. Matthew* showed horizontal cracks running inwards from the edges, which were probably caused by the tension exerted on the panel by the heavy cradling of oak and mahogany and which could have been part of the reason for the flaking of the paint in places. Both panels were also covered on front and back with a thick layer of soot. The paint layer around the damage had been temporarily protected by the Romanian restorers with mulberry paper stuck on with fish glue. For

Afb. 1. Toegeschreven aan Jan van Hemessen, *De roeping van Mattheüs*. Paneel, 111 × 140,7 cm. Muzeul Național de Artă, Boekarest. Opname vóór de restauratie.



Fig. 1. Attributed to Jan van Hemessen, *The Calling of St. Matthew*. Panel, 111 × 140.7 cm. Muzeul Național de Artă, Bucharest. Before restoration.

Beide panelen waren aan de voor- en achterkant bedekt met een dikke roetlaag. Rondom de beschadigingen was de verflaag door de Roemeense restauratoren tijdelijk beschermd met Japans papier, aangebracht met vislijm; voor het transport naar Nederland werden de zwakke plekken verder verstevigd met Japans papier met cellulose lijm (CMC) als kleefmiddel.

2. De keuze van de behandelingsmethode

Voor het vullen van de gaten is gezocht naar een flexibele vulling, die de bewegingen van de panelen, veroorzaakt door schommelingen in de relatieve vochtigheid, zou volgen. Deze vulling zou geen spanningen dienen te veroorzaken en moest gemakkelijk in de gril-

transport to the Netherlands the weak places were further strengthened with mulberry paper with cellulose glue (CMC) as the adhesive.

2. The choice of treatment

For filling in the holes a flexible medium was sought, which would follow the movements of the panels caused by variations in relative humidity. The filling must not create any tension and it had to be easy to fit into the awkward shapes of the splintered wood. Various fillings were tested on trial pieces of wood and in a similar way various kinds of grounds for the filling were tested for flexibility and workability. Uppermost in all this was the requirement that the treatment must be reversible.

lige vormen van het gesplinterde hout in te passen zijn. Diverse vullingen werden op proefplankjes uitgeprobeerd en op vergelijkbare wijze werden verschillende soorten grondering voor de stopsels getest op soepelheid en verwerkbaarheid. Bij dit alles stond de eis reversibiliteit (de omkeerbaarheid van de behandeling) voorop.

Bij de discussie over de afwerking van de schilderijen werd rekening gehouden met de wens van de museumdirectie in Boekarest een zekere 'patina' te handhaven. De tijdens de laatste, waarschijnlijk recente restauratie aangebrachte vernislagen waren in goede staat en konden gehandhaafd blijven. In overleg met Boekarest werd gekozen voor een wijze van retoucheren die de voorstelling weer zou completeren en zo min mogelijk zou opvallen. Hierbij werd voornamelijk gebruik gemaakt van natuurlijke (in tegenstelling tot synthetische) materialen, met het oog op verder onderhoud in Roemenië, waar men geen synthetische middelen gebruikt.

3. De restauratie

Na het wegnemen van de bescherm laag van Japans papier met water, werden het oppervlaktevuil en de roetaanslag verwijderd met wattestaafjes bevochtigd met saliva (spuug) en de vernislaag met terpentina ontvet. Bij de *Kruisdraging* werd de rand van de beschadigingen verstevigd met gelatine-oplossing. Bij beide schilderijen werden de opstaande splinters van het hout weer gehecht met een oplossing van beenderlijm. Een lichte mechanische druk werd uitgeoefend om het houtoppervlak tijdens het lijmen van de splinters effen te krijgen. Dit lukte slechts ten dele. Na verwijdering van de parkettering zijn bij *De roeping van Mattheüs* de houtsplinters met warm water soepel gemaakt en met verdunde warme beenderlijm bevestigd en zijn de scheuren in de planken, nadat eerdere lijmrusten verwijderd waren, in een lijmtafel met warme beenderlijm vastgezet.

De zware parkettering aan de achterzijde (afb. 5) is mechanisch verwijderd (afb. 6), evenals de lijmrusten, die eerst met behulp van compressen met warm water soepel waren gemaakt. Met deze parkettering verdwenen ook de latten die als onderdeel van

Afb. 2. Meester van de Augsburgse Ecce Homo, Kruisdraging. Paneel, 106,5 × 88 cm. Muzeul Național de Artă, Boekarest. Vóór de restauratie.

Fig. 2. Master of the Augsburg Ecce Homo, Christ Carrying the Cross. Panel, 106.5 × 88 cm. Muzeul Național de Artă, Bucharest. Before restoration.

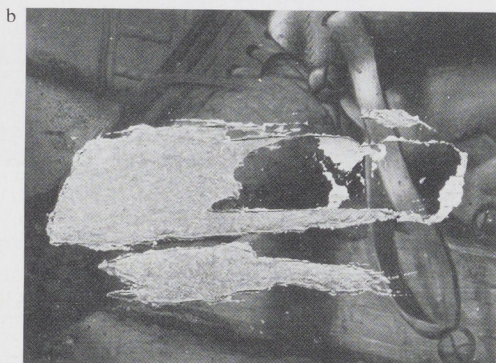
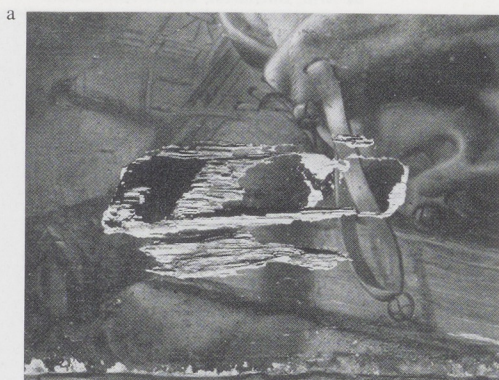


In the discussion on the finish of the paintings account was taken of the wish of the directorate of the museum in Bucharest for the retention of a certain 'patina'. The layers of varnish applied in the last, probably recent restoration were in good condition and could be left in place. In consultation with Bucharest a retouching method was chosen which would complement the compositions and be as inconspicuous as possible. For this use was made mainly of natural rather than synthetic materials with a view to further conservation in Romania, where no synthetics are used.

3. The restoration

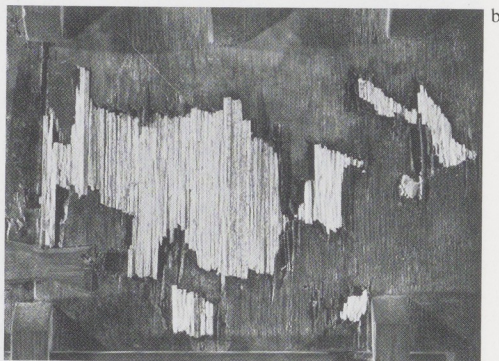
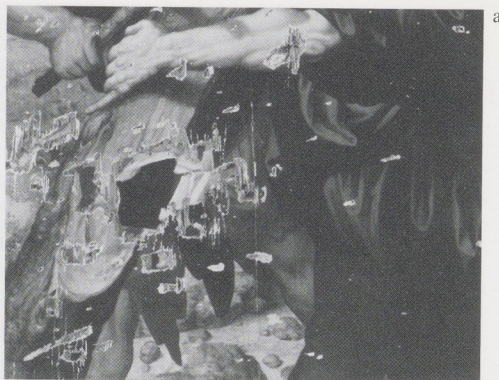
After the removal of the protective layer of mulberry paper with water, the surface dirt and soot deposits were removed with cotton wool sticks moistened with saliva and the layer of varnish was cleaned with turpentine. The edges of the damages in *Christ Carrying the Cross* were strengthened with gelatine solution. In both paintings the vertical splinters in the wood were laid down again with a bone glue solution. Light mechanical pressure was applied to the surface of the wood during glueing in order to get the surface

Afb. 3 (links). De roeping van Mattheüs: a. het door granaatscherven veroorzaakte gat, b. het herstelde gat.
Afb. 4 (rechts). De Kruisdraging: a. gat, b. achterzijde: vulling met balsahout, c. gevuld.



het parket aan de zijkanten van het paneel waren bevestigd.
De lacunes in het hout werden opgevuld met 2 mm smalle strookjes balsahout, aan elkaar gekleefd met siliconenrubber (Rhodorsil CAF 7037). De stukjes balsa werden zeer nauwkeurig op maat gesneden en afwisselend vanaf de voorkant en de achterkant ingevoegd. Dit laatste om extra stabiliteit te geven aan de vullingen en om te voorkomen dat deze later, bij eventuele krimp van de panelen, los zouden laten. Het risico van het krimpen van de vulling zelf in zeer droge klimaatomstandigheden, wordt verkleind door het siliconenrubber, dat over een goede kleefkracht beschikt en uiterst elastisch is. In principe dienen de vullingen, die als een accordeon zijn opgebouwd, de volumeveranderingen van de panelen zelfs onder extreme omstandigheden te volgen. De reepjes balsa werden uiteraard in de richting van de houtnerf ingevoegd en reiken tot ongeveer 0,2

Fig. 3 (left). The Calling of St. Matthew: a. the hole caused by shrapnel, b. the hole repaired.
Fig. 4 (right). Christ Carrying the Cross: a. hole, b. reverse: filling with balsa-wood, c. the hole filled in.



Afb. 5 (boven). De achterzijde van *De roeping van Mattheüs met het parket*.

Afb. 6 (onder). a. De verwijdering van het parket, b. de barst wordt gelijmd.

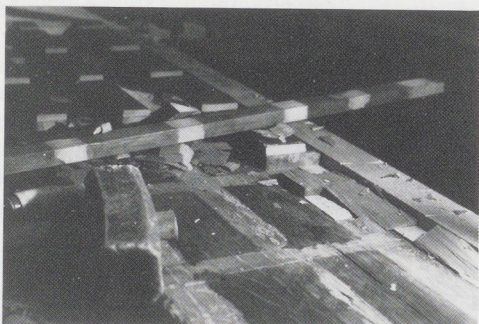
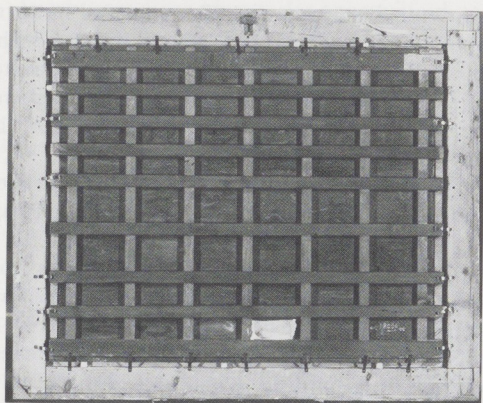
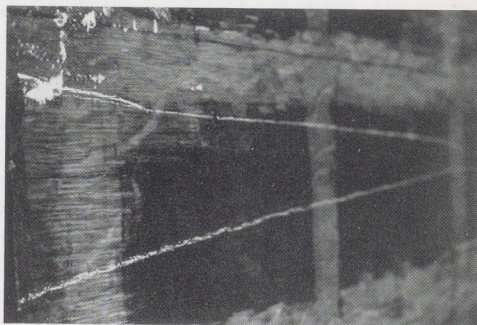


Fig. 5 (top). The reverse of *The Calling of St. Matthew* with the cradling.

Fig. 6 (bottom). a. The removal of the cradling, b. a crack glued together.

flat, but this was only partly successful. In the case of *The Calling of St. Matthew*, after the removal of the cradling, the splinters were softened with warm water and laid down with warm, thinned bone glue, while after the remains of previous glue had been removed from the cracks in the planks, these were stuck together again with warm bone glue in a glue table.

The heavy cradling on the back (Fig. 5) was removed mechanically (Fig. 6), as were the remains of glue, which were first softened with the aid of warm water compresses. With the cradling also disappeared the battens



mm onder het verfoppervlak. De vullingen werden afgewerkt met een waskit, gekleurd in de toon van de oorspronkelijke grondering. De vullingen zijn geïsoleerd met een laagje paraloid B 72 (opgelost in aceton). Bij *De roeping van Mattheüs* is de laag waskit geïsoleerd met blanke schellak in alcohol.

Met behulp van foto's van vóór de beschadiging kon een reconstructie gemaakt worden van de ontbrekende gedeelten van de voorstelling. Stoppen en retouches van eerdere restauraties werden zoveel mogelijk gehandhaafd.³ De retouches werden uitgevoerd met droge pigmenten, gebonden met damarhars. Ook de tussen- en eindvernis, beide met de kwast aangebracht, bestaan uit damarhars. Bij *De Roeping van Mattheüs* werd de tussenvernis met de kwast aangebracht, maar de eindvernis is gespoten.

Bij het dunne paneel van *De roeping van Mattheüs*, waarvan de parkettering was ver-

which had been fastened to the sides of the panel as part of it.

The holes in the wood were filled with very narrow (2 mm) strips of balsa-wood, stuck together with silicone rubber (Rhodorsil CAF 7037). The pieces of balsa-wood were cut to size with great accuracy and inserted from front and back alternately in order to give the filling greater stability and prevent it breaking away as a result of later shrinkage of the panels. The risk of the filling itself shrinking in very dry climatic conditions was reduced by the silicone rubber, which has good adhesive power and is extremely elastic. In theory the fillings, which are structured like an accordion, ought to follow the changes in the volume of the panels even under extreme conditions. The strips of balsa, which were, of course, inserted in the direction of the grain of the wood, reached to within about 0.2 mm of the underside of the paint surface. The fillings were finished

wijderd, is een nieuwe versterking aangebracht. Het paneel wordt gesteund met houten blokjes, die op het paneel gelijmd zijn. De blokjes zijn door middel van vrij bewegende schroefjes bevestigd aan aluminium T-profielen, die met schroeven aan de lijst zijn vastgezet.

4. Jan van Hemessen, zijn atelier en de Meester van de Augsburgse Ecce Homo

De schilder Jan Sanders van Hemessen is een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de renaissance in de Zuidelijke Nederlanden.⁴ De kunstenaar is in leeftijd iets jonger dan Jan Gossaert en Barend van Orley, de eerste meesters in de Nederlanden die zich de vormentaal van de renaissance eigen hebben gemaakt. Van Hemessens werk onderscheidt zich door een nadrukkelijke weergave van beweging, door een streven naar ruimtelijkheid, die de kunstenaar poogt te bereiken met vaak overhoeks weergegeven interieurs en daarin naar het beeldvlak toe bewegende personen. In zijn weergave van beweging heeft Van Hemessen het voorbeeld van Van Orley gevolgd. Uit zijn voorkeur voor een gedetailleerde stofuitdrukking, voor stillevens-achtige details blijkt dat hij moet worden beschouwd als een van de belangrijkste erfgenen van Quinten Massijs, aan wie hij bovendien bepaalde gelaatstypen heeft ontleend.

Jan van Hemessen heeft ongetwijfeld, net als een aantal andere Vlaamse tijdgenoten, een atelier geleid, waarin met behulp van leerlingen vaak meer dan één versie van een compositie werd uitgevoerd, waarin soms composities van anderen werden herhaald en waarin assistenten een zekere mate van onafhankelijkheid bij het werk werd gegund.⁵ Bij de twee hier besproken werken dient de vraag zich aan in hoeverre de meester zelf bij de totstandkoming betrokken is geweest. *De roeping van Mattheüs* (Pl. II) is in een betere versie (afb. 7) bewaard gebleven; het is echter niet uitgesloten dat de meester zelf aan de uitvoering van dit tweede exemplaar heeft geparticipeerd. Het andere stuk, de *Kruisdraging* (Pl. III), moet het werk zijn van een kunstenaar uit Van Hemessens directe omgeving, een anonymus, bekend als de Meester van de

with a wax filler coloured in the tone of the original ground and isolated with a thin layer of paraloid B 72 (in an acetone solution). In *The Calling of St. Matthew* the layer of wax filler was isolated with white shellac in alcohol.

With the aid of photographs taken before the damage occurred a reconstruction could be made of the missing parts of the composition. Fillings and retouchings from earlier restorations were preserved as far as possible.³ The retouching was done with dry pigments bound with dammar resin. The retouching and final varnishes also consisted of dammar resin. With the exception of the final varnish of *The Calling of St. Matthew*, which was sprayed on, they were applied with a brush.

New strengthening was applied to the thin panel of *The Calling of St. Matthew*, from which the cradling had been removed. The panel is now supported by small blocks of wood glued to it and fastened by means of freely moving screws to aluminium T-mouldings screwed to the frame.

4. Jan van Hemessen, his studio and the Master of the Augsburg Ecce Homo

The painter Jan Sanders van Hemessen is one of the most important representatives of the Renaissance in the Southern Netherlands. He was slightly younger than Jan Gossaert and Barend van Orley, the first masters in the Netherlands to make the vocabulary of the Renaissance their own. His work is distinguished by an emphatic rendering of movement and a striving for spatiality, which he tried to achieve by depicting interiors diagonally with figures in them moving towards the picture plane. In his rendering of movement Van Hemessen followed the example of Orley, while from his predilection for minute rendering of textures and still life details it is clear that he must be regarded as one of the most important heirs of Quinten Massijs, from whom he also borrowed certain facial types.

Like a number of other Flemish contemporaries, Jan van Hemessen undoubtedly ran a studio, in which with the aid of pupils more than one version of a composition was exe-

Augsburgse Ecce Homo, die ongetwijfeld voor de compositie en vermoedelijk ook voor de uitvoering ervan verantwoordelijk is geweest. Van beide schilderijen dient de plaats ten opzichte van de leider van het atelier nauwkeuriger te worden bepaald. Ze laten ons daarbij op een verscheiden wijze kennis maken met de werkwijzen in de omgeving van Jan van Hemessen.

De roeping van Mattheüs

De roeping van Mattheüs (Pl. II) is in een aantal versies bekend.⁶ Kwaliteitsverschillen tussen de versies maken duidelijk dat sommige daarvan in de werkplaats van Jan van Hemessen moeten zijn ontstaan, terwijl andere wellicht in dezelfde tijd buiten diens atelier zijn vervaardigd. Jan van Hemessen heeft onmiskenbaar veel succes gehad met de uitbeelding van dit onderwerp. Hij creëerde daarvan immers twee composities (afb. 7, 9) en bovendien een *Belastingkantor* (afb. 8), waarin al vanouds *De roeping van Mattheüs* is herkend. Van deze voorstellingen is de hier besproken compositie vermoedelijk als laatste ontstaan.

Het genoemde *Belastingkantor*, een schilderij dat zich in de Alte Pinakothek te München bevindt, is 1536 gedateerd en is van de drie composities onmiskenbaar de oudste. Het schilderij is vermoedelijk omstreeks 1600 vergroot en op aangezette planken rechts en boven verrijkt met een Christusfiguur en met de aan Mattheüs 9 ontleende tekst 'Sequere Me' ('Volg Mij'). Hoewel de verwantschappen tussen deze compositie en de twee voorstellingen met *De roeping van Mattheüs* groot zijn, lijkt het toch niet juist daaruit af te leiden dat Van Hemessen met dit schilderij ook al een *Roeping van Mattheüs* heeft willen uitbeelden.⁷ De iconografische traditie van geldwisselaars en belastinginners was immers door Quinten Massijs en door Marinus van Reyerswaele al gevestigd. Het moet wellicht Marinus of Van Hemessen zelf zijn geweest die mogelijkheden zag de figuren bij de wisseltafel een bijbelse inhoud te geven.⁸ In de drie genoemde composities heeft Jan van Hemessen de verhalende elementen telkens gegroepeerd om een schuin ten opzichte van het beeldvlak geplaatste tafel, waarop de

cuted, compositions by others were sometimes repeated and assistants were allowed a certain degree of independence in their work. In the case of the two works under discussion here the question arises as to how far the master himself was involved in their creation. A better version (Fig. 7) has survived of *The Calling of St. Matthew* (Pl. II), but it cannot be ruled out that the master himself participated in the execution of this second example. The other painting, *Christ Carrying the Cross* (Pl. III), must be the work of an artist from Hemessen's immediate circle, an anonymous master known as the Master of the Augsburg Ecce Homo, who was undoubtedly responsible for the composition and presumably also for its execution. The position of both paintings in relation to the leader of the studio needs to be more closely defined and in this each of them introduces us in a different way to the practice in Jan van Hemessen's circle.

The Calling of St. Matthew

A number of versions are known of *The Calling of St. Matthew* (Pl. II). Differences in quality between them make it clear that some of them must have been painted in the studio of Jan van Hemessen, while others were probably done elsewhere at the same period. That Jan van Hemessen scored a great success with his rendering of this subject is unmistakable. He created two compositions for it (Figs. 7, 9), after all, as well as an *Excise Office* (Fig. 8), in which *The Calling of St. Matthew* has long been recognized. Of these renderings the composition discussed here was probably the last.

The above-mentioned *Excise Office*, now in the Alte Pinakothek in Munich, is dated 1536 and is clearly the earliest of the three compositions. It appears to have been enlarged around 1600 and enhanced on the added planks on the right and at the top with a figure of Christ and the text 'Sequere Me' ('Follow me') taken from Matthew 9. Although the similarities between this composition and the two of *The Calling of St. Matthew* are great, it does not seem correct to conclude from this that Van Hemessen also intended this painting as a rendering of that

Afb. 7 (boven). Jan van Hemessen, *De roeping van Mattheüs*, met op de achtergrond Jezus en zijn discipelen. Paneel, 114 × 137 cm. Kunsthistorisches Museum, Wenen.
 Afb. 8 (onder). Jan van Hemessen, *Het belastingkantoor*; later gemaakt tot een *Roeping van Mattheüs*, 1536. Paneel, 107 × 121 cm. Alte Pinakothek, München.



Fig. 7 (top). Jan van Hemessen, *The Calling of St. Matthew*, with Jesus and his disciples in the background. Panel, 114 × 137 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna.
 Fig. 8 (bottom). Jan van Hemessen, *The Excise Office*; later made into a *Calling of St. Matthew*, 1536. Panel, 107 × 121 cm. Alte Pinakothek, Munich.



Afb. 9 (boven). Jan van Hemessen, *De roeping van Mattheüs, met op de achtergrond de maaltijd bij de tollenaar*. Paneel, 85 × 107 cm. Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Afb. 10 (onder). Jan van Hemessen, *Bordeelinterieur*. Paneel, 83 × 115,5 cm. Gemäldegalerie, Karlsruhe.

Fig. 9 (top). Jan van Hemessen, *The Calling of St. Matthew, with in the background The Meal in the House of the Publican*. Panel, 85 × 107 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Fig. 10 (bottom). Jan van Hemessen, *Brothel Scene*. Panel, 83 × 115,5 cm. Gemäldegalerie, Karlsruhe.



beschouwer neerziet. De rijk geklede tollenaar bevindt zich daarbij links op het eerste plan, in de twee voorstellingen met *De roeping van Mattheüs* diagonaal tegenover Jezus. De tollenaar is steeds in gezelschap van een jonge vrouw, terwijl in twee van de drie varianten ook medewerkers van de belastinggaarder aanwezig zijn. Nog twee in deze voorstellingen aanwezige figuren kunnen worden geïdentificeerd als ongelukkige lieden die hun geld aan de tolgaarder hebben moeten afstaan. Jan van Hemessen heeft een voorkeur aan de dag gelegd voor heftige gebaren, die niet altijd logisch lijken te volgen uit de voorgestelde handeling. In de hier besproken compositie heeft hij een oplossing gevonden, waarin de gebaren de vertelling ondersteunen. Rechts wijst Jezus met zijn rechterhand de weg, naar een doel gelegen buiten het schilderij, vermoedelijk vooral weg uit deze aan het slijk der aarde gewijde omgeving. Mattheüs lijkt met zijn rechterhand zijn rijke hoofddeksel te willen afnemen, terwijl hij zijn linkerhand, als gekweld door twijfel, opheft. De jonge vrouw heeft haar handen op zijn schouders gelegd, hem in zijn zetel terugdrukkend. Een klerk rechts vooraan schrijft onverstoorbaar verder en een tweede medewerker, bezig met het tellen van geld, laat zich evenmin afleiden. Beide figuren maken de activiteiten van Mattheüs' onderneming duidelijk. Op de achtergrond links bevinden zich een man en een vrouw, ongetwijfeld ernstig door de heffingen getroffen belastingbetalers. De man, die de handen in vertwijfeling heeft gevouwen, is in tranen uitgebarsten. De vrouw echter heeft Jezus opgemerkt en wijst de man met haar rechterhand op de zaligmaker. De achtergrond wordt ingenomen door antieke ruïnes met daarvoor Jezus met zijn discipelen. De in drie evangeliën (Mattheüs 9, Marcus 2 en Lucas 5) buitengewoon beknopt verhaalde episode van de eigenlijke roeping wordt gevolgd door een discussie over Jezus' deelname aan een maaltijd in het huis van de tollenaar. Jezus weerlegt het verwijt van de Farizeeën dat hij zich zo met tollenaars afgeeft. Hij is immers niet gekomen om 'de rechtvaardigen te roepen, maar de zondaars'. De achtergrondscène, die overigens in de

scene. The iconographical tradition of money-changers and excisemen had already been established by Quinten Massijs and Marinus van Reymerswaele, after all, and it was probably Marinus or Van Hemessen himself who saw the possibility of giving the figures at the exchange table a biblical meaning.

In the three compositions mentioned above Jan van Hemessen has each time grouped the narrative elements around a table placed at a diagonal to the picture plane and below the eye level of the spectator. The richly clad tax gatherer is to be found in the foreground on the left, diagonally opposite Jesus in the two scenes of *The Calling of St. Matthew*. He is in each case accompanied by a young woman, while in two of the three variants two assistants are also present. Two more figures to be seen in these compositions can be identified as unfortunates who have been obliged to hand over their money to the tax collector. Jan van Hemessen's work reveals a predilection for dramatic gestures, which do not always appear to proceed logically from the action. In the composition under discussion here he has found a solution in which the gestures do support the narrative. On the right Jesus points the way with his right hand to a goal which lies outside the painting, presumably above all away from this environment devoted to filthy lucre. Matthew seems as if he wants with his right hand to doff his rich headgear, while he raises his left hand as if tormented by doubt. The young woman had laid her hands on his shoulders and is pushing him back into his seat. A clerk in the right foreground imperturbably continues to write, while a second assistant, who is busy counting money, does not allow himself to be distracted either. Both figures make it clear what Matthew's business is. In the background on the left appear a man and a woman, who are undoubtedly tax payers hit by the impositions. The man, who is twisting his hands in despair, has burst into tears, but the woman has noticed Jesus and is pointing out the Saviour to the man with her right hand. The background is occupied by antique ruins with Jesus and his disciples in front of them.

andere versie (afb. 9) evident naar de maaltijdepisode verwijst, moet vermoedelijk ook hier met de genoemde discussie in verband worden gebracht. Jezus zou dan in het huis van de tollenaar, het antieke bouwwerk, waarvan de ruïneuze staat vermoedelijk als metafoor moet worden opgevat, de maaltijd hebben gebruikt om vervolgens ten overstaan van de discipelen het verwijt van de Fari-zeëen te weerleggen.

Van Hemessen heeft de geschiedenis van de roeping van Mattheüs in deze compositie fraai verteld. Zijn grote belangstelling voor het stillevens-achtige detail is, lijkt het, ten opzichte van de andere weergaven wat afgenomen. Anderzijds heeft Van Hemessen met de weergave van de tranen van de man links achter en zijn emotionele uitdrukking een ongebruikelijk succesvolle combinatie van stillevendetail en expressie bereikt, een hoogstandje met een grote moeilijkheidsgraad, dat tevens maatgevend blijkt te zijn voor de kwaliteit van de afgeleide versies.⁹ Een nauwkeurige vergelijking met de beste versie van deze compositie (afb. 7) laat zien hoe het haar van de schrijvende klerk als strengen wol is weergegeven, waar dit eigenlijk gedetailleerde krullen hadden moeten zijn. Opvallend is ook dat de bladzijde waarop deze klerk schrijft in het exemplaar in Boekarest nog onbeschreven is, temeer omdat bladzijden met schrift tot de gebruikelijke kunststukjes in de stillevengedeelten van het werk van Jan van Hemessen en zijn tijdgenoten behoren.

Net als andere kunstenaars uit zijn tijd heeft Jan van Hemessen delen van de compositie ontleend aan ouder werk, waarbij niet steeds duidelijk is wanneer hij zo'n deel voor het eerst heeft toegepast. Duidelijk voorbeeld is de jonge vrouw die Mattheüs poogt te weerhouden. De kunstenaar gebruikte deze vrouw vrijwel letterlijk in het *Bordeelinterieur* (afb. 10) in Karlsruhe, waar zij echter een oudere man probeert mee te tronen naar het huis van losse zeden op de achtergrond.¹⁰ De geldtellende assistent heeft Jan van Hemessen letterlijk ontleend aan het Münchense *Belastingkantoor* uit 1536. Bij wijze van illustratie van de gevarieerde manieren van werken kan worden opgemerkt dat de kunste-

The extraordinarily concise episode of the actual calling in three of the gospels (Matthew 9, Mark 2 and Luke 5) is followed by a discussion about Jesus' participation in a meal at the tax-gatherer's house. Jesus confutes the accusation of the Pharisees that he is consorting with publicans by saying that, after all, he has not come 'to call the righteous, but sinners'. The background scene, which in the other version (Fig. 9) obviously refers to the meal episode, must presumably be linked with that discussion in this case too. Jesus would then have eaten the meal in the tax-gatherer's house, the antique building of which the ruinous state is presumably to be perceived as a metaphor, before going on to refute the accusation of the Pharisees in the presence of his disciples.

Van Hemessen has given a fine interpretation of the story of the calling of St. Matthew in this composition, in which it seems as if his great interest in still life detail has diminished somewhat in comparison with his usual manner. On the other hand with the tears of the man in the left background and his emotional expression Van Hemessen has achieved an unusually successful combination of still life detail and expression, a tour de force of a very difficult type which also proves to set the measure for the quality of the derivative versions. A close comparison with the best version of this composition (Fig. 7) reveals how the hair of the writing clerk has been rendered as strings of wool, whereas it ought really to have been detailed curls. The fact that the page on which this clerk is writing is still blank in the version in Bucharest is also notable, the more in that pages of writing belong among the customary virtuoso touches in the still life parts of the works by Jan van Hemessen and his contemporaries.

Like other artists of his time Jan van Hemessen borrowed parts of the composition from earlier work and it is not always clear when he used such a part for the first time. An obvious example is the young woman who is trying to hold Matthew back, whom he used almost identically in the *Brothel Scene* (Fig. 10) in Karlsruhe, where, however, she is trying to entice an older man into the house of

Afb. 11. Jan van Hemessen, *De heilige Hiëronymus*, 1531. Paneel, 109 × 148 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon.

Fig. 11. Jan van Hemessen, *St. Jerome*, 1531. Panel, 109 × 148 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon.



naar een vrijwel eendere kop gebruikte in zijn *Verloren zoon in het bordeel* uit 1536, nu in Brussel, waar deze is gebruikt voor een dobbelende man op de achtergrond, en in *Het snijden van de kei* in Madrid, waar hij de figuur als een toeziende oude vrouw toepaste.¹¹ Voor de kop van Mattheüs kan worden opgemerkt dat Jan van Hemessen een door hem al in 1531 in een *Hiëronymus*, nu in Lissabon (afb. 11), gebruikt prototype opnieuw heeft bewerkt.¹² Jezus, tenslotte, is een ietwat renaissancestischer, minder op Quinten Massijs leunende, uitwerking van de protagonist in Van Hemessens andere compositie met *De roeping van Mattheüs* (afb. 9).

De Kruisdraging

De *Kruisdraging* (Pl. III) is zowel in compositorisch als in technisch opzicht sterk verwant aan Jan van Hemessens werk, zo sterk zelfs dat de compositie veelal aan deze kunstenaar wordt toegeschreven.¹³ Terecht echter is door Friedrich Winkler en meer recent door Dietrich Schubert opgemerkt, dat uit het oeuvre van Van Hemessen enkele composities losgemaakt dienen te worden, een kleine groep die door Winkler aan de Meester van de Augsburgse *Ecce Homo* is toegeschreven.¹⁴ Het werk van deze meester wordt, meer nog dan dat van Jan van Hemessen, gekenmerkt door heftige gebaren, waarbij krachtig ontwikkelde spierpartijen en vooral ook rollende ogen de dramatiek bedoelen te verhogen. Naast de *Kruisdraging* en de door een

ill fame in the background.¹⁰ The assistant counting money is a literal borrowing from the Munich *Excise Office* of 1536. To illustrate his varied way of working it may be noted that Van Hemessen used a virtually identical head in his *Prodigal Son in the Brothel* of 1536, now in Brussels, for the head of a man dicing in the background and in *The Cutting for the Stone* in Madrid, where he used the figure as an old woman looking on.¹¹ For the head of St. Matthew he can be said to have reworked a prototype which he had already used in 1531 in a *St. Jerome*, now in Lisbon (Fig. 11).¹² Finally, Jesus is a development in a somewhat more Renaissance manner, less reliant on Quinten Massijs, of the protagonist in Van Hemessen's other composition of *The Calling of St. Matthew* (Fig. 9).

Christ Carrying the Cross

Both in its composition and its technique the *Christ Carrying the Cross* (Pl. III) is closely related to Jan van Hemessen's work, so closely even that it has often been attributed to that artist.¹³ However, it has rightly been remarked by Friedrich Winkler and more recently by Dietrich Schubert that certain compositions must be taken out of the oeuvre of Van Hemessen, a small group which is attributed by Winkler to the Master of the Augsburg *Ecce Homo*.¹⁴ Even more than that of Jan van Hemessen, the work of this master is characterized by dramatic gestures, in which powerfully developed muscles and in particular rolling eyes are meant to heighten the tension. In addition to *Christ Carrying the Cross* and the *Ecce Homo* remarkable for a panoramic view of a city, after which the master is named, *The Sacrifice of Isaac* and *The Flood* in particular make it clear that he also had his merits as a landscape painter.¹⁵ Like some of the compositions of Jan van Hemessen, the *Christ Carrying the Cross* also enjoyed a certain popularity, so that the presence of a number of repetitions increases the complexity of the attribution problem.¹⁶ A comparison between *Christ Carrying the Cross* and *The Mocking of Christ* of 1544 by Jan van Hemessen in the Alte Pinakothek in Munich (Fig. 12) makes clear the individual

panoramisch stadsgezicht opvallende *Ecce Homo*, waarnaar de meester is vernoemd, maken vooral het *Offer van Abraham* en de *Zondvloed* duidelijk dat de meester ook als landschapskunstenaar zijn verdiensten heeft gehad.¹⁵ Net als sommige composities van Jan van Hemessen heeft ook de *Kruisdraging* zich in een zekere populariteit mogen verheugen en vergroot de aanwezigheid van een aantal herhalingen de complexiteit van het probleem van de toeschrijving.¹⁶

Een vergelijking tussen de *Kruisdraging* en de *Bespotting* van Jan van Hemessen uit 1544 in de Alte Pinakothek te München (afb. 12) maakt het eigen karakter van de Meester van de Augsburgse *Ecce Homo* ten opzichte van zijn grote voorbeeld duidelijk.¹⁷ Van Hemessens compositie is, in vergelijking met de *Kruisdraging* van de Meester van de Augsburgse *Ecce Homo*, welhaast rustig te noemen. De talrijke, vaak wat overdreven realistische oversnijdingen maken de *Kruisdraging* moeilijk leesbaar. Een korte beschrijving lijkt daarom op zijn plaats.

Jezus, met de doornenkroon op het hoofd en met een blauwe mantel aan, draagt over de rechterschouder een T-vormig kruis, gemaakt van boomstammen die gedeeltelijk gladgeschaafd zijn. Zijn blik is gericht op een doel dat juist naast de toeschouwer lijkt te liggen. Rechts van hem heft een in profiel geziene soldaat, voorzien van een merkwuurde helm met vogelkop, zijn linker wijsvinger op, in een vermoedelijk bespottend gebaar. In zijn rechterhand draagt hij een hamer, een spijker en een stuk touw, een verwijzing naar de op handen zijnde kruisiging. Achter hem bevindt zich een schreeuwende soldaat die tussen de vingers van zijn linkerhand het voor het kruis bestemde opschrift 'IESUS NASARE/NUS REX IUDE/ORUM.' ophoudt. Met zijn rechterhand, waarin hij tevens twee spijkers houdt, wijst hij op dit opschrift. Links van hem, juist boven de doornenkroon van Jezus, is nog een figuur zichtbaar, een man die zich aan de andere zijde van het kruishout moet bevinden en die kennelijk de eigenaar is van de boven zijn hoofd zichtbare, opgeheven hand. Door wie de met een ster bekroonde stok daarnaast wordt vastgehouden is niet duidelijk. Boven deze figuren

Afb. 12. Jan van Hemessen, *De bespotting van Jezus*, 1544. Paneel, 123 × 102 cm. Alte Pinakothek, München.
Fig. 12. Jan van Hemessen, *The Mocking of Christ*, 1544. Panel, 123 × 102 cm. Alte Pinakothek, Munich.



character of the Master of the Augsburg *Ecce Homo* in relation to his great model.¹⁷ Van Hemessen's composition can almost be described as quiet by comparison with that of the Master of the Augsburg *Ecce Homo*. The numerous, often rather exaggeratedly realistic overlappings make *Christ Carrying the Cross* difficult to read. Hence a brief description seems in order. Jesus, with the crown of thorns on his head and wearing a blue mantle, is carrying over his shoulder a T-shaped cross, made of tree trunks partly planed smooth. His gaze is directed to a spot that seems to lie just beside the spectator. To the right of him a soldier seen in profile, who is wearing a curious helmet with a bird's head, has his left index finger raised in a presumably mocking gesture. In his right hand he holds a hammer, a nail and a piece of rope, a reference to the crucifixion that is in hand. Behind him is a shouting soldier who is holding between the fingers of his left hand the inscription intended for the cross, 'IESUS NASARE/NUS REX IUDE/ORUM'. With his right hand, in which there are also two nails, he is pointing to this inscription. To the left of him, just above Jesus' crown of thorns, another figure can be seen, a man who must be on the other

groep uit torent een met een mijter uitgeruste schriftgeleerde die met beide handen wijst op het INRI-opschrift en die is gezeten op een ezel, wiens kop gedeeltelijk achter dit opschrift is verborgen. Het kruis wordt links van Jezus mede ondersteund door een beul die in de linkerhand een wormstekige en bemoste knuppel houdt. Achter hem, gezeten op een paard met een opgeheven, hinnikend hoofd, bevindt zich een figuur met een tulband en met een van scherpe punten voorzien geselroede. Vermoedelijk is hiermee Pontius Pilatus bedoeld. Zo zouden de kerkelijke en wereldlijke verantwoordelijken voor Jezus' kruisiging bij de kruisdraging aanwezig zijn.

In iconografisch opzicht is de compositie te beschouwen als een vermenging van de *Kruisdraging* en de *Bespotting*. Het tafereel is ontdaan van de talrijke verhalende elementen, zoals het vallen onder het kruis en de ontmoeting met Veronica. Daarentegen is wel het contrast tussen het lijden van Jezus en het lage gedrag van de lelijke beulen benadrukt, zoals dat doorgaans in de *Bespotting* tot uitdrukking wordt gebracht.

Ook naar deze compositie is kennelijk vraag geweest: er zijn vier versies van bekend. De met infraroodreflectografie zichtbaar gemaakte ondertekening in het exemplaar in Boekarest (afb. 13) is tamelijk ongeïnspireerd en geeft vooral nadrukkelijk de contouren aan.¹⁸ Het is een sterke aanwijzing voor de veronderstelling dat het hier niet gaat om de eerste versie van deze compositie.

Vermoed moet worden dat deze kunstenaar in het atelier van Van Hemessen heeft gewerkt en daar met diens werkwijzen vertrouwd is geraakt. De sterke diagonale bewegingen, een wezenlijk kenmerk van Jan van Hemessens werk, ontbreken echter in deze compositie. De koppen kunnen niet, zoals dat bij *De roeping van Mattheüs* het geval was, in ander werk van Van Hemessen worden teruggevonden. Dat laatste wijst erop dat de Meester van de Augsburgse Ecce Homo, toen hij de *Kruisdraging* creëerde, geen gebruik heeft gemaakt van het in het atelier van Jan van Hemessen aanwezige studiemateriaal. Opmerkelijk zijn enkele details waaruit men de indruk zou kunnen krijgen

side of the upright of the cross and who is evidently the owner of the raised hand visible above his head. Who is holding the stick surmounted by a star beside him is not clear. Above this group of figures towers a scribe wearing a mitre, who is pointing with both hands at the INRI inscription and who is actually seated on a donkey, whose head is partly hidden behind the inscription. The cross is being partly supported to the left of Jesus by an executioner, who has a worm-eaten, mossy cudgel in his left hand. Behind him, seated on a horse with its head raised in a whinny, is a figure with a turban and a scourge with sharp points in his hand, who is presumably meant as Pontius Pilate. Thus both the secular and religious authorities responsible for Jesus' crucifixion would be present at the carrying of the cross.

Iconographically, the composition can be regarded as a conflation of *Christ Carrying the Cross* and *The Mocking of Christ*. The scene has none of the numerous narrative elements, such as Jesus falling under the weight of the cross or his meeting with St. Veronica, but on the other hand the contrast between the suffering of Jesus and the low conduct of the ugly executioners is emphasized in the same way as it is usually expressed in *The Mocking of Christ*.

For this composition too there was evidently a demand: four versions of it are known. The underdrawing made visible by infrared reflectography in the example in Bucharest (Fig. 13) is rather uninspired, emphasizing the contours in the main. This is a strong indication for supposing that this is not the first version of this composition.

It must be assumed that this artist had worked in the studio of Jan van Hemessen and become familiar with his method there. However, the strongly diagonal movements, a fundamental feature of Jan van Hemessen's work, are lacking in this composition. It has not proved possible to find the heads in other work by Van Hemessen, as was the case with *The Calling of St. Matthew*. This indicates that, when he created *Christ Carrying the Cross*, the Master of the Augsburg Ecce Homo made no use of the study material available in Jan van Hemessen's studio.

Afb. 13. Infraroodreflectogrammontage van de onder-tekening van de Kruisdraging van de Meester van de Augsburgse Ecce Homo (afb. 2). Foto: J. R. J. van Asperen de Boer.

Fig. 13. Infrared reflectogram assembly of the under-drawing of Christ Carrying the Cross by the Master of the Augsburg Ecce Homo (Fig. 2). Photo: J. R. J. van Asperen de Boer.



dat de stofweergave, het epateren met sterk 'realistische' details, belangrijker werd geacht dan de waarschijnlijkheid van de vertelling. De gedeeltelijk afgeschaafde verschijningsvorm van het kruis gaf de kunstenaar de mogelijkheid in een 'trompe l'œil'-achtige schildertechniek de nervatuur van het hout weer te geven. Het hout van de knuppel van de beul links moet zozeer zijn verrot dat het bij een eerste klap zou verpulveren. Deze en dergelijke details geven aan dat de Meester van de Augsburgse Ecce Homo er niet in is geslaagd zijn kwaliteiten op het gebied van de stofuitdrukking te gebruiken ten gunste van de door hem weergegeven gebeurtenis. Toch moet het feit dat de compositie op twee verschillende terreinen verdienste heeft, namelijk als geëngageerde weergave van het lijden van Jezus en als uiting van een verbluffend vakmanschap, de tijdgenoot bijzonder hebben aangesproken.

Noten

* Anne van Grevenstein, directeur van het Restauratie Atelier Limburg en Michel van de Laar, restaurator in het Rijksmuseum, beiden verantwoordelijk voor de restauratie van de twee schilderijen, schreven deel 1-3, drs. Wouter Kloek, afdeling Schilderijen, Rijksmuseum, deel 4.

¹ Bij *De roeping van Mattheüs* bevond zich onderaan een gat van ca. 5 × 3 cm en daarnaast een losse splinter van ca. 5 × 3 cm; op één plek was een klein granaatscherfje in het paneel blijven steken. Ook de zwaarbeschadigde (niet originele) lijst bevatte scherven en een loden kogel. Bij de *Kruisdraging* bevond zich een gat van ca. 17 bij 12 cm ter plaatse van het kruishout links onderaan.

² Het is mogelijk, dat de klappen die het paneel tijdens de beschietingen kreeg nog meer scheuren hebben veroorzaakt. De zware parkettering, bestaande uit eike- en mahoniehouten latten, werd tijdens de behandeling verwijderd en door een eenvoudige aluminium constructie vervangen. Aan de achterzijde van de *Kruisdraging* zaten vier horizontale smalle latten met klossen; deze eenvoudige versteviging hoefde niet verwijderd te worden. De (niet originele) lijst van *De roeping van Mattheüs* was zwaar beschadigd. De lijst van de *Kruisdraging* is vernield of zoek-

A conspicuous feature are certain details from which one might get the impression that the rendering of textures, the astonishing with strongly 'realistic' details, was considered more important than the probability of the narrative. The partial planing of the wood of the cross gave the artist the opportunity to render the grain of the wood in a 'trompe l'œil' technique, while the wood of the cudgel of the executioner on the left must have been so rotten that it would have pulverized at the first blow. These and similar details indicate that the Master of the Augsburg Ecce Homo has not succeeded in using his capacities in the field of rendering of textures to the advantage of the event he is depicting. Nonetheless, the fact that the composition has its merits in two different spheres, namely as an engaged rendering of the sufferings of Jesus and as an expression of an astonishing expertise, must have had an exceptional appeal for the artist's contemporaries.

Notes

* Parts 1-3 were written by Anne van Grevenstein, director of the Restauratie Atelier Limburg, and Michel van de Laar, restorer at the Rijksmuseum, both of whom were responsible for the restoration of the two paintings; Part 4 is by Wouter Kloek of the Paintings Department of the Rijksmuseum.

¹ In *The Calling of St. Matthew* there was a hole of about 5 × 3 cm at the bottom and beside it a loose splinter of about 5 × 3 cm, while in one place a small piece of shrapnel was still stuck in the panel. The badly damaged frame (not the original) also contained shrapnel and a lead bullet. In the *Christ Carrying the Cross* there was a hole about 17 × 12 cm in the wood of the cross at bottom left.

² It is possible that the hits the panel sustained during the shooting caused still more cracks. During the treatment, the heavy cradling, consisting of oak and mahogany battens, was removed and replaced by a simple aluminium construction. On the back of *Christ Carrying the Cross* there were four narrow horizontal battens with chocks, a simple strengthening which did not need to be removed. The frame of *The Calling of St. Matthew*, which was not original, was badly damaged, that of *Christ Carrying the Cross* destroyed or lost. For transportation to

Pl. III. Meester van de Augsburgse Ecce Homo, Kruisdraging. Paneel, 106,5 × 88 cm. Muzeul Național de Artă, Boekarest. Na de restauratie.

Pl. III. Master of the Augsburg Ecce Homo, Christ Carrying the Cross. Panel, 106.5 × 88 cm. Muzeul Național de Artă, Bucharest. After restoration.



geraakt. Voor het transport naar Nederland is een noodlijst gemaakt met een balsa-inleg in de sponning, waarvan de vorm werd aangepast aan de kromming van het paneel; plakvilt tegen het beschadigen van de randen en klemveertjes voor een soepele inlijsting zorgden voor extra zekerheid tijdens het transport.

³ Bij *De roeping van Mattheüs* zijn de retouches slechts verbeterd, indien deze verkleurd waren; in het gezicht van de vrouw zijn in het midden enige storende retouches op de lijmmaad mechanisch verwijderd.

⁴ Voor Jan van Hemessen, zie M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* xii, ed. H. Pauwels, G. Lemmens, Leiden en Brussel 1975 en Burr Wallen, *Jan van Hemessen, An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor 1983.

⁵ Voor deze problematiek, zie W. Th. Kloek, 'Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn oeuvre', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40 (1989), pp. 1-28.

⁶ De voornaamste versie bevindt zich in het Kunsthistorisches Museum te Wenen. Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nr. 187. Wallen, *op.cit.* (noot 4), nr. 33, p. 306, noemt hiernaast nog vijf versies. Daaraan kan nog een versie worden toegevoegd: veiling Londen (Phillips) 4 april 1989, nr. 96, paneel 118,5 x 151 cm.

⁷ Wallen, *op.cit.* (noot 4) noemt de compositie *Calling of St. Matthew (Money-Broker Greets Unseen Visitor)*. Wallen oppert als andere mogelijkheid dat de wisselaar in feite met de Dood wordt geconfronteerd.

⁸ Marinus maakte naast zijn befaamde *Belasting-inners* twee composities met *De roeping van Mattheüs*, beide helaas ongedateerd (Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nrs. 158, 159). Zijn *Gelijkenis van de onrechtvaardige rentmeester* in het Kunsthistorisches Museum te Wenen (niet bij Friedländer; cat. Wenen 1958, II, nr. 293, afb. 34, inv. nr. 962) is vermoedelijk één van de vroegste verwerkingen van deze thematiek in de weergave van een bijbels onderwerp.

⁹ Eigenlijk is dit effect alleen in de versie in het Kunsthistorisches Museum te Wenen (inv.nr. 961) en in het onderhavige exemplaar goed geslaagd te noemen.

¹⁰ Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nr. 218; Wallen, *op.cit.* (noot 4), nr. 19.

¹¹ Resp. Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nr. 184, Wallen, *op.cit.* (noot 4), nr. 15 en Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nr. 216, Wallen, *op.cit.* (noot 4), nr. 49.

the Netherlands a temporary frame was made with a balsa-wood inlay in the rabbet, the shape of which was adapted to the curvature of the panel. Additional safety during transportation was ensured by felt stuck on to prevent damage to the edges and the use of spring clips for flexible framing.

³ The retouching in *The Calling of St. Matthew* was merely improved where it had discoloured. Some disturbing retouchings on the glued join in the middle of the woman's face were removed mechanically.

⁴ For Jan van Hemessen see M. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* xii, ed. H. Pauwels, G. Lemmens, Leiden/Brussels 1975 and Burr Wallen, *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter-Reform*, Ann Arbor 1983.

⁵ For problems of this nature see W. Th. Kloek, 'Pieter Aertsen en het probleem van het samenstellen van zijn oeuvre', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40 (1989), pp. 1-28.

⁶ The best version is in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, Friedländer, *op.cit.* (Note 4) no. 187. Wallen, *op.cit.* (Note 4) no. 33, p. 306 mentions five other versions in addition to that one and yet another can be added: sale, London (Phillips), 4 April 1989, no. 96, panel, 118.5 x 151 cm.

⁷ Wallen, *op.cit.* (Note 4) calls the composition *Calling of St. Matthew. (Money-Broker Greets Unseen Visitor)*. He suggests as another possibility that the money-changer was in fact confronted by Death.

⁸ In addition to his famous *Excisemen* Marinus painted two compositions with *The Calling of St. Matthew*, both undated, alas (Friedländer, *op.cit.* (Note 4), nos. 158, 159). His *Parable of the Unjust Steward* in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (Note in Friedländer; cat. Vienna 1958, II, no. 293, Fig. 34, inv.no. 962) appears to be one of the earliest incorporations of this theme in the rendering of a biblical subject.

⁹ This effect can actually only be said to have succeeded in the version in the Kunsthistorisches Museum in Vienna (inv.no. 961) and the example under discussion here.

¹⁰ Friedländer, *op.cit.* (Note 4), no. 218; Wallen, *op.cit.* (Note 4), no. 19.

¹¹ Friedländer, *op.cit.* (Note 4), no. 184, Wallen, *op.cit.* (Note 4), no. 15 and Friedländer, *op.cit.* (Note 4), no. 216, Wallen, *op.cit.* (Note 4), no. 49 respectively.

¹² Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nr. 215A (afb. in spiegelbeeld); Wallen, *op.cit.* (noot 4), nr. 10.

¹³ Carmen Răchiteanu, *Catalogue of the Universal Art Gallery (The Art Museum of the Socialist Republic of Romania)*, III, *Dutch and Flemish Paintings*, Bucharest 1976, p. xxiii, 'attributed to Jan Sanders van Hemessen'. Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nr. 193, schrijft de versie op paleis Soestdijk zonder voorbehoud aan Van Hemessen toe. Wallen, *op.cit.* (noot 4), p. 124, volgt de toeschrijving van Winkler en Schubert, zie noot 14.

¹⁴ F. Winkler, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin 1924, p. 384; D. Schubert, 'Eine zweite «Sintflut» vom Meister des Augsburger Ecce Homo', *Jahrbuch Wallraf-Richartz-Museum* 33 (1971), pp. 321-328.

¹⁵ Voor afbeeldingen, zie Schubert, *op.cit.* (noot 14), afb. 226, 228 en 230.

¹⁶ Versies in het Erzbischöfliches Museum te Wenen, afb. bij Schubert, *ibid.*, Abb. 229; Paleis Soestdijk, afb. bij Friedländer, *op.cit.* (noot 4), nr. 193, pl. 107 (de voorstelling is door het wegschilderen van onderdelen 'rustiger' gemaakt).

¹⁷ Het Münchense schilderij was lange tijd in Schleissheim tentoongesteld. Friedländer, *ibid.*, nr. 191; Wallen, *op.cit.* (noot 4), nr. 30.

¹⁸ Infraroodreflectografie werd uitgevoerd door prof. dr. J. R. J. van Asperen de Boer in 1989.

¹² Friedländer, *op.cit.* (Note 4), no. 215A (illus. in reverse); Wallen, *op.cit.* (Note 4), no. 10.

¹³ Carmen Răchiteanu, *Catalogue of the Universal Art Gallery (The Art Museum of the Socialist Republic of Romania)*, III, *Dutch and Flemish Paintings*, Bucharest 1976, p. xxiii, 'attributed to Jan Sanders van Hemessen'. Friedländer, *op.cit.* (Note 4), no. 193, attributed the version at Soestdijk Palace unreservedly to Van Hemessen. Wallen, *op.cit.* (Note 4), p. 124, follows the attribution of Winkler and Schubert, see Note 14.

¹⁴ F. Winkler, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin 1924, p.384; D. Schubert, 'Eine sweiter «Sintflut» vom Meister des Augsburger Ecce Homo', *Jahrbuch Wallraf-Richartz-Museum* 33 (1971), pp. 321-328.

¹⁵ For illustrations see *Ibid.*, Figs. 226, 228 and 230.

¹⁶ Versions in the Erzbischöfliches Museum in Vienna, illus. in *Ibid.*, Fig. 229; Soestdijk Palace, illus. in Friedländer, *op.cit.* (Note 4), no. 193, Pl. 107 (the scene has been made 'quieter' by the painting out of details).

¹⁷ The Munich painting was for a long time exhibited at Schleissheim. *Ibid.*, no. 191; Wallen, *op.cit.* (Note 4), no. 30.

¹⁸ The infrared reflectography was carried out by Professor J. R. J. van Asperen de Boer in 1989.