

VAN
HEMESSEN
&
VADER

Catharina en Jan van Hemessen als
artistieke pioniers in het Antwerpen
van de zestiende eeuw

Lannoo

Intro	VOORWOORD JOHAN THIJS & THOMAS LEYSEN	5
	INLEIDING MAARTEN BASSENS	7
Essays	HET GESLACHT VAN HEMESSEN Nieuw archiefonderzoek naar Jan van Hemessen en zijn verwanten JEAN BASTIAENSEN	12
	EEN PORTRET VAN DE KUNSTENAARS AAN HET WERK Jan, Catharina en het familiebedrijf Van Hemessen ANNA-CLAIRE STINEBRING	40
	EEN MERKWAARDIG GENOEG ONDERGEWAARDEERD MEESTERWERK Een nieuwe blik op de Laatste Oordeel-triptiek van Jan van Hemessen en Pieter Aertsen MAARTEN BASSENS, MAXIMILIAAN MARTENS, PETER VAN DEN BRINK & MARGREET WOLTERS	64
Cat.	JAN VAN HEMESSEN	110
	CATHARINA VAN HEMESSEN	196

INLEIDING

Kunstgeschiedenis wordt nog te vaak beschreven als een galerij van grote namen. Alsof het verleden zich laat herleiden tot een lijst van uitzonderlijke persoonlijkheden die, als sterren aan een nachtelijke hemel, even oplichten en vervolgens weer verdwijnen. Vernieuwende kunstenaars, visionaire opdrachtgevers, invloedrijke verzamelaars: zij lijken het historische verhaal te dragen. Toch dreigt in dat licht iets wezenlijks uit beeld te raken. Geen kunstwerk ontstaat immers uit het niets en geen talent ontwikkelt zich in afzondering. Elk oeuvre groeit binnen een netwerk van relaties: van ateliers waarin kennis werd doorgegeven, van leerlingen die observeerden en imiteerden, van meesters die corrigeerden, van concurrenten die uitdaagden en van opdrachtgevers die richting gaven. Achter elke grote naam ontvouwt zich een web van mensen, ideeën en omstandigheden. Achter elk mees-terwerk staat een collectief van handen, ogen en stemmen.

Vanuit die overtuiging ontstond enkele jaren geleden het project *Van Hemessen & Vader*. De aanleiding lag verrassend genoeg dicht bij huis. In de boedelinventaris van de in 1640 overleden Nicolaas Rockox wordt terloops een *Heilige Hiëronymus* van Jan van Hemessen vermeld. Die bescheiden referentie riep onverwacht grote vragen op. Hoe kwam een schilderij van een kunstenaar uit de vroege zestiende eeuw terecht in de collectie van een van de meest vooraanstaande kunstverzamelaars van de zeventiende eeuw? Waarom genoot dit werk, meer dan een eeuw na zijn ontstaan, nog steeds voldoende aanzien om deel uit te maken van een van de meest prestigieuze privécollecties van Antwerpen?

Het antwoord blijkt mogelijk verborgen te liggen in een verhaal waarin kunst, familie en intergenerationele overdracht nauw met elkaar verweven zijn. Omstreeks 1540 gaven Nicolaas' grootouders, Adriaen Rockox en Catharina van Overhoff, immers aan diezelfde Jan van Hemessen de opdracht voor het monumentale *Laatste Oordeel*-drieluik in hun familiekapel in de Antwerpse Sint-Jacobskerk. Opmerkelijk genoeg bevinden de plaatsen die deze geschiedenis met elkaar verbinden zich vandaag nog altijd op wandelafstand van elkaar: de kerk met het drieluik, de locatie van Van Hemessens woning en atelier, de eigendommen van de familie Rockox en het voormalige woonhuis van Nicolaas Rockox, zijnde het huidige Snijders&Rockoxhuis. Wat aanvankelijk een toevallige vermelding in een inventaris leek, groeide dus snel uit tot het begin van een veel ruimer, meer tastbaar verhaal.

Dat verhaal leidt naar die andere familie die een opmerkelijke plaats inneemt in de kunst van de zestiende-eeuwse Nederlanden. Vader Jan van Hemessen behoort tot de meest vernieuwende schilders van zijn generatie, werkzaam in dezelfde periode met grote monumenten als Quinten Massijs en Pieter Bruegel de Oude. Zijn dochter Catharina schreef op haar beurt geschiedenis als een van de vroegst bekende vrouwelijke kunstenaars uit de Nederlanden van wie een substantieel oeuvre bewaard bleef. Toch bleef de aandacht voor beiden opvallend beperkt. Ondanks hun belang ontbrak tot vandaag een tentoonstelling die hun werk, hun omgeving en hun onderlinge relatie centraal stelde. Deze tentoonstelling en de voorliggende catalogus willen die lacune niet louter opvullen, maar vooral nieuwe perspectieven openen.

Herontdekking is daarbij niet het juiste woord. Jan en Catharina van Hemessen hoeven niet uit de vergetelheid te worden gehaald om relevant te zijn. Hun betekenis heeft de eeuwen moeiteloos doorstaan. Wat nodig is, is een hernieuwde blik die hen niet losmaakt of verheft vanuit hun originele context, maar hen juist opnieuw verankert in de artistieke, maatschappelijke en economische werkelijkheid waarin hun werk tot stand kwam. Wie naar Jan van Hemessen kijkt, ziet de collaboratieve dynamiek van het Antwerpse schilders-atelier, de vernieuwing van bestaande beeldtradities en de voortdurende wisselwerking tussen conventie en experiment. Wie naar Catharina kijkt, ziet tegelijkertijd een verhaal over opleiding, zelfrepresentatie, familieverbanden en de complexe positie van vrouwelijke kunstenaars in de vroegmoderne tijd.

Met *Van Hemessen & Vader* willen we daarom meer bieden dan een tijdelijke samenkunst van uitzonderlijke schilderijen. Het project brengt fris kunsthistorisch, archivalisch en materiaaltechnisch onderzoek samen om een nieuwe stand van zaken te formuleren. Door kunstwerken na eeuwen opnieuw naast elkaar te plaatsen, door schildertechnieken en penseeltekken systematisch te vergelijken, door archivalia op te sporen en te (her)lezen en door nieuwe technische inzichten te integreren, ontstaat een steviger fundament voor toekomstig onderzoek. Niet alleen naar Jan en Catharina van Hemessen, maar ook naar bredere vragen rond atelierpraktijken, familiebedrijven, auteurschap, marktwerking, gender en artistieke ambitie in het zestiende-eeuwse Antwerpen.

Echter, elke tentoonstelling is per definitie tijdelijk. Kunstwerken worden voor een korte tijd samengebracht, gaan even met elkaar in dialoog en keren vervolgens terug naar hun vertrouwde omgeving. Onderzoek hoeft die vergankelijkheid niet te delen. Deze catalogus vormt de blijvende neerslag van dit uitzonderlijke moment: een poging om verspreide kennis samen te brengen, bestaande inzichten te toetsen, nieuwe hypothesen te formuleren, nieuwe ontdekkingen te presenteren en nieuwe onderzoeksvragen te formuleren. Deze publicatie pretendeert niet het laatste woord te spreken. Integendeel. Als dit project een ambitie heeft, dan is het een nieuwe, stevigere basis aan te reiken waarop verder kan worden gebouwd.

Dat geldt uiteindelijk ook voor de geschiedenissen die hier worden verteld. Niet alleen voor die van Jan en Catharina van Hemessen, maar evenzeer voor die van de vele mensen die hun kunst mogelijk maakten, bewaarden, verzamelden, bestudeerden en door-gaven. Zoals een zestiende-eeuws atelier slechts kon functioneren dankzij de samenwerking van uiteenlopende vakmensen, zo kwamen ook de tentoonstelling en de catalogus *Van Hemessen & Vader* alleen maar tot stand dankzij een uitzonderlijk netwerk van onderzoekers, museumprofessionals, restauratoren, bruikleengevers, fotografen, een uitgever en vele andere betrokkenen. De expositie en deze publicatie zijn dan ook niet het resultaat van de stem van één curator, maar van een voortdurende uitwisseling van kennis, inzichten en vooral enthousiasme.

Als curator en initiatiefnemer van dit project wens ik in de eerste plaats mijn oprechte dank uit te spreken aan de musea, collecties en particuliere bruikleengevers die door hun vertrouwen en genereuze medewerking deze Antwerpse tentoonstelling mogelijk maakten. Bijzondere erkentelijkheid gaat uit naar onze partnerinstellingen, de National Gal-

lery en The Bowes Museum voor het internationale luik, en naar KBC Bank NV, die samen met het Snijders&Rockoxhuis van meet af aan in dit project geloofde en de realisatie ervan mogelijk maakte. Even hartelijk dank ik de vele collega's en onderzoekers die hun kennis, tijd en expertise met ons deelden. Daarbij denk ik in het bijzonder aan Christine Seidel en Kristina Mandy van de National Gallery, de leden van het internationale wetenschappelijke comité, professor Maximiliaan Martens en het onderzoekscentrum GICAS (Ghent Interdisciplinary Centre for Art and Science, UGent), evenals de vele kunsthistorici, verzamelaars en erfgoedinstellingen die aan dit onderzoek en bredere verhaal hebben bijgedragen. Mijn bijzondere waardering gaat tevens uit naar mijn naaste medewerkers van het Snijders&Rockoxhuis, in het bijzonder ere-conservator Hildegard Van de Velde, Katrijn Van Bragt en Patrick Wuytack, naar de leden van de vzw Museum Nicolaas Rockox onder voorzitterschap van Thomas Leysen, naar de collega's van KBC MarCom, KBC Language Centre en de facilitaire diensten van KBC Bank NV, en naar de redacteurs en vormgevers van Lanoo Uitgeverij die deze publicatie mee vormgaven.

Alleen dankzij dat brede netwerk van vertrouwen en samenwerking kon *Van Hemessen & Vader* uitgroeien tot wat het vandaag is. Daarmee weerspiegelt het eindresultaat niet alleen de wereld van Jan en Catharina van Hemessen, maar ook een fundamentele werkelijkheid van kunst en cultuur: dat duurzame verwezenlijkingen zelden het resultaat zijn van één individu, maar ontstaan waar kennis, engagement en gedeelde ambitie elkaar vinden.

Maarten Bassens

Conservator Museum Snijders&Rockoxhuis



ESSAYS



EEN PORTRET VAN DE KUNSTENAARS AAN HET WERK

Jan, Catharina en het
familiebedrijf Van Hemessen

ANNA-CLAIRE STINEBRING



Jan van Hemessen was een van de succesrijkste Antwerpse schilders in de periode tussen Quinten Massijs en Pieter Bruegel de Oudere, toen de havenstad een internationaal kunst- en handelscentrum was. In zijn schilderijen zijn grootschalige, gespierde lijven, geïnspireerd door antieke en Italiaanse modellen, met elkaar verstrengeld aan de rand van het beeldveld.¹ Vernieuwende genrestukken, zoals de *Doedelzakspeler en oude vrouw* (cat. 1.07), de *Wenende bruid* (cat. 1.06) en de *Keisnijding* (fig. 12) missen elke religieuze inhoud. Ze focussen op de dwaasheid van liefde en geld en nemen de toeschouwer mee naar het hart van de vroegmoderne stad. We worden verwelkomd in een stedelijk bordeel in de *Landloper in een bordeel* (Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe) en staan op de eerste rij voor de marktkraam van een kwakzalver in de *Keisnijding*, die een gruwelijke, nutteloze ingreep uit geldgewin verbeeldt. Jans genretaferelen zijn verrukkelijke weergaven van vulgaire inhoud – een speelse en provocerende combinatie. Maar zelfs in zijn meest stereotiepe voorstellingen geeft Jan de gezichten een eigenheid en een psychologische aanwezigheid mee, zoals in de oude boerin in de *Doedelzakspeler en oude vrouw*. Ze amuseert zich kostelijk en ons oordeel laat haar koud; als wij op haar neerkijken, keert de grap zich tegen ons.² Hoge en lage cultuur lopen door elkaar in innovatieve, door het genre beïnvloede evangelische thema's zoals *De Verloren zoon* (fig. 5), het eerste voorbeeld van dit onderwerp in de kunst van de Nederlanden.³ De toeschouwers worden uitgenodigd om zich te vermaken met een afstapje in de ontucht op weg naar de redding, maar worden uiteindelijk geacht te mediteren over de taferelen van de Verlossing op de achtergrond (geschilderd door een frequente medewerker, de Meester van Paulus en Barnabas). Naast die van tijdgenoten als Jan Massijs en Marinus van Reymerswaele illustreert Jan van Hemessens loopbaan hoe de kunst zowel reageerde op als deelnam aan het opkomende kapitalisme: door de creatie van nieuwe onderwerpen die het sociale en morele leven van de stad verkenden, en door middel van efficiënte, collaboratieve atelierpraktijken, gericht op de open kunstmarkt.⁴

Het triptiek *Het Laatste Oordeel* (cat. 1.09) belichaamt de synthese van de kunst van bezuiden de Alpen met zijn gedurfde herinterpretatie van een iconisch christelijk onderwerp in de context van de vroege reformatie.⁵ Dit is het enige werk met gedocumenteerde opdrachtgevers: de vooraanstaande familie Rockox-Van Overhoff, die het werk bestelde voor haar kapel in de Sint-Jacobskerk in Antwerpen, de parochiekerk waar Jans dochters trouwden.⁶ Maarten Bassens herontdekte de *Heilige Hiëronymus* in zijn studeervertrek, een werk voor privédevotie dat eveneens tot het familiebezit behoorde, recent in een privéverzameling (cat. 1.14a). Het *Portret van een 34-jarige man (Jan du Boys?; fig. 66)* houdt een papier vast met zijn leeftijd en FORTVNE LE VEVL'T ('Het fortuin wenst het'), het motto van de familie Du Boys/Du Bois.⁷ De indrukwekkende, baardige geportretteerde is helemaal het type erudiete toeschouwer voor wie Jan zijn fijnste versies van Hiëronymus als geleerde boeteling en zijn gesofisticeerde *Vanitas*-allegorieën (cat. 1.14, cat. 1.15, cat. 1.10 en cat. 1.11) schilderde. De twee bewaard gebleven allegorieën in Rijsel en een Nederlandse privéverzameling zetten aan tot een contemplatie over de Vanitas en de kunst van het goed sterven, als parallellen van het triptiek *Het Laatste Oordeel* en de *Heilige Hiëronymus* van de familie Rockox-Van Overhoff.⁸ Hoogopgeleide opdrachtgevers kunnen hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van complexe theologische concepten, die eerder werden besteld dan eenvoudigweg volgens specifieke instructies geschilderd. Een voorbeeld is *De kruisdraging* in Esztergom (cat. 1.17), waarin mogelijk

wordt verwezen naar de harp spelende koning David.⁹ Materiële aanwijzingen identificeren de *Christus als 'triumferende verrezene'* in Linz (cat. 1.03) en de oudtestamentische *Judith* (fig. 11) als een andere geleerde typologische combinatie van het Oude en het Nieuwe Testament.¹⁰

De artistieke betekenis van Catharina van Hemessen moet niet onderdoen voor die van haar vader. Haar *Zelfportret* uit 1548 is opmerkelijk origineel. De twee autograafversies (Bazel en Kaapstad) en een kopie uit dezelfde periode (Sint-Petersburg, Hermitage) getuigen van het grote belang dat tijdens haar leven aan deze compositie werd gehecht (cat. 2.02).¹¹ Dit is niet alleen het eerste zelfportret van een schilderes in de Europese kunst, maar ook het vroegste zelfportret aan een ezel van om het even welke Europese kunstenaar.¹² Catharina, die een palet, penselen en een schildersstok vasthoudt, eist onze aandacht op. Haar schilderij uit 1548 lijkt Sofonisba Aguiusola's zelfportret aan een ezel te hebben geïnspireerd. In het Antwerpse kunstenaarsmilieu liep Catharina ettelijke jaren vooruit op de eigen voorstelling door vooraanstaande mannelijke kunstenaars, zoals Frans Floris en Anthonis Mor, van de schilderkunst als een intellectueel veeleisende maar nog altijd in de praktische opleiding en de gereedschappen van het vak gewortelde discipline. Het zelfportret van Catharina 'spreekt' met een Latijns opschrift dat haar prestatie verkondigt: 'EGO CATERINA DE / HEMESSEN ME / PINXI (Ik, Caterina van Hemessen, heb mijzelf geschilderd)'. Ze was pas twintig jaar. Naast andere meer formele portretten

Fig. 12 Jan van Hemessen en de Meester van Paulus en Barnabas, *De keisnijding*, c. 1540. Olieverf op paneel, 100 × 141 cm [Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001541]



van welgestelde modellen schilderde Catharina haar muzikaal begaafde zuster Christina aan een virginaal (cat. 2.03). Dit werk, eveneens uit 1548, was waarschijnlijk bedoeld als een pendant van het *Zelfportret* in Bazel. Terwijl ze haar eigen artistieke stijl en persona cultiveerde, kan Catharina hebben bijgedragen aan het atelier van haar vader, waar ze opgeleid moet zijn.¹³

De twee autograafversies van het *Zelfportret* meegeteld, zijn veertien gesigneerde en gedateerde werken van Catharina bewaard gebleven. Hoewel de nauwkeurigheid van de toeschrijvingen varieert, kunnen bepaalde niet-gesigneerde werken nu dankzij een technische studie met zekerheid aan haar worden toegeschreven, met name de stralende *Bewening van Christus* in Antwerpen (zie cat. 2.10 voor nieuwe bevindingen). Terwijl haar autograafwerken kleiner in afmetingen en aantal zijn dan die van haar vader, werkte Catharina op uiteenlopende schalen voor zowel portretten als private devotionele werken, met inbegrip van het indrukwekkende *Rust tijdens de vlucht naar Egypte* (cat. 2.08), dat relatief groot is. Het werk toont de band tussen moeder en kind niet geïdealiseerd, maar in zijn eigenheid. Catharina's weelderige landschap verdient een grondige studie. Een aanvankelijk geplande opdrachtgever werd tijdens het schilderen verwijderd. Catharina's oorspronkelijke opdrachtgevers zijn niet bekend en geen van haar werken kunnen met zekerheid gedateerd worden na haar vertrek uit Antwerpen, in 1556, om zich samen met haar echtgenoot, Kerstiaen de Morijn (geh. 1554), een gevierde organist, bij het gevolg van Maria van Hongarije te voegen.¹⁴ Toch getuigen de bewaard gebleven werken van een intimiteit en een intellectuele dialoog binnen Catharina's gecultiveerde kring. Zoals Karolien De Clippel opmerkt, is het mogelijk dat de versies van het zelfportret als visitekaartjes voor Catharina dienden, wat samen met de muzikale prestaties van haar echtgenoot, kan hebben geholpen om het begaafde echtpaar onder de aandacht van Maria van Hongarije te brengen.¹⁵

Wat Jan betreft, is de enige monografie tot op heden Burr Wallens *Jan van Hemessen: An Antwerp Painter Between Reform and Counter-Reform* (1983), gebaseerd op zijn dissertatie uit 1976.¹⁶ Hoewel Wallen een degelijke basis legt voor de beoordeling van het oeuvre van de schilder, is zijn analyse beperkt door een gebrek aan informatie over de bewaring en een soms oppervlakkige behandeling van de sociaal-historische context. Wat Catharina betreft, verschenen tweeëntwintig jaar geleden De Clippels baanbrekende *Catharina van Hemessen (1528–na 1567)* en een andere monografie door Marguerite Droz-Emmert.¹⁷ Sindsdien hebben wetenschappelijke artikelen en tentoonstellingen bijgedragen aan de erkenning van de betekenis van zowel Jan als Catharina.¹⁸ Deze tentoonstelling presenteert de herontdekking van een belangrijk werk (cat. 1.14a) en nieuwe objectgebaseerde bevindingen, met inbegrip van de restauratie van de *Christus als een 'Man van Smarten' omgeven door engelen* (cat. 1.04), die het fragment zo goed mogelijk heeft trachten terug te brengen naar een toestand die zo dicht mogelijk aansluit bij zijn oorspronkelijke, indrukwekkende verschijningsvorm. Een opportuniteit van *Van Hemessen & Vader: Het Antwerpse schildersatelier van Jan en Catharina van Hemessen* is de mogelijkheid om voor het eerst de werken van Jan en Catharina naast elkaar te bestuderen, met nieuwe inzichten in de artistieke vorming van Catharina en de creatieve dialoog tussen de twee schilders.¹⁹



Fig. 25a Jan van Hemessen, *Laatste Oordeel*-drieluik. Linker binnenluik: Adriaen Rockox, zijn drie zoons en patroonheilige Adrianus van Nicomedie, c. 1540–1542. [Antwerpen, Sint-Jacobskerk]



Fig. 25b Jan van Hemessen en Pieter Aertsen, *Laatste Oordeel*-drieluik. Middenpaneel: *Het Laatste Oordeel*, c. 1540. [Antwerpen, Sint-Jacobskerk]



Fig. 25c Jan van Hemessen, *Laatste Oordeel*-drieluik. Rechter binnenluik: Catharina van Overhoff, haar tien dochters en haar patroonheilige Catharina van Alexandrië, c. 1540–1542. [Antwerpen, Sint-Jacobskerk]



CATALOGUS





Portret van een meisje, de 'goudweegster' – c. 1528–1529

Jan van Hemessen

Olieverf op paneel, 44 × 31 cm

Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie,
inv. 656A

Herkomst:

Verworven door Staatliche Museen zu Berlin in 1847.

Literatuur:

Friedländer/Veronee-Verhaegen 1967–1976, XII, 112,
nr. 221; Wallen 1971, 72, 77–82, fig. 3; Wallen 1983, 32–33,
nr. 6, fig. 18; Ubl 2015, 167–169, fig. 157.

Een jong meisje, een prille tiener, kijkt zelfverzekerd de toeschouwer aan terwijl ze met haar rechterhand, tussen duim en wijsvinger, een weegschaal balanceert. Naast de munt die ze aan het wegen is, liggen er nog her en der verspreid op de tafel voor haar. Met haar linkerhand grijpt ze in een doos met kleine gewichten, zoekend naar een passend gewicht voor de munt die ze al op het weegschaalplateau gelegd heeft. De scène ademt luxe en grandeur: het beglaasde raam en de wandbetimmering suggereren dat het meisje zich in een rijke patriciërs woning bevindt en haar kledij, met bonten overmouwen en met gouddraad geborduurde mouwen, zetten haar voorname afkomst letterlijk in de verf. Daarnaast springt de fijnbewerkte gouden beker met deksel, die wankel boven op de doos met gewichten staat, in het oog.

Dit ongesigneerde en niet gedateerde paneeltje werd in 1847 door het – in die tijd nog zo genoemde – Kaiser Friedrich Museum van Berlijn verworven, en was toegeschreven aan een navolger van Jan Gossart. Toen al werd gewezen op de opvallende gelijkenissen met de voorstelling in Worcester (zie onder cat. 1.02). Later werd het portretje nog op naam gezet van Jan Cornelisz Vermeyen¹, maar het was Max Friedländer die het werk in 1931 formeel identificeerde als van de hand van Jan van Hemessen. Stilistisch en typografisch kan *De goudweegster* gedateerd worden aan het einde van de jaren 1520, toen Van Hemessen stilaan zijn atelier in Antwerpen verder uitbouwde, maar voor zijn artistieke bloei vanaf het midden van de jaren 1530. Van Hemessen schilderde rond die periode nog andere gelijkaardige voorstellingen van rijkelijk geklede jonge dames die aan het musiceren zijn, maar tegelijkertijd de toeschouwer aankijken, gezeten in een kostbare kamer.² Ook de stilistische gelijkenissen met Van Hemessens *Maria met kind* (zie cat. 1.02) zijn hier opvallend: de afgebeelde jonge vrouwen zouden zowaar zusjes kunnen zijn. Ondanks de vroege situering in zijn oeuvre, getuigt de uitzonderlijke kwaliteit van *De goudweegster* van Van Hemessens talent.

Over de identificatie van het afgebeelde meisje werd al naarstig gespeculeerd. Het is aanlokkelijk om te suggereren dat het hier gaat om de voorstelling van een prinsesje en op die manier een rol als hofkunstenaar weg te leggen voor de jonge Jan van Hemessen. Zo wierp Burr Wallen in 1971 de naam Margaretha van Parma op, met als bewijs een archiefdocument waarin drie portretten van de jonge prinses besteld werden bij de hierboven vermelde Vermeyen toen zij aan het hof van Mechelen verbleef. Volgens Wallen zou Van Hemessen bij dit prestigeproject een rol gespeeld hebben als medewerker van Vermeyen. Die stelling blijkt echter (voorlopig) te mooi om waar te zijn, aangezien ook maar enig bewijsmateriaal ontbreekt om de hypothese te bekrachtigen.³

Net zoals bij *De luitspeelster* in Berlijn (fig. 51) en *De Klavierspeelster* (fig. 52) in de collectie in Worcester gaat het hier niet louter om een portret van een welgesteld meisje tijdens haar dagelijkse activiteit zoals het bespelen van een muziekinstrument. De rechtstreekse, ietwat uitdagende blik van het meisje strookt niet met de concentratie die nodig is bij het wege van goud en door de positionering van haar handen wordt de blik van de toeschouwer expliciet meegenomen naar haar handeling. De scène krijgt daardoor een allegorische betekenis: het meisje toont haar vermogen om te oordelen en waarde nauwkeurig te bepalen. Dat kan staan voor verstandig keuzes kunnen maken in het leven of voor de christelijke deugd om goed en kwaad te onderscheiden.

Daarnaast kan de kostbare, expliciet afgebeelde gouden beker geïdentificeerd worden als een zalfpot, een expliciete verwijzing naar Maria Magdalena. De geportretteerde neemt daardoor als het ware de gedaante aan van de berouwvolle heilige.⁴ Dat zorgt ervoor dat de oplettende toeschouwer de voorstelling kan interpreteren als een *portrait historié*, waarbij de geportretteerde verkleed is als Maria Magdalena, of zelfs als genrefereel waarbij de, op het eerste gezicht onschuldige dame, getransformeerd wordt tot een luxe courtesane. Van Hemessen plaatst zich daarbij in de traditie van de Meester van de Vrouwelijke Halffiguren die ook actief was in Antwerpen omstreeks 1520–1530. Zoals zijn noodnaam verkapt, verbeeldde hij talloze voorstellingen met rijke burgerlijke of adellijke meisjes en dames, halfijfs afgebeeld, al musicerend of schrijvend, al dan niet vergezeld van een Bijbelse connotatie.⁵ Zulke composities waren populair omstreeks 1530. Het hoeft dus niet te verbazen dat de jonge Jan van Hemessen zich liet inspireren door zijn stadsgenoot en inspeelde op de vraag van de markt.

KATRIJN VAN BRAGT

¹ Von Benesch, 1929.

² Jan van Hemessen, *Jonge vrouw aan een clavichord*, c. 1530, olieverf op paneel, 67,2 × 55,2 cm, Worcester, Worcester Art Museum, inv. 1920.88. Atelier van Jan Van Hemessen en Brunwijkse Monogrammist, *De luitspeelster*, c. 1530–1535, olieverf op paneel, 103,2 × 73,8 cm. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie, inv. 59.4. Voor meer informatie over deze muzikale meisjes, zie: Howell Jolly 2016.

³ Met dank aan Maarten Bassens voor het delen van zijn inzichten.

⁴ Voor meer informatie over deze iconografie en connotatie, zie: Ubl 2015, 163–164.

⁵ Zie bijvoorbeeld: Meester van de Vrouwelijke Halffiguren, *Maria Magdalena met luit*, c. 1530, olieverf op paneel, 56,5 × 43,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 1505 (OK).



Fig. 51 Jan van Hemessen en atelier, alsook de Brunswijkse Monogrammist (achtergrond linksboven), *De luitspeelster*, c. 1530–1535. Olieverf op paneel, 102,2 × 73,8 cm [Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie, inv. 59.4]



CATHARINA DE
HEMESSEN
PINXEBAT
1541

Portret van een vrouw – 1551

Catharina van Hemessen

Gesigineerd en gedateerd: *CATHARINA DE / HEMESSEN / PINGEBAT / 1551*

Olieverf op paneel, 22,8 × 17,6 cm

Londen, National Gallery, inv. NG4732

Herkomst:

In het bezit van Henrietta Elizabeth Mainwaring, Lady Brooke, Norton Priory, Cheshire, in 1901; nagelaten aan haar oudste dochter Constance Ida Brooke (1872–1917); overgegaan op haar zuster Rosalind Hester Brooke (1876–1954); door haar in 1934 aan de National Gallery geschonken.

Literatuur:

Davies 1968, 68; De Clippel, 89-90, nr. A7; Droz-Emmert 2004, 176; Campbell 2014, 408-410.

De jonge vrouw is gekleed in een zwart moiré lijfje met een vierkante hals, karmozijnrode mouwen en siersels. Eronder draagt ze een fijn geborduurd hemd, losjes om de hals vastgemaakt met twee veters en eindigend in een korte plooikraag. In de ene hand houdt ze een paar rijk versierde handschoenen, terwijl de vingers van haar andere hand spelen met een gordel van lange zwarte kralen in gouden monsturen. De twee ringen aan de pink van haar linkerhand suggereren dat het portret werd geschilderd voor een toekomstige echtgenoot, of als aandenken voor een afwezige verloofde.¹ Het is mogelijk dat de vrouw oorspronkelijk naar een verloren gegane mannelijke tegenhanger keek.

Het schilderij draagt de oorspronkelijke inscriptie van Catharina, in gele verf en met typische lange staarten voor sommige letters, schreven

voor andere, en een 5 in de vorm van een bliksemschicht. Zoals gebruikelijk voor de periode is de inscriptie niet in de realistische weergave van de achtergrond verwerkt maar eroverheen aangebracht.

Het paneel is op het schilderen voorbereid met een onderlaag van krijt, gevolgd door een lichtroze grondlaag van loodwit met wat rood lood. Voor de achtergrond is over het geheel een grijze onderlaag aangebracht, donkerder voor de schaduwen en bedekt met een doorschijnend groen *verdigris*-glazuur dat overal enigszins verkleurd is.² De groene verf is zichtbaar onder de meeste contouren van de figuur, met inbegrip van de mouwen, de schouders en het mutsje, wat impliceert dat de laatste toetsen van het kostuum over de groene achtergrond heen werden geschilderd.

Catharina focust op deze contouren en voegt vaak lichtere verf toe om het contrast tussen de figuur en de achtergrond te versterken, zoals in de zwarte stof op de schouders. Ook haar *nat-in-nat* techniek is hier herkenbaar: ze voegde witte verf toe terwijl de zwarte nog nat was, om rechtstreeks op het paneel middengrijze tinten te verkrijgen. Deze werkwijze komt het sterkst tot uiting in de rode mouwen van de figuur en in het hondje onder haar arm, dat bijna levensecht lijkt. Ze is ook zeer geslaagd toegepast in het moiré van de jurk, waar fijne zwarte

en witte lijntjes zich vermengen met de grijze onderlaag en zo het effect creëren van een stof met verschillende texturen die subtiel reageren op de over de lengte veranderende belichting.

Het infraroodreflectogram toont duidelijk de schaduwen in de grijze onderlaag, evenals enkele lijntjes van de ondertekening in het gezicht en de handen van het model en enkele wijzigingen in de rode mouwen en de handen.³

KRISTINA MANDY & CHRISTINE SEIDEL

- 1 Zie Rapisarda 2006 voor de gewoonte van het dragen van liefdesringen aan de pink.
- 2 Ontdekt via de analyse van verdoorsneden door Marika Spring, Head of Science en Joanna Russell, Scientist (National Gallery Scientific Department Report: Inorganic Analysis, 2022, onuitgegeven), en infraroodreflectografie (IRF) door Rachel Billinge, Research Associate in het departement restauratie van de National Gallery, 2024–2025, zie ook Campbell 2014, 408.
- 3 De nieuwe infraroodreflectografie werd uitgevoerd met de digitale infraroodcamera Apollo, die een sensor van indium gallium arsenide (InGaAs) bevat.

Fig. 87 Fotomicrografie van de hondenkop, die de nat-in-nattechniek toont.





Fig. 88 Detail van IRR waarop de in de grijze onderschilderingslaag aangebrachte slagschaduwen bovenaan en figuurschaduw rechts zichtbaar zijn.

Tentoonstelling

De tentoonstelling *Van Hemessen & Vader: Het Antwerpse Schildersatelier van Jan en Catharina van Hemessen* vond plaats in het Snijders&Rockox-huis in Antwerpen, van 15 oktober 2026 tot 31 januari 2027.

Curator: Maarten Bassens

Wetenschappelijk comité: Maarten Bassens, Till-Holger Borchert, Karolien De Clippel, Kristina Mandy, Samuel Mareel, Maximiliaan Martens, Christine Seidel, Anna-Claire Stinebring, Ruben Suykerbuyk, Matthias Ubl, Peter van den Brink, Margreet Wolters

Team Snijders&Rockoxhuis: Maarten Bassens, Ilse Peeters, Katrijn Van Bragt, Hildegard Van de Velde, Noëlla Wouters, Patrick Wuytack, en de voltallige teams van bewaking, schoonmaak en facilitaire diensten

VZW Museum Nicolaas Rockox onder het voorzitterschap van Thomas Leysen

Bruikleengevers aan de tentoonstelling:

België: Antwerpen, Sint-Jacobskerk
Antwerpen, The Phoebus Foundation
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België
Brussel, Collectie Vlaamse Gemeenschap
Gent, Collectie Jan Muller

Duitsland: Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie
Keulen, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

Frankrijk: Nancy, Musée des Beaux-Arts
Rijssel, Palais des Beaux-Arts

Hongarije: Esztergom, Diocesan Museum

Italië: Genua, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso

Nederland: Amsterdam, Rijksmuseum
Alkmaar, Bijl-Van Urk Master Paintings

Oostenrijk: Linz, Landesmuseum – Schlossmuseum (OÖ Landes-Kultur GmbH, Land Oberösterreich, Verzameling kunstgeschiedenis tot 1918)

Tsjechië: Praag, Narodni Galerie

Verenigd Koninkrijk: Londen, The National Gallery

Zwitserland: Bazel, Kunstmuseum

Alsook verscheidene internationale privéverzamelingen die anoniem wensen te blijven

Met bijzondere erkentelijkheid aan Rudi Bassens, Caroline Bastiaens, Jean Bastiaensen, Raffaella Besta, Bart Brosius, Yvette Bruijnen, Véronique Bücken, Nils Büttner, Lorne Campbell, Emma Capron, Nicola Christie, Joke Costrop, Liesbeth De Belie, Helena Declerck, Karl Deneyer, Rosanna de Sancha, Gabriel Dette, Johan Dexters, Sophie Duthéillet de Lamothe, Sophie Eichner, Alice Fleury, Susana Gállego Cuesta, Mark Graham, Leen Gysen, Koen Hageman, Anouk Hazelof, Michiel Hutsebaut, Leen Kelchtermans, Stephan Kemperdick, Jill Keppens, Ellen Keppens, Patrick Kindt, Olga Kotková, Roland Krischel, Marthe Lammens, Sophie Laroche, Kim Oosterlinck, Carol Pottasch, Cecily Robinson, Emese Sarkadi Nagy, Iris Schaefer, Lisa Schepens, Giulia Segreto, Claudine Simpelaère, Juliette Singer, Sabine Sobotka, Claire Toussat, Katharina Van Cauteren, Birgit Van de Leest, Rutger van der Steenhoven, Jan Van der Stock, Sven Van Dorst, Sofie Vanhellemont, Koen Veramme, Michel Wuyts, Conny Zwakhoven.

De tentoonstelling *Van Hemessen & Vader* werd georganiseerd in samenwerking met:

THE
NATIONAL
GALLERY


THE BOWES
MUSEUM


KBC

Catalogus

Redactie: Maarten Bassens

Auteurs: Maarten Bassens, Jean Bastiaensen, Yvette Bruijnen, Karolien De Clippel, Gabriel Dette, Sophie Eichner, Claudia Hofstee, Kristina Mandy, Samuel Mareel, Maximiliaan Martens, Carol Pottasch, Christine Seidel, Anna-Claire Stinebring, Claire Toussat, Matthias Ubl, Katrijn Van Bragt, Hildegard Van de Velde, Peter van den Brink, Hendrik Vermeylen, Margreet Wolters, Sepha Wouda

Vertaling: KBC Language Centre

Tekstredactie: Irene Smets, Sabine Van Humbeeck

Beeldresearch: Maarten Bassens, Fien Bollaert, Sarah Theerlynck, Katrijn Van Bragt

Vormgeving: Studio Lannoo (Robin De Boelpaep)

Als u opmerkingen of vragen heeft, dan kunt u contact nemen met onze redactie: redactiekunst@lannoo.be

ISBN: 9789059967045
D/2026/45/545 - NUR 644/646

© Lannoo Uitgeverij NV, Tielt, België, 2026
www.lannoo.be

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Tekst- en datamining van (delen van) deze uitgave zijn uitdrukkelijk niet toegestaan.