



DE JONCKHEERE
NORTHERNLIGHTS

DE JONCKHEERE
NORTHERN LIGHTS
FLEMISH PAINTINGS FROM 16th AND 17th CENTURIES

2016

NORTHERN LIGHTS

FLEMISH PAINTINGS FROM 16th AND 17th CENTURIES

Forty years have gone by since we first began our activity in Brussels. Forty years during which we have sought, selected, coveted, acquired and presented the art that is so dear to us. The Flemish School has a charm that deserves the envy of all other schools: the ability to convey the gentle way of life of yesteryear with finesse and beauty.

As the seasons come and go, the painters intensify their efforts to render the light and its variations. Unlike its Dutch neighbour, the distinguishing mark of Flemish painting is the soft and enveloping light of its compositions. Pieter Brueghel suffuses his country scenes with yellow and ochre, while Gijsbrecht Leytens tops his snowy undergrowth with a silvery-blue veil. Herri Met de Bles uses a crystalline horizon line to illuminate his panoramas while Abel Grimmer employs dazzling colours. Shining forth from each of these artistic personalities is not one light but a multitude, all particular to Flemish painting.

After Brussels, Paris and Geneva, London has also now become one of our home bases. May this new catalogue shine an even brighter light on Flemish painting.

Georges et François De Jonckheere

LUMIÈRES DU NORD

TABLEAUX FLAMANDS DES XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

Quarante ans se sont écoulés depuis le commencement de notre activité à Bruxelles. Quarante ans durant lesquels nous avons cherché, sélectionné, convoité, acquis et présenté la peinture qui nous est chère. L'Ecole flamande a ce charme que toute autre école peut lui envier : celui de traduire avec finesse et beauté, la douceur de vivre d'antan.

Au rythme des saisons, les peintres redoublent de virtuosité pour rendre la lumière et ses variations. Différemment de sa voisine hollandaise, la peinture flamande se distingue par des compositions d'une lumière douce et enveloppante. Pieter Brueghel nimbe de jaune et d'ocre ses scènes de campagne, tandis que Gijsbrecht Leytens nappe ses sous-bois enneigés d'un voile bleu argenté. Herri Met de Bles illumine ses panoramas au moyen d'une ligne d'horizon cristalline alors qu'Abel Grimmer use de couleurs éclatantes. A travers chacune de ses personnalités de peintre, s'expriment non pas une, mais des lumières propres à l'Ecole flamande.

Après Bruxelles, Paris puis Genève, Londres constitue aujourd'hui l'un de nos ports d'attache. Puisse ce nouveau catalogue participer au rayonnement de la peinture flamande.

Georges et François De Jonckheere

OLD MASTER PAINTINGS

1| Master of the Embroidered Foliage

ACTIVE IN BRUSSELS, 1480-1500
 VIRGIN WITH CHILD10

2| Joachim Patinir (circle of)

BOUVIGNES CIRCA 1480 – ANTWERP 1524
 PANORAMIC LANDSCAPE WITH PIETÀ14

3| Corneille de Lyon

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575
 HALF-LENGTH PORTRAIT OF A GENTLEMAN
 WITH A RED BEARD, WEARING A BLACK CAP18

4| Corneille de Lyon

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575
 WAIST-LENGTH PORTRAIT OF A GENTLEMAN
 WEARING A BLACK CAP22

5| Master of the Holy Blood

ACTIVE IN BRUGES AROUND 1520
 TRIPTYCH: MYSTICAL MARRIAGE OF SAINT CATHERINE
 (CENTRAL PANEL); SAINT BARBARA AND SAINT MARY
 MAGDALENA (WINGS)24

6| Herri Met de Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510 – FERRARA CIRCA 1560
 PANORAMIC LANDSCAPE WITH THE SERMON
 OF ST. JOHN THE BAPTIST28

7| Herri Met de Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510 – FERRARA CIRCA 1560
 THE SIEGE OF THEROUANNE, WITH THE ARMY LED
 BY CHARLES V CAMPING AT THE FOOT OF THE TOWN32

8| Lucas Cranach the Younger

WITTENBERG 1515 – WEIMAR 1586
 PORTRAIT OF MARTIN LUTHER
 PORTRAIT OF PHILIPPE MELANCHTHON38

9| François Clouet (entourage of)

TOURS AROUND 1516 – PARIS 1572
 PORTRAIT42

10| Pieter Balten

1525 – ANTWERP – 1598
 THE GRAND KERMESS OF SAINT GEORGE44

11| Flemish School (after Dürer)

16TH CENTURY
 ADAM AND EVE OR THE FALL OF MAN48

12| Maarten de Vos

1532 – ANTWERP – 1603
 RIVER LANDSCAPE WITH THE BAPTISM OF CHRIST50

13| Gillis (Egidius) Claeissens

1536/1537 – BRUGES – 1605
 PORTRAIT OF JORIS VAN BRAKELE,
 LORD OF COURTEBOIS,
 HAUTRIVE AND MOORSLEDE († 1606)54

14| Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638
 THE WEDDING PROCESSION58

15| Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638
 VILLAGE STREET WITH PEASANTS DANCING64

16| Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618
 PAIR OF MONTHS: SEPTEMBER – DECEMBER68

17| Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618
 THE MONTH OF FEBRUARY OR WINTER:
 SKATERS NEAR A CASTLE72

18| Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618
 THE PARABLE OF THE BLINDS74

19| Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618
 CHURCH INTERIOR ANIMATED WITH FIGURES78

20| Adriaen van Stalbemt

1580 – ANTWERP – 1662
 A COLLECTOR’S CABINET80

21| Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642
 THE PRODIGAL SON WITH THE COURTESANS86

22| Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642
 A COLLECTOR’S CABINET90

23| Gijsbrecht Leytens

1586 – ANTWERP – 1656
 WINTER LANDSCAPE ANIMATED WITH VILLAGERS94

24| Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678
 CHRIST APPEARS TO MARY MAGDALENE
 OR NOLI ME TANGERE98

25| Ambrosius Bosschaert the Younger

ARNEMUIDEN 1609 – UTRECHT 1645
 BOUQUET OF FLOWERS IN A VASE PLACED
 ON A TABLE COVERED WITH FRUITS AND SHELLS102

26| David Teniers

ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690
 PEASANTS PLAYING CARDS IN AN INTERIOR106

27| Jan van Kessel

1626 – ANTWERP – 1679
 ALLEGORY OF EUROPE110

28| Jan van Kessel

1626 – ANTWERP – 1679
 BASKET AND BOWLS OF FRUIT
 WITH TWO MONKEYS, A SQUIRREL, A MACAW
 AND TWO GUINEA-PIGS116

29| Abraham Storck

1635 – AMSTERDAM – 1710
 SEASCAPE WITH VIEW OF A SEASHORE
 ANIMATED BY FIGURES118

30| Francesco Guardi

1712 – VENICE – 1793
 VIEW OF VENICE: SAN GIORGIO MAGGIORE122

The paintings are listed in chronological order

Les tableaux sont répertoriés par ordre chronologique



OLD MASTER PAINTINGS

1 | The Master of the Embroidered Foliage

ACTIVE IN BRUSSELS, 1480-1500

VIRGIN AND CHILD VIERGE À L'ENFANT

PANEL 66 × 57 cm

PROVENANCE Fischer Gallery, Lucerne, 16 June 1953, no. 104; Scheidwimmer Gallery, Munich, 1954; Private collection, Munich.

LITERATURE *Arts*, no. 334, 23 November 1951, p.6 repro.; G. C. Bauman, "Flemish Paintings in The Jack and Belle Linsky Collection", *The Metropolitan Museum of Art, New York*, 1984, p. 53; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, XIV*, 1937, p.95; IV, Leiden and Brussels, 1969, p.128, pl.82; D. Martens, "Le Maître des portraits

Baroncelli: un élève de Petrus Christus?", *Gentze bijdragen tot de Kunstgedrieschen en Oudheidkunde*, vol.30, 1995, p.71-105 (p.75); F. Gombert, "Un réseau de collaborations d'artistes", in F. Gombert, D. Martens (pub.), *Le Maître au Feuillage brodé*, exhib. cat., Palais des Beaux-Arts, Lille, 13 May – 24 July 2005, Paris, 2005, p.92-93, cat. 11a, colour

repro.; F. Gombert, D. Martens (pub.), *Le Maître au Feuillage brodé*, Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille, 23-24 June 2005, Lille 2007, ill. 153 infrared, p.104, 173, 185-186, repro. p.204.

In 1926, M.J. Friedländer attributed a group of paintings to the anonymous Master of the Embroidered Foliage, so called because the foliage and greenery resembled the repeated pattern found in embroidery. The works include paintings of Virgins and saints, such as the triptych of the "Virgin and Child with four angels" in Polizzi Generosa (Sicily), the "Madonna and Child with musical angels" at the Palais des Beaux-Arts de Lille, and the "Virgin and Child in a landscape" at the Diocesan Museum in Burgos. The distinguishing mark of the works by this artist is the meticulous and repetitive appearance of the foliage, similar to embroidery stitches. In addition, the works of the Master of the Embroidered Foliage bear witness to highly decorative effects, as well as a significant focus on landscape, whose omnipresence is sometimes close to dominating the important figures placed in the centre.

The painter lived in Brussels between the end of the 15th century and the beginning of the 16th century, and was undoubtedly at the head of a large studio. His art shows the influence of Rogier van der Weyden, especially in his Madonnas, although he succeeds in adding his personal touch, thus differentiating him from the master. His work also bears a resemblance to that of his contemporary Gerard David, established in Bruges, to whom a number of his works were attributed prior to Friedländer's intervention. This results from the fact that the interest in landscape as well as the delicate figures of the Virgins and other saints wasn't typical of a Brussels artist. He is especially known for his religious scenes portrayed in magnificent landscapes, which rely on a repertoire of proven forms: flowers, foliage and buildings appear from one work to another and bear witness to the reuse of models as well as his customers' taste for this type of composition.

Emblematic of the works produced by the artists in Brussels during the second half of the 15th century, this exceptionally beautiful *Virgin and Child*, belongs to the body of work of a master well known today owing to extensive and recent research. Attributed to the Master of the Embroidered Foliage by Max Friedländer in 1926, the art historian quickly linked this *Virgin and Child* to a panel currently kept in Lille depicting two donors praying

Maître anonyme, le corpus du Maître au Feuillage Brodé fut reconstitué par M.J. Friedländer à partir de 1926 d'après le traitement stéréotypé du feuillage et des verdure qui lui vaut son nom, et autour d'un groupe de Vierges et de Saintes, comme le triptyque de la «Vierge à l'Enfant et quatre anges» du Polizzi Generosa (Sicile), celui de la «Madone à l'Enfant et anges Musiciens» du Musée des Beaux-Arts de Lille ou encore celui de la «Vierge à l'Enfant dans un paysage» du Musée Diocésien de Burgos. Les œuvres de cet artiste se distinguent par l'aspect méticuleux et répétitif donné aux frondaisons, qui évoque des points de tapisserie. Il se dégage par ailleurs de l'ensemble des œuvres du Maître au Feuillage brodé une tendance d'effets très décoratifs ainsi qu'une grande importance accordée au paysage, omniprésent et prenant presque parfois le dessus sur les grands personnages placés au centre.

Le peintre a vécu à Bruxelles entre la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle, sans doute à la tête d'un important atelier. Son art est marqué de l'influence de Rogier van der Weyden, surtout dans ses Madones, où il réussit toutefois à insuffler sa touche personnelle pour se démarquer du maître. Son œuvre n'est par ailleurs pas sans évoquer celle de son contemporain Gérard David, établi à Bruges, à qui était attribuée une partie de son corpus avant l'intervention de Friedländer. Car l'intérêt pour le paysage ainsi que les délicates figures des Vierges et autres Saintes ne faisaient pas immédiatement penser à un artiste bruxellois. Il est surtout connu pour ses scènes religieuses campées dans de magnifiques paysages pour lesquels il fait appel à un répertoire de formes éprouvées: fleurs, feuillages, bâtiments se retrouvent d'une œuvre à l'autre et témoignent de la réutilisation de modèles ainsi que du goût de la part de sa clientèle pour ce type de compositions.

Emblématique de la production des artistes bruxellois de la seconde moitié du XV^e siècle, cette *Vierge à l'Enfant*, d'une rare beauté, s'inscrit dans le corpus d'un maître aujourd'hui bien connu par de nombreuses et récentes recherches. Attribuée par Max Friedländer en 1926 au Maître au Feuillage Brodé, cette *Vierge à l'Enfant* a été rapidement associée par l'historien de l'art à un panneau aujourd'hui conservé à Lille figurant deux donateurs en prière





FIG.1. He draws an interesting parallel between these two paintings regarding the portrayal of the arches in relief. Forming the sides of a triptych whose central panel was the *Virgin and Child*, the donors, Barbe de Croesinck and Louis Quarré indicate the purpose of the original work devoted to the Virgin: it was probably intended to decorate a family chapel or be hung inside the house.

Intended for private devotion, this *Virgin and Child* is a copy of a missing model by Dirk Bouts. Proof lies in another very similar panel attributed to his son, Albrecht Bouts **FIG.2**. Here, the Virgin is positioned in a niche looking outside, surrounded by four columns and decorated arches. The Virgin is dressed in a red tunic covered by a blue coat. The details around the edges of the coat echo the arches' scrolls. She is holding the Child in her arms, while he grips an apple in his left hand, the symbol of the original sin. In this painting, it becomes the fruit of Redemption and Salvation. He seizes his foot with his right hand, a gesture characteristic of an infant, inviting the faithful to follow him. The theme of the Child playing with his feet or catching hold of his toe is a common feature in a number of paintings of the *Virgin and Child* by Rogier van der Weyden **FIG.3** or his entourage; he was, in fact, the instigator of these half-length Virgins which were very popular in domestic altarpieces in the second half of the 15th century.

Active in Brussels in the last third of the 15th century, the Master of the Embroidered Foliage provides us with a fine example of the era's artistic production: copies of Rogier van der Weyden's models and the crystallisation of his own style, detected by Max Friendländer, especially in the rendering of landscape. While the latter bases his findings on a strong relationship between paintings, tapestries and embroideries, this painting shows a rather more restrained landscape, with the *Virgin and Child* taking centre stage. It is clear from the infrared image (cf. F. Gombert, D. Martens (pub.), *actes du colloque*, Lille 2007, ill. 153) that this is a skilled and confident work. According to Albert Châtelet, the painting in Leuven **FIG.2** is a copy of this version and was painted in the 19th century for St. Gertrude's Abbey in Leuven. The original, which it owned, was sold by the clergy, as well as the two portraits of the donors of Lille, subsequently put together in a single panel.

FIG.1. En effet, il fait état d'une concordance intéressante entre ces deux tableaux dans le traitement des arcades en relief. Formant les volets d'un triptyque dont le panneau central était la *Vierge à l'Enfant*, ces donateurs Barbe de Croesinck et Louis Quarré indiquent la destination de l'œuvre originale dédiée à la Vierge. Le triptyque devait probablement orner une chapelle familiale ou être intégré à l'intérieur de la maison.

Destinée à la dévotion privée, cette *Vierge à l'Enfant* est la reprise d'un modèle perdu de Dirk Bouts. En témoigne un autre panneau étroitement similaire et attribué à son fils, Albrecht Bouts **FIG.2**. On retrouve la Vierge installée dans une niche donnant sur l'extérieur, encadrée par quatre colonnes et des arcades ornées. La Vierge est vêtue d'une tunique rouge et couverte d'un manteau bleu dont le détail du liseré fait un bel écho aux volutes des arcades. Dans ses bras, elle tient l'Enfant qui serre de sa main gauche une pomme, symbole du péché originel, et qui devient dans cette composition, le fruit de la Rédemption et du Salut. De sa main droite il attrape son pied, invitant par ce geste caractéristique d'un nourrisson, les fidèles à le suivre. Le thème de l'Enfant jouant avec ses pieds ou attrapant son orteil est connu par certaines des *Vierge à l'Enfant* de Rogier van der Weyden **FIG.3** ou issues de son entourage; il est d'ailleurs l'instigateur de ces vierges en demi-figures qui connurent un grand succès dans les retables domestiques de la seconde moitié du XV^e siècle.

Actif à Bruxelles dans le dernier tiers du XV^e siècle, le Maître au Feuillage Brodé livre ici un bel exemple de la production de l'époque, entre reprise des modèles de Rogier van der Weyden et cristallisation d'un style propre décelé par Max Friendländer, plus particulièrement, dans le traitement des paysages. Si ce dernier fonde ses travaux sur une forte relation entre peintures, tapisseries et broderies, on peut constater ici un paysage restreint et une place majeure accordée à la *Vierge et à l'Enfant*. Grâce au cliché infrarouge (cf. F. Gombert, D. Martens, *actes du colloque*, Lille 2007, ill.153), on remarque une composition sûre et d'une grande maîtrise. Selon Albert Châtelet, le tableau de Louvain **FIG.2** serait la copie de cette version et aurait été réalisé au XIX^e siècle pour l'Abbaye Sainte-Gertrude de Louvain qui devait posséder l'original, revendu par le Clergé, ainsi que les deux portraits de donateurs de Lille, rassemblés ensuite en un unique panneau.



FIG.1 | Master of the Embroidered Foliage, *Portraits of the donors Barbe de Croesinck and Louis Quarré*, Each wing 73 x 68 cm, oil on wood, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P783.



FIG.2 | Attributed to Albrecht Bouts, *Virgin and Child*, 65 x 54 cm, oil on wood, Leuven, Stedelijk Museum, inv. S 47 B.



FIG.3 | 16th century Flemish School, entourage of Rogier van der Weyden, *The Virgin and Child*, 41,5 x 25,5 cm, panel, Collection Dr. Jamar, Brussels.

2 | Joachim Patinir

Circle of

BOUVIGNES CIRCA 1480 – ANTWERP 1524

PANORAMIC LANDSCAPE WITH PIETÀ

PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC PIETA

PANEL 16 × 25 cm

PROVENANCE Pieter de Boer Gallery,
Amsterdam; Sanct Lucas Gallery, Vienna;
Private collection, Austria.

Joachim Patinir can be considered as the first of the Flemish landscape artists and one of the most important. In 1515, he became a free master of the Guild of Antwerp, almost the same year as Gérard David. Although it has not been clearly established whether Patinir was his pupil in Bruges before coming to settle in Antwerp, it is however certain that the two masters worked together, especially on the décor for the entry of Archduke Charles into Antwerp.

Francisca Buyst, his first wife, was the daughter of the painter Edouard Buyst. In 1521, he remarried taking Jeanne Nuyst as his wife. Dürer, who arrived in Antwerp in 1520, attended the wedding and struck up a friendship with Patinir, whose work he admired. Quentin Metsys was also one of his friends. Famous during his lifetime, his paintings were sought after by the courts of princes and the recently enriched bourgeois class. While Gérard David had little influence on Patinir, Hieronymus Bosch, on the other hand, was a more determining factor. Patinir borrowed certain iconographic formulas from him (penitent saints in the desert, etc.), especially this highly characteristic way of placing the horizon line very high up in a landscape seen from on high, which increases in size. But what Bosch did “by accident”, Patinir did deliberately and he was the first to make landscape a genre in itself (religious scenes, even if they existed, were only a pretext). Unaware of Italian influences, he imposed his own processes, pure colours and his new vision. After the 16th century, all the great landscape artists — whether Flemish, Italian or French — such as Poussin and Lorrain, were directly inspired by him.

With this *Panoramic landscape with Pietà*, Cornelis Massys adheres to the rules of the tradition of landscape painting in Antwerp. The depth of field arising from the staggered parallel planes, which blend into one another thanks to the skilful use of the colour blue, give a wonderful perspective to this landscaped expanse. The artist is careful to choose a slightly elevated viewpoint in relation to the scene in order to present the viewer with a Pietà scene, placed in the centre of the painting. On the left-hand side, we can see holy figures preparing the tomb, while at the top of the rocky crag, men are busy taking down the bodies of those crucified alongside Christ. These small scenes, which often compose an iconographic rendering of the lamentation, blend perfectly with the landscape. Little by little, landscape became a genre of its own and gradually took precedence over biblical

Joachim Patenier peut être considéré comme le premier des paysagistes flamands et l’un des plus importants. C’est en 1515 qu’il est reçu franc-maître de la Gilde d’Anvers, pratiquement la même année que Gérard David. S’il n’a pu être clairement établi que Patenier fut son élève à Bruges avant de venir s’installer à Anvers, il est en revanche certain que les deux maîtres travaillèrent ensemble, notamment au décor de l’entrée de l’archiduc Charles à Anvers.

Francisca Buyst, sa première épouse, était la fille du peintre Edouard Buyst. En 1521, il se remarie avec Jeanne Nuyst. Dürer, arrivé à Anvers en 1520, assiste au mariage et noue avec Patenier, dont il admire le travail, des liens d’amitié. Quentin Metsys compta également parmi ses amis. Célèbre dès son vivant, ses tableaux sont recherchés par les cours princières et la classe bourgeoise récemment enrichie. Si Gérard David eut peu d’influence sur Patenier, l’exemple de Hieronymus Bosch fut en revanche plus déterminant. Patenier lui emprunte certaines formules iconographiques (saints pénitents dans le désert) et surtout cette façon très caractéristique qu’il a de placer la ligne d’horizon très élevée dans un paysage vu de très haut et qui prend de plus en plus d’importance. Mais, ce que Bosch a fait «par accident», Patenier l’a délibérément voulu et il est le premier à faire du paysage un genre autonome (les scènes religieuses, même si elles existent, ne sont plus que des prétextes). Ignorant la leçon italienne, il impose ses procédés, ses couleurs pures, sa vision nouvelle. Au delà du XVI^e siècle, tous les grands paysagistes s’inspirent directement de lui, tant flamands qu’italiens ou français, et ce jusqu’à Poussin et Le Lorrain.

Avec ce *Paysage panoramique avec Pietà*, le peintre ne déroge pas aux règles de la tradition du paysage anversois. La profondeur de champ issue de l’échelonnement de plans parallèles, fondus les uns aux autres grâce à l’utilisation habile de la couleur bleue, donne à cette étendue paysagée une belle perspective. L’artiste prend soin de choisir un point de vue légèrement surélevé par rapport à la scène afin de présenter au spectateur une scène de Pietà, située au centre du tableau. Dans la partie gauche, on observe les saints personnages à la préparation du tombeau, tandis qu’au sommet du piton rocheux, des hommes s’affairent à la descente des corps crucifiés aux côtés du Christ. Scénettes composant souvent le type iconographique de la Déploration, elles fusionnent parfaitement avec le paysage. Peu à peu, la scène biblique s’efface pour donner naissance au genre, progressivement



scenes. As we can see here, besides the three episodes following the descent from the cross, small figures, whose presence is of minor interest, have joined the composition.

This *Panoramic landscape with Pietà* is one of the most representative examples of the landscapes painted by the masters in Joachim Patinir's entourage, the best of whom is undoubtedly Massys, while heralding the innovative paintings of Lucas Gassel and Herri Met de Bles. Our attention is thus drawn to the extraordinary city situated in the upper right-hand part of the panel: Bethlehem stands out evanescently from the whitish misty glaze of the sky. These mountains, directly inspired by the work of Patinir, are painted in *sfumato*, a legacy from Leonardo da Vinci. Contrasting with the steep slopes on the left, is the sumptuous fortress on the right with Gothic and Flemish touches.

But besides the religious episodes related here, this work invites contemplation: the bustling human activities stand in opposition to the imposing tranquillity of an unchanging nature. Clearly, landscape as conceived by Massys is resolutely innovative.

autonome, du paysage. Car outre les trois épisodes succédant à la descente de croix, de petits personnages, dont la présence demeure anecdotique, ont rejoint la composition.

Ce *Paysage panoramique avec Pietà* se classe parmi les exemples les plus représentatifs de la production paysagère des maîtres de l'entourage de Joachim Patinier, dont Massys est sans doute le meilleur suiveur, tout en annonçant déjà les compositions novatrices de Lucas Gassel et de Herri Met de Bles. Notre attention est ainsi attirée par l'extraordinaire cité logée dans la partie supérieure droite du panneau: Bethléem, ville qui se détache de manière évanescence dans les glacis blanchâtres et brumeux du ciel. Ces montagnes, directement inspirées de l'œuvre de Patinier, sont ici traitées en *sfumato*, héritage de Léonard de Vinci. Contrastant avec les escarpements de gauche, se tient à droite cette somptueuse forteresse aux accents gothiques et flamands.

Mais au-delà des épisodes religieux relatés, cette œuvre invite à la contemplation: le fourmillement des activités humaines affronte l'imposante tranquillité d'une nature immuable. Manifestement, le paysage tel que le conçoit ce peintre est résolument novateur.



3 | Corneille de Lyon

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575

HALF-LENGTH PORTRAIT OF A GENTLEMAN WITH A RED BEARD, WEARING A BLACK CAP
PORTRAIT D’UN NOTABLE À LA BARBE ROUSSE, EN BUSTE À LA TOQUE NOIRE

PANEL 19,7×15,3 cm
PROVENANCE Dr. H. Wetzlar collection, Amsterdam; Lady Veronica Woolfe,

Christie’s, London, 24-25 May 1963, lot 57 (700 gns. to Jacobs); Julius Böhler, Munich, 1977; Private collection, Great Britain.

LITERATURE A. Dubois de Groër, *Corneille de la Haye dit Corneille de Lyon*, Paris, 1996.

This painting has been examined by Mrs Alexandra Zvereva, Associate Researcher, Centre Roland Mousnier (CNRS), Université Paris-Sorbonne.

Corneille de Lyon or de La Haye, owing to his Dutch origins, worked in Lyon. Naturalised in 1547, he is mentioned as a painter and valet to Dauphin Henry, future King Henry II in 1551, then Charles IX. That same year, Giovanni Capelli, ambassador of the Republic of Venice, came to visit him. He came back with the impression that he had met “an excellent painter who, besides the beautiful paintings he showed us, took us round all the gentlemen and ladies of the French court, who were portrayed very naturally on many small panels”. Brantôme tells us that in June 1564, Corneille received the visit of Catherine de Medici in person. By continuously exhibiting effigies of the high and mighty of the day at his home, he responded to the popularity he enjoyed during his lifetime by producing a huge amount of work. In 1569, faced with the increasing persecution of the Huguenots, he converted along with his wife, daughter and servant. He was buried in the Jacobinic convent in Lyon in 1575.

He is known for a whole series of half-length portraits, using a precise and smooth technique worked with glaze. His personal style focuses on three-quarter or frontal views of delicate, contoured faces without shadows. The importance given to the head is such that it is sometimes slightly disproportionate to the torso. His effigies are characterised by their grace and elegance, their aristocratic politeness and a benevolent realism, as well as an acute sense of observation regarding the costumes, embroidery, headdresses and detailed Flemish-style jewellery. The pose is rigorous, the means austere, the expressions solemn and firm but the individual character is already epitomised by the precision and delicacy of the stroke and the correct rendering of the eyes in a constant attempt to portray the truth. The dark or neutral backgrounds animate the pallor of the faces with a subtle highlight that is accentuated by a rather cold range of colours. Following the arrival of the Clouets, he introduced the Flemish technique and temperament in France by adopting the formula of the portrait of the face in itself, i.e. a psychological portrait that respects the truth, so characteristic of the time. By exulting the native qualities associated with the Parisian miniaturist tradition, Corneille de Lyon created and defined a unique Franco-Flemish genre that was able to meet the continuously growing and passionate demands of the court collectors who earned him his reputation.

The 16th century was marked by a great enthusiasm among the nobility for portrait painting. Several painters, such as the Clouets or Corneille de Lyon,

Corneille de Lyon ou de la Haye, d’après son origine hollandaise, travailla à Lyon. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du dauphin Henri, futur roi Henri II en 1551 puis de Charles IX. Cette même année, Giovanni Capelli, ambassadeur de la République de Venise, lui rendit visite. Il rapporte l’impression qu’il eut de rencontrer « un peintre excellent qui, en outre des belles peintures qu’il nous exhiba, nous fit voir toute la cour de France, tant gentils-hommes que demoiselles, représentés sur beaucoup de petits panneaux avec tout le naturel imaginable ». Brantôme relate que Corneille reçut, en juin 1564, la visite de Catherine de Médicis en personne. En exposant chez lui en permanence les effigies des puissants du jour, il répond à la mode par une production importante. En 1569, devant les persécutions croissantes contre les Huguenots, il se convertit avec sa femme, sa fille et ses serviteurs. Il est enterré au couvent des Jacobins de Lyon en 1575.

On lui connaît toute une série de petits portraits en demi buste, d’une facture précise et lisse, dépouillée de matière et travaillée en glacis. Son style personnel met l’accent sur des visages fins, vus de trois-quarts ou de face, modelés sans ombre. L’importance conférée à la tête est telle qu’elle est parfois marquée d’une discrète disproportion avec le torse. Ses effigies se caractérisent par la grâce et l’élégance, la politesse aristocratique en même temps qu’un réalisme bienveillant et qu’un sens aigu de l’observation dans les costumes, broderies, coiffes ou bijoux détaillés « à la flamande ». La pose est encore rigoureuse et statique, les moyens austères, les expressions solennelles et fermes mais déjà, tout le caractère individuel est résumé par la précision et la finesse du trait, la juste indication du regard dans un souci constant de véracité. Les fonds sombres ou neutres animent la pâleur des visages d’un reflet subtil qu’accentue une gamme chromatique plutôt froide. Il aurait ainsi, à la suite des Clouet, acclimaté la facture et le tempérament flamands en France en adoptant la formule du portrait de visage en soi, du portrait psychologique, si caractéristique du temps, qui respecte les données du réel. En exultant les qualités natives associées à la tradition de la miniature parisienne, Corneille de Lyon créa et définit un genre franco-flamand unique qui put répondre à une demande sans cesse croissante et passionnée des collectionneurs de la cour qui firent sa renommée.

Le seizième siècle est marqué par un véritable enthousiasme pour l’art du portrait de la part de la noblesse. Plusieurs peintres comme les Clouet ou





were the main instigators. The latter specialised in small-format half-length portraits and painted directly on wood panels without doing a preliminary drawing. This *Half-length portrait of a gentleman with a red beard, wearing a black cap* is indeed one such work by Corneille de Lyon.

First of all, there is the plain background, often in a shade of blue or green, as was the norm among the northern painters: Mabuse in Flanders or Holbein in Germany. A neutral background was a regular feature in the 16th century because this placed the entire focus on the face, making it stand out and also speeding up the work process. Here, the model is positioned three-quarters to the left and his face is thus turned towards the source of light, which nearly always comes from the left in Corneille's works. This means that the shadows are indistinct and only the young man's left temple is sculpted by a light shadow. The artist focuses primarily on the portrayal of the face, which expresses the young man's charisma. This portrait has been executed with great precision as is strikingly clear in the meticulous rendering of the beard and the hair, with every strand standing out against the uniform background. The man stares directly at the viewer, his gaze animated by a white dot located in the iris.

It is interesting to note the great many similarities between this portrait and another of the artist's works [FIG.1](#). Besides the pose, both models are wearing the same sort of clothing and both have a very similar hat. There is a shadow in the background in both portraits thus adding depth to the painting, which isn't always the case in Corneille's work. However, despite these similarities, both men are easily recognizable after careful observation of their physiognomies.

Corneille's paintings greatly contributed to the distribution and development of the taste for portraits at the time. The magnificent example of this young man highlights Corneille's talent for capturing the face's expressions and we can appreciate the characteristic elegance of his art in this sober and delicate portrait.



FIG.1 | Corneille de Lyon,
*Portrait of a Gentleman wearing
a black cap*, panel, 18.4 × 14.6 cm,
private collection, nr. 4 of this catalogue.

encore Corneille de Lyon en sont les instigateurs. Ce dernier s'est fait une spécialité des portraits de buste à dimensions très réduites et peints directement sur le panneau de bois sans dessin préliminaire. Ce *Portrait d'un notable à la barbe rousse, en buste et à la toque noire* s'inscrit très bien dans la production artistique de Corneille de Lyon.

On peut premièrement observer un fond uni souvent dans les teintes bleues ou vertes, comme c'était souvent le cas chez les peintres nordiques; Mabuse en Flandre ou Holbein en Allemagne. Le fond neutre est régulièrement utilisé au XVI^e siècle car il permet de donner toute son attention au traitement du visage, faire ressortir celui-ci et permettre évidemment également de travailler plus vite. Le modèle est ici orienté de trois quarts vers la gauche et son visage est ainsi tourné vers la source de lumière, qui vient presque toujours de la gauche chez Corneille. Cette disposition fait que les ombres sont peu marquées et seule la tempe gauche du jeune homme est sculptée par une ombre légère. L'artiste se focalise réellement sur la représentation du visage et souhaite montrer à travers lui le charme du jeune homme. Il y a une grande précision de l'exécution dans ce portrait qui est particulièrement frappant dans la réalisation minutieuse de la barbe ou des cheveux qui se détachent un à un sur ce fond uni. Le jeune homme fixe directement le spectateur d'un regard animé par un point blanc situé dans l'iris.

Il est intéressant de rapprocher ce portrait d'une autre œuvre de l'artiste où l'on voit énormément de caractéristiques similaires [FIG.1](#). Plus que la posture, les deux modèles adoptent le même type de vêtements et ont deux toques très semblables. Les deux portraits comportent une ombre à l'arrière-plan afin de donner de la profondeur au tableau, ce qui n'est pas un procédé automatique chez Corneille. Cependant, malgré un traitement similaire, l'observation minutieuse des physiognomies permet aux deux hommes d'être aisément reconnaissables.

Les peintures de Corneille de Lyon ont beaucoup contribué à la diffusion et au développement du goût du portrait à cette époque. Le magnifique exemple de ce jeune homme permet de mettre en valeur le talent de Corneille de Lyon pour le traitement de l'expression du visage et on peut y voire toute l'élégance caractéristique de son art dans ce portrait sobre et délicat.

4 | Corneille de Lyon

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575

WAIST-LENGTH PORTRAIT OF A GENTLEMAN WEARING A BLACK CAP PORTRAIT D'UN NOTABLE EN BUSTE ET À LA TOQUE NOIRE

PANEL 18.4 × 14.6 cm

Inscription "Brontinus PINSIT AN M.D.LXI"
(on the back)

PROVENANCE Private collection,
United States.

LITERATURE A. Dubois de Groër, *Corneille de la Haye dit Corneille de Lyon*, Paris, 1996.

This painting has been examined by
Mrs Alexandra Zvereva, Associate
Researcher, Centre Roland Mousnier
(CNRS), Université Paris-Sorbonne.

At a time when the taste for portraits was spreading across Europe, Corneille de Lyon exhibited a prodigious talent that immediately brought him great success. As shown in this *Waist-length portrait of a man wearing a black cap*, Corneille de Lyon's model is caught in time with the most remarkable precision and refinement, allowing the viewer to guess at his most intimate thoughts. The artist focuses all his attention on the rendering of the face, while applying sobriety and temperance to the clothes of our model, whose identity is unfortunately unknown. The black cap is similar to the black hat worn by the Calvinist jurist, Laurent de Normandie **FIG.1**. Characteristic of the fashion in France at the end of the 16th century, this type of hat can be seen time and time again in portraits of men, such as in the presumed portrait of Clément Marot, the poet of Marguerite de Navarre, then Francis I, kept at the Louvre **FIG.2**. The use of a typical olive green background creates a contrast with the flesh tints, thus embellishing and giving shape to them, and reinforcing the interest in this charismatic face. In an effort to create greater depth in the painting, the artist has carefully cast a subtle shadow. As for hairs of the gentleman's beard, they stand out delicately against this green flat tint. Applying deep variations of black, the artist has paid just as much attention to the rendering of the tunic. All the elegance of Corneille de Lyon's art can be found in this small portrait. Executed with great finesse, this panel bears witness to this artist's qualities as a painter, following in the wake of the Clouets. Contrary to many of his contemporaries, Corneille de Lyon painted freely, without any preparatory drawings. This gentleman with a cap, set against an olive green background, is indeed one of the most delicate portraits in the artist's oeuvre.

Alors que se répand en Europe le goût du portrait, Corneille de Lyon fait preuve d'un talent prodigieux qui lui vaut immédiatement un grand succès. Comme en témoigne ce *Portrait de notable en buste et à la toque noire*, le modèle chez Corneille de Lyon est saisi dans l'instant avec une précision et un raffinement remarquables, laissant la possibilité au spectateur de deviner ses pensées les plus intimes. Sobriété et tempérance sont de mise pour les vêtements de ce modèle hélas inconnu, l'artiste concentrant ainsi toute son attention au traitement du visage. La toque noire n'est pas sans rappeler le bonnet noir porté par le juriste calviniste Laurent de Normandie **FIG.1**. Caractéristique de la mode à la française de la fin du XVI^e siècle, ce type de chapeau se retrouve de nombreuses reprises sur les portraits d'hommes, comme dans le présumé portrait de Clément Marot, poète de Marguerite de Navarre puis de François I^{er}, conservé au Louvre **FIG.2**. L'utilisation d'un fond vert olive typique qui par contraste, embellie et modère la carnation, ne fait que renforcer cet intérêt pour ce visage au charme certain. L'artiste a pris soin de placer une ombre subtile afin de donner plus de profondeur à la composition. Les poils de sa barbe se détachent avec légèreté sur cet aplat de vert. C'est avec autant d'application que le peintre a travaillé le rendu de la tunique, faite de profondes variations de noir. C'est toute l'élégance de l'art de Corneille de Lyon qui se retrouve dans ce petit portrait. D'une grande finesse d'exécution, ce panneau atteste des qualités de peintre de cet artiste évoluant à la suite des Clouet. Contrairement à beaucoup de ses contemporains, Corneille de Lyon peint librement, sans dessin préparatoire. Ce notable toqué sur fond olive s'intègre parfaitement dans le corpus de ses portraits les plus délicats.



FIG.1 | Corneille de Lyon, *Portrait of Laurent de Normandie*, 1552, panel, 12.6 × 9.3 cm, Geneva, Musée d'art et d'histoire.



FIG.2 | Corneille de Lyon, *Presumed portrait of Clément Marot (1496 - 1544)*, panel, 12 × 10, Paris, Musée du Louvre.



5 | Master of the Holy Blood

ACTIVE IN BRUGES AROUND 1520

TRIPTYCH: MYSTICAL MARRIAGE OF SAINT CATHERINE (CENTRAL PANEL)

SAINT BARBARA AND SAINT MARY MAGDALENA (WINGS)

TRIPTYQUE: MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE-CATHERINE (PANNEAU CENTRAL)

SAINTE BARBE ET SAINTE MARIE-MADELEINE (VOLETS)

PANEL 113,5 × 170,2 cm

PROVENANCE Collection Sir George

Donaldson, London, Great Britain;

Sotheby's, London, 03.07.1929, lot 31;

Private collection James Mann, Glasgow,

Scotland, 1929; Christie's, London,

01.04.1960, lot 29; Private collection

Cornelis Johannes Karel van Aalst,

Hoewelaken, Netherlands, 1960; Robert Fink

1964/5; Galerie de Jonckheere, Brussels/

Paris, 2002; Private collection, Italy.

LITTERATURE M.J. Friedländer,

Early Netherlandisch Painting, vol. IV,

Leiden 1969, p. 105; vol. VII, Leiden 1967,

p. 41; vol. IXB, Leiden 1973, p. 96-98,

118-120, 131, pl. 191-207.

This master of the Bruges school, who was active sometime around 1520, derives his name from the paintings by him in the collection of the Brotherhood of the Holy Blood in Bruges. Judging from the works which have gradually been rediscovered and added to his body of work, his production was prolific and it is logical to assume that he was in charge of a flourishing workshop. One of the best of his works, of a “Virgin with Child, Prophets and Sybils” is in the collection of the Church of Saint John in Bruges.

As there is no sign of direct influence from the work of Gerard David or other contemporary Bruges painters (with the exception of Memling, from whom he often borrows the dominant horizontal and the frequently symmetrical balance of the compositions), little can be said with certainty of the training of this mysterious painter. In fact, beyond definite affinities with the Master of the Mansi Magdalena, his female figures display an ideal that comes close to that of Quentin Metsys. It would thus appear that he was trained in Antwerp, before later establishing himself in Bruges.

Aside from the excellent rendering of textures in his work, the Master of the Holy Blood often displays a certain stiffness in the treatment of the folds in cloth, which is particularly noticeable in the highly specific folds in the sleeves at the wrist. Equally characteristic is the way of placing the ears rather high up, which forms a sort of hidden signature. The skilful and judicious use of a form of chiaroscuro lends a silent force to these compositions that are generally dominated by a feeling of quiet tranquillity.

This remarkable triptych represents a formidable addition to the body of work of the Master of the Holy Blood. Without doubt, it can fruitfully be compared to the beautiful altarpiece from the Kunsthalle in Hamburg depicting in the central panel the Holy Family with a Musician Angel and, on the side wings, Saint Catherine and Saint Barbara: same proportions and ideal types of the female figures with the same way, albeit diagonal in this case, of placing Saint Joseph behind a ledge.

The duality of the pictorial culture of this master asserts itself here in all its specific traits: the type of figures as well as the rigorous handling of

Ce maître de l'école brugeoise, actif aux alentours de 1520, tire son surnom des œuvres de sa main qui sont conservées à la Confrérie du Saint-Sang à Bruges. Au vu des œuvres qui, depuis la redécouverte de ces dernières, se sont progressivement ajoutées à son corpus, sa production fut abondante et il est logique de supposer qu'il fut à la tête d'un atelier florissant. Une de ses meilleures œuvres, une « Vierge à l'Enfant avec Saints, Prophètes et Sybilles » est conservée à l'Eglise Saint Jacques de Bruges.

En l'absence de toute influence directe de l'œuvre de Gérard David ou d'autres peintres brugeois contemporains (si l'on exclut Memling à qui il reprend souvent la dominante horizontale et l'équilibre symétrique de ses compositions), la question de la formation de ce peintre mystérieux reste sujet à caution. En fait, outre des affinités certaines avec l'œuvre du Maître de la Madeleine Mansi, ses figures féminines participent d'un idéal proche de celui de Quentin Metsys. Il est donc vraisemblable qu'il reçut sa formation à Anvers, avant de venir dans un deuxième temps s'installer à Bruges. Par-delà l'excellent rendu des textures dont témoignent ses œuvres, le Maître du Saint-Sang accuse souvent une certaine raideur dans le traitement des plis de ses drapés, visible notamment par des plis en bracelet tout à fait spécifiques au niveau des manches. Très caractéristiques également, ses oreilles, souvent haut placées, constituent une sorte de crypto-signature. L'utilisation savante et mesurée d'une forme de chiaroscuro insufflé une vibration silencieuse dans des compositions généralement régies par un esprit de tranquille quiétude.

Ce remarquable triptyque représente une addition de taille à l'œuvre du Maître du Saint-Sang: on peut sans ambiguïté le rapprocher du très beau retable, conservé à la Kunsthalle de Hambourg figurant la Sainte Famille avec un Ange musicien et, sur les volets, Sainte Catherine et Sainte Barbe: mêmes proportions et type idéalisé des figures féminines, avec une présentation, dans ce cas, oblique de Saint Joseph, mais toujours derrière un parapet.

La dualité de la culture picturale de ce maître éclate dans toute sa spécificité: le type des figures ainsi que le traitement rigoureux des détails luxueux participent d'une culture anversoise. On perçoit l'écho de l'œuvre





luxurious detail indicates an Antwerp culture. There are overtones of the work of Metsys, but also a definite connection with the work of the Master of the Half Figures as well as with decidedly more “mannerist” artists. Outside of these aspects, the horizontality and symmetry of the composition, and the calm gravity that it projects is closer to the sensibility of Bruges models.

The elongated faces with delicately curved noses and slightly high-set ears, and the elongated hands with tapering fingers are further characteristics of this master. The atmosphere full of serene gravity is particularly well suited to the theme depicted in the central panel: Catherine, elegantly dressed as a young Renaissance princess, is preparing to receive the wedding ring offered to her by a Baby Jesus who is depicted as solemn and prematurely aged, in accordance with the convention. The Virgin adds to the gravity of the ceremony with the pomegranate, the fruit symbolizing Christ’s Passion, that she offers to her son and the young Saint, as well as in the red of her robe, a colour that takes on the same meaning in this context. Each of the actors in the scene is fully aware of the gravity of the undertaking. Saint Joseph, seen leaning on a parapet at the edge of the central group, is not absorbed in a careful reading of the Scriptures. And indeed, in the marvelous landscape in the background that demonstrates a lesser-known aspect of the art of the Master of the Holy Blood, we see Catherine, kneeling beside the wheel and other instruments of her torture.

On the wings that rigorously extend the horizon lines of the central landscape, on the left there is a depiction of Saint Barbara, identified by the sign of the tower and the decapitation scene that has been worked into the background, and on the right, of Saint Mary Magdalena who is seen contemplating her chalice of balm, while the cave of her penitence is also visible.

The stylistic and visual cohesion of the group formed by these three young saints in their elegant dress and physiognomical similarities can be explained as much by the painter’s concept of a feminine ideal as by the physical transposition of the principle popularised by Jan van Ruysbroeck in his *Imitatio Christi* according to which all good Christians should strive to imitate the Holy Figures.

de Metsys mais aussi une parenté certaine avec l’œuvre du Maître des Demi-Figures ainsi qu’avec celles d’artistes résolument plus “maniéristes”. A côté de cela, l’horizontalité tout en symétrie de la composition, la calme gravité qui s’en dégage renvoie à des modèles plus brugeois. Les visages allongés aux nez délicatement arqués et aux oreilles légèrement haut placées, les mains allongées aux doigts effilés sont autant de caractéristiques de l’art du maître. L’atmosphère pleine de sereine gravité est particulièrement appropriée au thème représenté dans le panneau central : Catherine, élégamment habillée en jeune princesse de la Renaissance, s’appête à recevoir l’anneau nuptial que lui tend un Enfant Jésus tout en solennité et prématurément vieilli, conformément aux conventions. La Vierge participe au sérieux de la cérémonie par la grenade, fruit emblématique de la Passion du Christ, qu’elle tend à son fils et à la jeune sainte, ainsi que par le rouge de la robe dont elle est vêtue, couleur assumant dans ce contexte un même symbolisme. Chacun des acteurs de la scène est de toute évidence conscient de la solennité de l’engagement. Saint Joseph, accoudé sur un parapet en marge du groupe central, ne semble pas absorbé par une lecture attentive des Ecritures. Et de fait, dans le merveilleux paysage de l’arrière-plan, révélant un aspect moins connu de l’art du Maître du Saint-Sang, on aperçoit Catherine, agenouillée à côté de la roue et des autres instruments de son supplice.

Sur les volets prolongeant rigoureusement les lignes d’horizon du paysage central sont représentées à gauche Sainte Barbe, identifiée par la tour-attribut et la scène de décapitation intégrées à l’arrière-plan, et à droite Sainte Marie-Madeleine absorbée dans la contemplation de son calice à onguents et dont on aperçoit également la caverne de pénitente.

La cohésion stylistique et visuelle du groupe formé par ces trois jeunes saintes élégamment vêtues et leurs ressemblances physiognomiques s’expliqueraient autant par l’existence chez le peintre d’un type-idéal féminin que par l’application du principe de l’*Imitatio Mariae*, répercutant sur le plan physique le principe, popularisé par Jan van Ruysbroeck dans son *Imitatio Christi*, d’imitation des personnages sacrés auxquels tout bon chrétien devrait essayer de se conformer.

6 | Herri Met de Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510–FERRARA CIRCA 1560

PANORAMIC LANDSCAPE WITH THE SERMON OF ST. JOHN THE BAPTIST
PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC LA PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE

PANEL 37 × 28 cm **PROVENANCE** Private collection, Munich.

Signed with an owl, the artist's symbol
(in a crevice in the rock, in the centre)

After a long stay in Italy, Herri Met de Bles settled in Malines in 1521, then Amsterdam where Frans Mostaert became his pupil. Greatly attracted to Italy, he travelled there a second time and died in Ferrara around 1560 while serving the Dukes of Este. A painter of animated panoramic landscapes and religious, mythological or popular scenes, Herri Met de Bles followed the pictorial tradition of his uncle, Joachim Patinir. The realistic yet imaginary places are an extension of this tradition, especially the rocky mountains with their fantastic configurations; however, our painter asserts his talent through a less rigid and more vaporous atmosphere. The master was also inspired by the principles of Leonardo da Vinci, who recommended allowing far-off objects to disappear into a light mist to emphasise the effects of air and to enhance perspective. During his trips to Italy, he was known by the name of “Civetta” owing to the owl he featured in many of his paintings.

This *Panoramic landscape with the Sermon of St. John the Baptist* perfectly illustrates the subjects that brought fame to Herri Met de Bles, nephew of Joachim Patinir, and equally brilliant painter. In a landscape with flowing contours and a distant horizon line, the master chooses the theme of the Sermon of St. John the Baptist to give body to the landscape. Although landscape still wasn't a genre in itself, it existed through portrayals of the Old Testament. The figures, who were supposed to foreshadow the reality of the New Testament, were inserted into vast expanses. In this case, the Sermon of St. John the Baptist reminds us of the message conveyed by the latter, i.e. that although blinded by original sin, humanity can now restore the true perspective. The sermon also serves to convert those who, according to Isaiah's prediction, have turned away from God. Thus, John the Baptist often appears addressing a crowd, inciting those present to be baptised. What is interesting about this vast crowd is its great variety – tax collectors, soldiers and prostitutes -, emphasising the universal nature of John the Baptist's message.

The different versions of this theme follow the same format overall. We can see the three traditional staggered, coloured planes, with the sermon scene generally in the shade on the left-hand side. The preacher stretches out his arm, thus enjoining his audience to go towards the “light”, represented here by the crystalline horizon line. The hustle and bustle generated by the preacher's words is remarkably conveyed by the movement of the colourful crowd.

Après un long séjour en Italie, Herri Met de Bles s'établit en 1521 à Malines, puis à Amsterdam où il aurait eu pour élève Frans Mostaert. Très attiré par l'Italie, il effectua un second voyage et décéda à Ferrare vers 1560 alors qu'il se trouvait au service des ducs d'Este. Peintre de paysages panoramiques animés et de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, Herri Met de Bles s'inscrit dans la tradition picturale de Joachim Patenier dont il est le neveu. Les sites à la fois réalistes et imaginaires en sont le prolongement, notamment en ce qui concerne les montagnes rocheuses aux configurations fantastiques; mais son talent s'affirme par une structure moins rigide et une atmosphère plus vaporeuse. Le maître s'inspire également des principes de Léonard de Vinci qui conseillait de laisser disparaître, dans une brume légère, les objets éloignés pour mettre en valeur les effets de l'air et rehausser la perspective. Lors de ses séjours en Italie, il fut connu sous le nom de « Civetta », en raison de la chouette qu'il avait coutume d'introduire dans nombre de ses tableaux.

Ce *Paysage panoramique avec la Prédication de Saint Jean-Baptiste* illustre parfaitement les sujets qui rendirent célèbre Herri Met de Bles, neveu de Joachim Patenier et comme lui, peintre virtuose. En effet, par un paysage aux contours fluides et à la perspective lointaine, le maître choisit le thème de la Prédication de Saint Jean-Baptiste pour donner corps au paysage. Car si le paysage n'est pas encore un genre autonome, il existe au travers de représentations de l'Ancien Testament, dont les personnages censés préfigurer la réalité du Nouveau sont insérés dans de vastes étendues. Ici, la Prédication de Saint Jean-Baptiste rappelle le message porté par ce dernier, à savoir celui de l'humanité aveuglée par le péché originel et qui peut désormais recouvrer la vraie vision. La Prédication sert aussi à la conversion de ceux qui, selon la prédiction d'Isaïe, se seraient détournés de Dieu. Ainsi, Jean-Baptiste apparaît souvent comme un harangueur de foules, incitant au baptême. Cette vaste foule, soulignant le caractère universel du message de Jean-Baptiste, se distingue par sa grande variété: collecteurs d'impôts, soldats et prostituées.

Les différentes versions de ce thème suivent globalement le même schéma. On distingue les trois plans colorés échelonnés traditionnels, et généralement la scène de prédication se trouve dans l'ombre de la partie gauche. Le prédicateur, par son bras tendu, enjoint son auditoire à se diriger vers la « lumière » figurée ici par la ligne d'horizon cristalline. Remarquable, l'agitation générée par le discours du prédicateur est traduite par le mouvement de la foule bigarrée.



The beauty of the characters and the splendour of the landscape in which the painter has placed them lie at the source of the popular success of this type of painting in the 16th century. The painter finds the ideal pretext to portray a river landscape with a limitless horizon, without obscuring the biblical episode.

La beauté des personnages et la splendeur du paysage dans lequel le peintre les insert sont à l'origine du succès populaire de ce type de tableaux au XVI^e siècle: sans occulter l'épisode biblique, le peintre trouve le prétexte idéal pour représenter un paysage panoramique, à l'horizon sans limites.



7 | Herri Met de Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510 – FERRARA CIRCA 1560

THE SIEGE OF THEROUANNE, WITH THE ARMY LED BY CHARLES V CAMPING AT THE FOOT OF THE TOWN

LE SIÈGE DE THÉROUANNE, AVEC L'ARMÉE CONDUITE PAR CHARLES QUINT CAMPANT AU PIED DE LA VILLE

PANEL 118.1 × 181 cm

Signed with a white owl, the artist's symbol (bottom right)

Inscription: "HERTOGHE · VAN · WILLE · BERGEG" (bottom right on a tent), "BISCOP · VANTVRNAXX[!P]GRA[F?]" (centre left, on a tent), "NOMEN [...]"

(bottom right, on the tabard of a commander) and "MOROSVSDEVISSE" (centre, on a tent)

PROVENANCE Karl August Lingner (1861-1916), circa 1880; bequeathed to his heirs; Christie's, London, 8 December 2009.

LITERATURE P. Martens, "La puissance de l'artillerie de Charles Quint au milieu du XVI^e siècle: le siège de Thérouanne en 1553", in N. Faucherre and N. Prouteau, eds., *Artillerie et fortifications 1200-1550 (Actes du Colloque international à Pathenay (Deux-Sèvres), 1-3 décembre 2006)*, Rennes,

reprinted (to be published); P. Martens, "The sieges of Thérouanne: a woodcut by Cornelis Anthonisz. and its reuse in other prints and paintings", *The Rijksmuseum Bulletin*, reprinted (to be published).

The *Siege of Therouanne, with the army led by Charles V camping at the foot of the town* is a rare and exceptional work. It is indeed one of the biggest panoramas known to us from this era and most certainly the biggest painting by Herri Met de Bles. It is also one of the first landscape paintings not to include a religious subject. Leaving behind scenes taken from the bible, which up until then had allowed him to develop his taste for landscape, Herri Met de Bles became the chronicler of a historic event by creating this extraordinary painting of the siege of Therouanne. This original work is looked upon as a unicum in the artist's oeuvre but also in the painting of his era. Of an exceptionally large format for its time, this landscape is the most recognised work by the artist¹. Its size as well as its subject leads us to believe that the painting was a commissioned work whose aim was to extol the military strength of the Habsburg Empire.

Worthy of his greatest works, this painting goes beyond a simple landscape and opens up into a true epic. It is teeming with details on the life of soldiers during the first half of the 16th century. The countryside seems to be bustling in a skilfully organised tumult: cavalry parades, maintenance of the pieces of artillery, big game hunting to feed the troops, skirmishes with the enemy lines, dwellings in ruins and a mill on fire... However, this very lively description of military life is not intended to be an exact copy of historical reality. Geographical elements and historical details have been added or removed by the artist in an effort to make the painting more timeless and certainly more allegorical: Met de Bles goes beyond the siege of Therouanne to pay homage, above all, to the might of Charles V.

Since its foundation, Therouanne, a mediaeval town in the county of Artois, was a strategic place during conflicts between the Empire and the kingdom of France. While the capturing of the town during the Italian wars is a certified fact, the same cannot be said of this work by Met de Bles, who has conveyed a more fanaticized vision of the stronghold. He drew inspiration for the subject from an engraving by Cornelis Anthonisz., (1499-1557), the father of modern cartography. This science, which expanded rapidly at the University of Louvain around 1530, developed to facilitate the management of the hydrographic structures that crisscrossed the Netherlands in the

Quittant ses représentations de sujets religieux, Herri Met de Bles devient ici le chroniqueur d'un événement historique en réalisant cette extraordinaire composition du *Siège de Thérouanne, avec l'armée conduite par Charles Quint campant au pied de la ville*. L'œuvre originale fait figure d'unicum dans le corpus de l'artiste mais aussi dans la peinture de son temps. D'un format exceptionnel pour l'époque, ce paysage est le plus grand tableau connu du maître¹. Sa taille ainsi que son sujet incite à penser que le tableau fut une œuvre de commande chargée d'exalter la puissance guerrière de l'Empire des Habsbourg.

Digne de ses plus importantes réalisations, le tableau dépasse le simple paysage et fourmille de détails sur la vie des soldats durant la première moitié du XVI^e siècle. La campagne semble grouiller dans un tumulte savamment organisé: parades de cavalerie, entretien des pièces d'artilleries, chasse de gros gibiers afin de nourrir la troupe, échauffourées avec les lignes ennemies, demeures en ruine et moulin en feu. Cette description très vivante de la vie militaire ne se veut cependant pas la copie conforme de la réalité historique. Éléments géographiques et détails historiques se voient ajoutés ou retranchés par l'artiste afin de rendre la composition plus intemporelle et certainement plus allégorique: au delà du siège de Thérouanne, Met de Bles rend avant tout hommage à Charles Quint.

Cité médiévale du comté d'Artois, Thérouanne est depuis sa fondation une place stratégique en cas de conflits. Si la prise de la ville lors des guerres d'Italie est parfaitement attestée, il n'en est pas de même pour cette œuvre de Met de Bles qui tend plutôt à traduire une vision fantasmée de la place forte. Le sujet lui a été inspiré par une gravure de Cornelis Anthonisz. (1499-1557), père de la cartographie moderne. Cette science, qui prend son essor à l'université de Louvain vers 1530, se développe afin de faciliter la gestion des structures hydrographiques qui quadrillent les Pays-Bas en fleuves, rivières et canaux. Ces nombreuses cartes administratives furent rapidement détournées à des fins militaires. Charles Quint le premier encourageait la discipline et se faisait systématiquement accompagner en expédition par ses propres cartographes. En 1547, Cornelis Anthonisz. exécutait pour lui la carte du siège d'Alger, puis en 1553 la prise d'assaut de l'antique Thérouanne. Or,





form of waterways, rivers and canals. These numerous administrative maps were rapidly hijacked for military purposes. It was Charles V himself who encouraged discipline and systematically set off on expeditions accompanied by his own cartographers. In 1547, Cornelis Anthonisz made a map of the siege of Algiers for him, followed in 1553 by one of the storming of the ancient city of Therouanne. And yet, after having studied it, specialists agree that the siege portrayed is not that of 1553, but that of 1537. On the basis of this map, Herri Met de Bles has furnished a view of the city such as it was twenty years before the said events. The figure of Charles V, whom we see proudly parading on horseback on the far left of the painting, is thus entirely fictitious since the emperor was not present at the siege.

Herri Met de Bles' starting point for his own painting is clearly the engraving by Cornelis Anthonisz. However, he reconstructs the view of Therouanne with detachment and singularity. X-rays and infrared examinations have shown that the engraving's motifs have been squared beneath the pictorial layer, but as we have seen, historical exactitude was not the artist's intention. He was seeking to recreate the effervescence such an event generates. While the town nestles in the heart of a vast plain, the artist places it at the heart of hills and mountains; as usual, he draws inspiration from Leonardo da Vinci's technique.

In the centre of the painting, the rocky peak rises up in the same way as in the *Landscape with miners at work* (Uffizi, Florence), the *Sacrifice of Abraham* (Cincinnati Museum, USA) and the *Landscape with the Parable of the Good Samaritan* (Museo di Capodimonte, Naples). With a perfect mastery of changes in scale, Met de Bles uses a clever effect of vertiginous diagonals, asymmetric openings and multiple vanishing points to integrate the various sections of his painting. Respecting the ternary chromatic structure particular to Patinir, the artist establishes several distances: the foreground, painted with precision, is composed of the camp's tents, the mass of cavalymen... the bronze tints of the small rocks and the path's yellow dust set the tone. The middleground is dominated by the green and bluish nuances of the foliage and the hills. Finally, a high, immense and vaporous horizon is composed of evanescent clouds and mountains.

The castle, positioned higher up than on the engraving, overlooks the expanses of the site. It can also be found in the painting of *Working in the mine* in the Uffizi and in the *Good Samaritan* in the museum of Capodimonte. Not far from this castle, at the gates to the city ramparts, the army sets fire to a suburb. The red flames echo the tents in the camp. The numerous characters, expressed in sparkling, multi-coloured touches, are painted with great skill and an eye for detail, showing similarities with an equally masterful work by Met de Bles kept in Namur, portraying the *Miracle of the Loaves and Fishes*. Just like the *Ascent to Calvary* kept in Rome, where the town of Jerusalem is portrayed in a mountainous cirque, the town of Therouanne extends in a vast panorama. The artist depicts a military campaign of his era in a dreamlike atmosphere, making the most of his greatest qualities as a painter. The beauty of his landscape associated with the delicacy of the details make this work a milestone in his oeuvre, a principal piece in his corpus, thanks to the harmony of forms and the poetic force it exudes.

¹ See the corpus made by M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, Antonis Mor and his Contemporaries*, Leyden, 1975, vol.XIII, pp.23-28.

après l'avoir étudiée, les spécialistes s'accordent à dire que le siège représenté n'est pas celui de 1553, mais celui de 1537. Se basant sur cette carte, Herri Met de Bles reproduit donc une vue de la cité telle qu'elle se présentait vingt ans avant lesdits événements. Le personnage de Charles Quint que l'on voit fièrement parader sur son cheval à l'extrême gauche du tableau est ainsi parfaitement fictif, l'empereur n'ayant jamais assisté au siège.

Herri Met de Bles prend manifestement comme point de départ de sa propre composition la gravure de Cornelis Anthonisz. Mais c'est avec détachement et singularité qu'il recompose la vue de Théroanne. Des examens radiographiques et infrarouge ont montré une mise au carreau préalable des motifs de la gravure sous la couche picturale mais comme nous l'avons vu, la volonté de l'artiste fait peu de cas de la véracité historique. Il cherche à recréer l'effervescence que génère un tel événement. Au centre de la composition, le piton rocheux surgit de la même manière que dans le *Paysage avec les travaux de la mine* (Offices, Florence), dans le *Sacrifice d'Abraham* (Cincinnati Museum, USA) et dans le *Paysage avec la parabole du Bon Samaritain* (Museo di Capodimonte, Naples).

Avec une parfaite maîtrise des changements d'échelles, Met de Bles, pour intégrer les différents pans de sa composition, recourt à un jeu habile de diagonales vertigineuses, de percées asymétriques et de points de fuite multiples. Respectant la structure ternaire propre à Patenier, l'artiste établit plusieurs distances : un premier plan, défini avec précision par les tentes du campement où se mêlent aux soldats à cheval les teintes mordorées des petits rochers et la poussière jaune du sentier ; un second plan, dominé par les nuances vertes et bleutées du feuillage et des collines, et enfin un horizon haut, immense et vapoureux, de nuages et de montagnes évanescents.

Le château, placé plus en hauteur que sur la gravure et qui surplombe les étendues du site, est aussi présent dans les *Travaux de la mine* aux Offices et dans le *Bon Samaritain* du Musée de Capodimonte. Non loin de ce château, aux portes des remparts de la cité, la troupe incendie un faubourg, dont le rouge fait écho aux tentes du campement. Les nombreux personnages, touches bigarrées et chatoyantes, sont peints avec une grande habileté et un souci du détail qui renvoie à une œuvre tout aussi magistrale de Met de Bles conservée à Namur représentant la *Multiplication des pains et des poissons*. À l'instar de la *Montée au calvaire* conservée à Rome, où la ville de Jérusalem est représentée dans un cirque montagneux, la ville de Théroanne s'étend dans un vaste panorama. L'artiste dépeint avec onirisme une campagne militaire de son temps, mettant à profit ses plus grandes qualités de peintre. La beauté de son paysage associée à la finesse du détail font de cette œuvre un jalon de son corpus, aussi bien par la synthèse plastique qui s'y opère que par la force poétique qui s'en dégage.

¹ Voir le corpus établi par M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, Antonis Mor and his Contemporaries*, Leyden, 1975, vol.XIII, p.23-28.



8 | Lucas Cranach the Younger

WITTENBERG 1515–WEIMAR 1586

PORTRAIT OF MARTIN LUTHER

PORTRAIT OF PHILIPPE MELANCHTHON

PORTRAIT DE MARTIN LUTHER

PORTRAIT DE PHILIPPE MELANCHTHON

PANELS 35×22.5 and 35×23.2 cm

Portrait of Melanchthon signed with the dragon and dated 1557.

PROVENANCE Kolb collection, formerly

Gut Pritzlow; Art trade in Hamburg in 1966; Private collection, Berlin.

The Cranach's were a German family of painters, artists and engravers, active in Saxony during the 16th century. The two sons of Lucas Cranach the Elder, Hans and Lucas the Younger, imitated their father's art. Lucas the Younger is mentioned as working in his father's studio at the age of fifteen. He took over in 1550.

Lucas the Younger was the only one to move away from his father's style. The difference can be seen in his expressive and highly meticulous portraits, showing a great independence in his choice of colours. A skilled painter and engraver, he was noticed by the prince-elect of Dresden, Augustus of Saxony, and appointed his painter in 1553. From 1565 to 1568, he became the burgomaster of Wittenberg, like his father.

An accomplished portrait painter, he developed a particularly decorative stylised two-dimensional way of representing his subjects. His mythological scenes and his paintings of manners were particularly popular.

Martin Luther (1483-1546) was one of the most eminent German theologians behind the protest movement that shook the Church in the 16th century. An Augustine monk and a doctor in theology, he was awarded the chair of Holy Scriptures at the University of Wittenberg, where he began teaching the Epistles of Saint Paul in 1515. Highly preoccupied with the idea of salvation, he protested against the trafficking of indulgences, recognised by the Catholic Church, and published his 95 *Theses*, considered as the starting point of the Reformation. Condemned by the papacy in 1520, he was banished from the German Empire in 1521 but taken in by the Elector of Saxony, who became one of the most ardent defenders of the Protestant faith. Thanks to this official protection, Luther dedicated the rest of his life to structuring and defending his work that was the source of the immense religious upheaval known as the Reformation.

Philippe Schwarzerdt (1497-1560) was given his Greek patronymic, *Melanchthon*, at the age of 12. A student at the University of Heidelberg, he studied philosophy before dedicating himself to theology, under the influence of Erasmus. In 1518, he took up the chair of Ancient Greek at the University of Wittenberg. However, it is his theological works that had the greatest repercussion. He was the *spiritus rector* of a Protestant theology based on humanist notions such as culture. Highly esteemed by Luther, he

Les Cranach, famille allemande de peintres, de dessinateurs et de graveurs, sont actifs en Saxe durant le XVI^e siècle. Les deux fils de Lucas Cranach le Vieux, Hans et Lucas le Jeune, imitent l'art de leur père. Lucas le Jeune est mentionné à quinze ans dans l'atelier de son père. Il en reprend la charge en 1550.

Lucas le Jeune est le seul à se démarquer du style paternel. Il s'en distingue avec des portraits expressifs et très soignés. Il fait preuve d'une grande indépendance de coloris. Peintre et graveur habile, il est remarqué par le prince-électeur de Dresde, Auguste de Saxe, dont il devient le peintre attitré en 1553. De 1565 à 1568, il est, comme l'avait été son père, bourgmestre de Wittenberg.

Portraitiste accompli, il met au point une représentation stylisée et en deux dimensions des personnages particulièrement décorative. Ses scènes mythologiques et ses tableaux de mœurs furent particulièrement appréciés.

Martin Luther (1483-1546) fut l'un des plus éminents théologiens allemands à l'origine du mouvement de protestation qui ébranla l'Église au XVI^e siècle. Moine augustin et docteur en théologie, il obtint en 1513 la chaire d'Écriture Sainte de l'université de Wittenberg, où il enseigna à partir de 1515 les *Épîtres* de Saint-Paul. Très préoccupé par l'idée du salut, il s'éleva contre le trafic des indulgences reconnu par l'Église catholique, et fit paraître en 1517 ses 95 *thèses*, considérées comme le point de départ de la Réforme. Condamné par la papauté en 1520, il fut mis au ban de l'Empire germanique en 1521 mais recueilli par l'Électeur de Saxe, qui devint l'un des plus ardents défenseurs de la foi protestante. Grâce à cette protection officielle, Luther consacra le reste de sa vie à structurer et à défendre son œuvre à l'origine de l'immense bouleversement religieux qu'est la Réforme.

Philippe Schwarzerdt (1497-1560) reçut à l'âge de douze ans son patronyme grec, *Melanchthon*. Élève à l'université d'Heidelberg, il étudia la philosophie avant de se consacrer à la théologie, sous l'influence d'Erasmus. Dès 1518, il occupa la chaire de grec ancien de l'Université de Wittenberg. Cependant ce sont ses travaux théologiques qui eurent le plus de répercussion. Il était le *spiritus rector* d'une théologie protestante s'appuyant sur des notions humanistes comme la culture. Tenu en haute estime par Luther, il fonda la *Confession d'Augsbourg* sur ses textes. Cette œuvre de référence est le fruit



based the *Augsburg Confession* on his texts. This reference work is the fruit of the collaboration between these two men who, throughout their career, devoted themselves to loyalty and respect.

This pair of portraits particularly expresses the reformer Melanchthon's esteem for the humanist Luther. Burgomaster of Wittenberg and painter by appointment to the Court of Saxony, Lucas Cranach the Elder formed a friendship with the humanists of the Reformation very early on, becoming their appointed portrait painter. As proven by the number of copies still in existence, a great many of these official portraits were executed with the purpose of sending them to the numerous German courts attracted by Protestantism. With his portraits of Martin Luther and his principal supporters and opponents, Cranach gave a face to the era of the Reformation. Following on from his father's model, Cranach the Younger continued this tradition of the portrait, so dear to the iconography of 16th-century German painting.

The two reformers are portrayed half-length against a plain neutral background. Just like a medal, Cranach the Younger seeks to paint the very essence of the model without any reference to time or space. While retaining the key characteristics of the paternal theme, Cranach the Younger, who asserts his own style through a light range of colours, slips from the pictorial to the graphic. The portraits are illuminated by a uniform light that falls in such a way as to emphasise the distinctive forms of a clear contour, which the painter happily marks out with a line. There is an obvious concordance between the two portraits: both men are wearing a black garment with a white and red collar, and they are holding a book. The angle of Melanchthon's torso, which directly echoes that of Luther, confirms the fact that the two portraits were originally conceived to be presented as a diptych.

de la collaboration de ces deux hommes, qui presque tout au long de leurs carrières se sont voués fidélité et respect.

Cette paire de portraits exprime tout particulièrement l'estime du réformateur Mélanchthon pour l'humaniste Luther. Bourgmestre de Wittenberg et peintre attiré de la Cour de Saxe, Lucas Cranach le Vieux entretint très tôt des relations d'amitié avec les Humanistes de la Réforme, devenant leur portraitiste attiré. Au vu du nombre d'exemplaires qui subsistent, ces portraits officiels étaient exécutés en grand nombre afin d'être envoyés aux nombreuses cours allemandes attirées par le Protestantisme. Avec les portraits de Martin Luther et de ces principaux partisans et adversaires, Cranach donne un visage à l'époque de la Réforme. A la suite du modèle paternel, Cranach le Jeune s'inscrit dans cette même tradition du portrait, chère à l'iconographie de la peinture allemande du XVI^e siècle.

Les deux réformateurs sont représentés en demi-figure dans un fond neutre et uni. A la manière d'une médaille, Cranach le Jeune cherche à peindre l'essence du modèle sans aucune circonstance fortuite d'espace et de temps. Tout en conservant l'essentiel de la thématique paternelle, Cranach le Jeune se caractérise par une palette claire, sa touche glisse du pictural au graphique. Les portraits sont éclairés par une lumière uniforme dirigée de façon à ce qu'elle souligne les formes significatives d'un contour net, le peintre n'hésitant pas à les marquer d'une ligne. On peut noter la concordance entre les deux portraits: les deux hommes portent un vêtement noir à col blanc et rouge et ils tiennent un livre. L'orientation du buste de Melanchthon, en écho direct à celui de Luther, confirme que les deux portraits étaient, dès le départ, conçus pour être présentés en dyptique.



9 | François Clouet

Entourage of

TOURS CIRCA 1516 – PARIS 1572

PORTRAIT OF HENRY II

PORTRAIT D'HENRI II

PANEL 31.5 × 24.5 cm PROVENANCE Private collection, France

Renaissance portraits appeared at the end of the century preceding the court of René d'Anjou (1409-1480). This genre originated from princely commissions, as the distribution of portraits of sovereigns became necessary to demonstrate the courts' influence. Artists such as the Clouets responded with talent to this new demand, significantly developed and promoted by the notion of individualism introduced by humanism as well as Protestantism. For instance, this portrait of Henry II of France executed by the entourage of François Clouet. Henry II (1519-1559) reigned from 1547 to 1559. A particularly memorable event during his reign was his entry to Rouen in 1550, which combined the know-how of painters, sculptors and poets. He had the Château d'Anet built for his mistress, Diane de Poitiers. As for his wife, Catherine de' Medici, she was not only an important patron of the arts, but also took care to distribute images of the king after his death. There are several versions of this portrait, all dated 1559. This is because in the 16th century, portraits were often copied so that they could be distributed throughout the courts of Europe. The preparatory drawing was done by Clouet circa 1553 [FIG.1](#) and served as a prototype for bust or full-length portraits. One can admire Clouet's excellent mastery. He adopts the codes particular to portrait painting: Henry II is portrayed in a three-quarter bust view, slightly turned to the left. The artist is a master of light and shade and has a true talent for seizing the physiognomy and psychology of his subject. Following the humanist style, the clothing is more sober thus better accentuating the face and the expression. Just like the life-size version in the Uffizi in Florence, the king is dressed in a black and gold doublet here. He is wearing the chain of the Order of Saint Michael and is wearing a hat with feathers. There is neither crown nor sceptre: the very sobriety of the painting establishes the sovereign's power.



FIG.1 | François Clouet (1522-72), *Henry II of France*, graphite and red chalk, 1553, Paris, BNF, Estampes, Rés. Na 22.

Les portraits de la Renaissance apparaissent à la fin du siècle précédent à la cour du Roi René (1409-1480). Ce genre est né de commandes princières. En effet, la diffusion des portraits des souverains devient nécessaire au rayonnement des cours. Les artistes tels que les Clouet répondent avec talent à cette nouvelle demande, sensiblement développée et valorisée par la notion d'individualisme apportée par l'humanisme ainsi que par le protestantisme. Pour exemple, ce portrait d'Henri II exécuté par l'entourage de François Clouet. Henri II (1519-1559) régna de 1547 à 1559. De son règne, on se souvient en particulier de son entrée à Rouen en 1550, qui combine le savoir-faire de peintres, sculpteurs et poètes. Pour sa maîtresse, Diane de Poitiers, il fit construire le château d'Anet. Quant à sa femme, Catherine de Médicis, elle était non seulement une important mécène des Arts, mais a participé avec soin à la diffusion des images du feu roi après sa mort. Il existe plusieurs versions de ce portrait, toutes datées de 1559. Cette multiplication s'explique dès le XVI^e siècle, car les portraits furent beaucoup copiés pour pouvoir les diffuser dans les cours d'Europe. Le dessin préparatoire a été réalisé par Clouet vers 1553 [FIG.1](#) et a servi de prototype pour les portraits en buste ou en pied. On peut admirer la parfaite maîtrise de Clouet. Il s'approprie les codes du portrait: Henri II est représenté en buste, de trois-quarts, légèrement tourné vers la gauche. Il est maître des effets d'ombres et de lumières et possède un véritable talent pour saisir la physionomie et la psychologie de son sujet. Dans une logique humaniste, le vêtement est plus sobre au profit d'une meilleure définition du visage et de l'expression. Ici, et précisément comme dans la version grandeur nature des Offices de Florence, le roi est vêtu d'un pourpoint noir et doré. Il porte le collier de l'ordre de Saint-Michel et est coiffé d'une toque à plumes. Pas de couronne, ni de sceptre: par sa sobriété, la puissance du souverain est déjà établie.



10 | Pieter Balten

1525 – ANTWERP – 1598

THE GRAND KERMESE OF SAINT GEORGE

LA GRANDE KERMESE DE LA SAINT GEORGES

PANEL 87,5 × 132 cm

PROVENANCE François Empain Collection;

Thence by descent, de Saint-Marcq collection.

Pieter Balten registered with the guild in Antwerp as a master in 1540, eleven years earlier than Pieter Bruegel the Elder. He had already worked with Pieter Bruegel on the triptych for the Rombaut church in Malines before entering the corporation of painters. This shows the relationship that existed between the two masters very early on. Although the influence and genius of Pieter Bruegel is preponderant, we cannot deny the existence of a mutual influence and a clear interaction throughout their entire careers. Later on, Pieter Brueghel the Younger did not hesitate to find inspiration in the paintings and drawings of Balten to fill out his own works. This artist was entirely dedicated to a genre that became very popular during his time: the picturesque traditions of peasant life. He was one of the first to portray the bustling crowds found at village fairs and celebrations. His highly coloured and energetically painted figures have a sense of comedy and farce. The style of Pieter Balten is characterised by clearly and energetically defined forms, and audacious colours for the time, such as bright red, which makes the figures stand out from the background and, in particular, communicate the exuberant gaiety associated with the joys of village life.

Here, Pieter Balten offers us a village fair brimming with delightful details and all the characteristics particular to his highly animated paintings. Dividing his composition into various groups of activity, in a way that certainly appears modern though is not, in fact, unusual in the paintings of the time, Balten, keen to portray a village fair in a dynamic manner, depicts peasants chatting in the foreground, and others playing at dice or amusing the children, while in the background, we perceive several figures forming a ring around a may tree. The dominant red of the clothes, typical in Balten's works, adds to the rhythm of the whole, reinforcing the effect of joyous excitement that emanates from the paintings of this master. A theme very dear to our artist, the village fair is an opportunity for him to depict not only a moment of peasant life, but also a mixture of feelings such as joy and happiness. Animated by a multitude of small scenes, all as amusing and surprising as each other, our panel is a true homage to the pleasures of life. Full of charm and poetry, this scene from the past will appeal to the viewer not only for its documentary and anecdotal interest, but also for its essential pictorial values

Maître à Anvers dès 1540, son inscription à la guilde est antérieure de onze ans à celle de Pieter Bruegel l'Ancien. Avant d'entrer dans la corporation des peintres, il avait déjà travaillé avec Pieter Bruegel sur un triptyque destiné à l'église Rombaut à Malines. Ceci démontre les rapports qui existèrent très tôt entre les deux maîtres. Bien que l'influence et le génie de Pieter Bruegel soient prépondérants, on ne peut nier l'existence d'une influence mutuelle et une interaction qui se remarquent tout au long de leurs carrières. Plus tard, Pieter Brueghel le Jeune n'hésitera pas à s'inspirer des compositions ou des dessins de Balten pour étoffer ses propres œuvres. Cet artiste se consacre entièrement à un genre qui devient très en vogue à son époque: le pittoresque folklorique de la vie populaire. Il est l'un des premiers à s'attarder sur les grands mouvements de foule qui se déploient lors des kermesses et des fêtes. Ses personnages, très colorés et tracés avec énergie, ont le sens de la comédie et de la farce. Le style de Pieter Balten se caractérise par des formes nettement délimitées, cernées avec énergie, et des coloris audacieux pour l'époque, comme ses rouges vifs qui contribuent à détacher les figures du décor et surtout à communiquer aux réjouissances villageoises une gaieté exubérante.

Pieter Balten nous offre ici une kermesse villageoise regorgeant de détails savoureux et possédant toutes les caractéristiques propres à ses compositions débordantes d'animation. Suivant un procédé de décomposition cinématique moderne certes à nos yeux, mais non inhabituel dans les compositions de l'époque, Balten, soucieux de mettre en scène de façon dynamique une fête villageoise, nous montre à l'avant-plan des paysans bavardant, d'autres jouant aux dés et amusant les enfants tandis que l'on discerne à l'arrière plan plusieurs personnages formant un rond autour de l'arbre de mai. La dominante d'accents vestimentaires rouges, typique chez Balten, fournit un élément de ponctuation rythmique supplémentaire venant renforcer l'effet de joyeuse animation se dégageant des compositions de ce maître. Thème cher à notre artiste, la kermesse est pour lui l'occasion de dépeindre non seulement un moment de vie populaire mais également un amalgame de sentiments tels que la joie et le bonheur. Animé d'une multitude de petites scénettes plus amusantes et surprenantes les unes que les autres, notre panneau est un véritable témoignage des plaisirs de la vie. Pleine de charme et de poésie, cette scène du temps passé séduit son spectateur autant pour son intérêt documentaire et anecdotique que par ses valeurs essentiellement picturales.





11 | Flemish School after Dürer

16TH CENTURY

ADAM AND EVE OR THE FALL OF MAN ADAM ET EVE OU LA CHUTE DE L'HOMME

COPPER 25 x 20 cm

PROVENANCE Collection of Marchioness of O'Reilly, 1961; Collection of M. Alegria, San Juan, Puerto Rico; Private collection, Great Britain.

LITERATURE Peter Strieder "Copies et interprétations du cuivre d'Albrecht Dürer "Adam et Eve", in *Revue de l'art*, Paris, n° 21(1973), p. 44-47; Exhib. cat. *Adam et Eve: de Dürer à Chagall: gravures de la*

Bibliothèque nationale: 4 July – 5 October 1992, Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice. Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1992; Albrecht Dürer, Adam und Eva, Die Gemälde, ihre Geschichte und rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien, Christian Schoen, Éditions Reimer, 2001.

This fine quality small copper, executed by a painter from the 16th-century Flemish School, is a copy of the famous engraving of *Adam and Eve* by Albrecht Dürer, painted in 1504 **FIG.1**. The subject of a lifetime's research (*the Four Books on Human Proportion*), the perfect proportions of man and woman have been cleverly examined here. As of 1500, the drawings of men and women, with ruler and compass, appeared in Dürer's work. We find the same idea pushed to the limit in two panels kept at the Prado, dating his return to Italy as 1507 **FIG.2**.

Adam and Eve are placed in a dark but luxuriant forest. Their bodies, depicted in a *contrapposto* typical of the Renaissance and according to the ancient canons of beauty, are sublimated by the dark background, which reinforces the flesh's contours and curves. Portrayed as a traitor, Eve holds a first apple in her left hand which she hides behind her back, and another one in her right hand, given to her by the snake entwined around the branch. They are surrounded by four animals which, in accordance with the old theory of the four humours, symbolise the four temperaments (and the four rivers irrigating terrestrial paradise): choleric, symbolised by the cat at the bottom; sanguine, by the rabbit at Eve's feet; melancholic, by the deer behind the tree trunk; and, finally, phlegmatic by the ox on the far right.

D'une belle qualité, ce petit cuivre réalisé par un peintre de l'école flamande du XVI^e siècle est une copie de la célèbre gravure d'*Adam et Eve* d'Albrecht Dürer réalisée en 1504 **FIG.1**. Sujet de recherches de toute une vie (*Les Quatre livres de la proportion humaine*), les proportions parfaites de l'homme et de la femme sont ici savamment étudiées. Dès 1500, des dessins d'hommes et de femmes, à la règle et au compas, apparaissent dans le travail de Dürer. On retrouve cette même idée poussée à son paroxysme dans deux panneaux conservés au Prado, datant de son retour d'Italie en 1507 **FIG. 2**.

Adam et Eve prennent place dans une forêt sombre mais luxuriante. Leurs corps, traités dans un *contrapposto* typique de la Renaissance et selon les canons antiques de la beauté, sont sublimés par le fond sombre qui renforce le modelé et le galbe de la chair. Eve, figurée telle une traîtresse, tient une première pomme de sa main gauche qu'elle dissimule derrière son dos, et une autre de sa main droite que lui a donné le serpent autour de la branche. Autour d'eux, se trouvent les quatre animaux qui, conformément à la théorie antique des quatre humeurs, symbolisent les quatre tempéraments (et les quatre fleuves irriguant le paradis terrestre). Le chat en bas est signe du colérique, le lapin aux pieds d'Eve du sanguin, le cerf derrière le tronc du mélancolique et enfin le bœuf à l'extrémité droite, du lymphatique.



FIG.1 | Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, Pierpont Morgan Library, New York.



FIG.2 | Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, 1507, oil on panel, Prado, Madrid.



12 | Maarten de Vos

1532 – ANTWERP – 1603

RIVER LANDSCAPE WITH THE BAPTISM OF CHRIST PAYSAGE FLUVIAL AVEC LE BAPTÊME DU CHRIST

CANVAS 144 × 202 cm **PROVENANCE** Private collection, Italy.

Signed and dated bottom centre

F. MERTINO / DEVOS.1568.

Maarten de Vos was born in Antwerp. His father, the painter Pieter de Vos from Leiden in Holland, registered with the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1507. The youngest of four children, Maarten undoubtedly trained in his father's studio. He also travelled to Italy at the same time as Pieter Brueghel in 1552 and we know that he executed background landscapes for Tintoretto on his journey through Rome then Venice. In 1558, he was admitted to the Guild of Saint Luke in Antwerp and married Joanna Le Boucq. In 1564, he had the good fortune to obtain commissions from the rich Antwerp merchant Gillis Hooftman. He was then called to Celle in 1570 to decorate the palatine chapel of William, Duke of Brunswick-Lüneburg. Thanks to this growing notoriety, he was appointed dean of the guild in 1572. He was awarded large commissions from the brotherhoods of Antwerp and executed the monumental altarpieces for Antwerp Cathedral. Above all a painter of religious scenes, he was also a highly-skilled portrait painter and artist. Beginning with mannerism, his style evolved to become clear and descriptive, which perfectly corresponds to the ideas of the Counter-Reformation.

This original composition by Maarten de Vos depicting a *River landscape with the Baptism of Christ* adds an unmistakable work to this master's corpus. A brilliant artist, he was one of the most talented painters of the last third of the 16th century in Antwerp. According to Karel Van Mander, he visited Rome in the company of Pieter Bruegel the Elder in 1552, then Venice where he met Tintoretto, first becoming his pupil then working alongside him especially on landscapes.

The Venetian influence can clearly be seen in the works from the 1560s, such as the cycle of five canvases portraying the life of St. Paul, painted for the dining room of the rich Antwerp merchant, Gillis Hooftman. These large paintings, such as *St. Paul at Ephesus* in the Museum of Fine Arts in Brussels [FIG. 1](#) or *St. Paul in Malta* in the Louvre [FIG. 2](#), were also painted in 1568. However, it is still uncertain whether the *Baptism of Christ* presented here was part of Hooftman's commission, even though the size would lead us to think so.

The choice of presenting the baptism of Christ in a horizontal format is uncommon in 16th-century painting. Besides Gassel and Met de Bles, Bernard Aikema talks about the *Baptism of Christ* by Lambert Sustris in his study. Kept at the Museum of Fine Arts in Caen [FIG. 3](#), it was probably painted circa 1550. This older painting, created by a native of Flanders,

Maarten de Vos naît à Anvers d'un père peintre, Pieter De Vos, natif de Leyden et inscrit à la Guilde de Saint Luc d'Anvers en 1507. Benjamin de quatre enfants, Maarten a sûrement été formé dans l'atelier de son père. Il aurait également pris part à un voyage en Italie en même temps que Pieter Bruegel en 1552. De passage à Rome puis à Venise, on sait qu'il aurait réalisé des paysages d'arrière-plan pour le Tintoret. En 1558, il s'inscrit à la Guilde de Saint Luc d'Anvers et épouse Joanna Le Boucq. A partir de 1564, il jouit de commandes prestigieuses passées par le riche commerçant anversoïis Gillis Hooftman, puis est appelé à Celle en 1570 pour décorer la chapelle palatine du duc Wilhelm II de Braunschweig-Lüneburg. Grâce à cette notoriété grandissante, il est nommé doyen de la Guilde en 1572. Ensuite, c'est au travers de grandes commandes de confréries anversoïises qu'il exécute des retables monumentaux pour la Cathédrale d'Anvers. Peintre avant tout de scènes religieuses, il est aussi portraitiste et dessinateur émérite. D'abord maniériste, son style évolue et devient clair et descriptif, ce qui correspond parfaitement aux idées de la Contre-Réforme.

Inédite, cette composition de Maarten de Vos représentant un *Paysage fluvial avec le Baptême du Christ* ajoute au corpus de ce maître une œuvre manifeste. Brillant dessinateur, il est l'une des figures artistiques les plus talentueuses du dernier tiers du XVI^e siècle à Anvers. Selon Karel Van Mander, il visite Rome en compagnie de Pieter Bruegel l'Ancien à partir de 1552, puis Venise où il aurait rencontré le Tintoret, devenant son élève et son collaborateur notamment pour la réalisation de paysages.

L'influence vénitienne se distingue particulièrement dans les œuvres des années 60, comme dans le cycle des cinq toiles de la vie de Saint Paul peintes pour la salle à manger du riche marchand anversoïis Gilles Hooftman. Ces grandes compositions comme le *Saint Paul à Ephèse* des Beaux Arts de Bruxelles [FIG. 1](#) ou *Saint Paul à Malte* au Louvre [FIG. 2](#), ont également été peintes en 1568, sans pour autant que nous puissions penser que le *Baptême du Christ* présenté ici fasse partie de la commande Hooftman, même si les dimensions le laisseraient penser.

Le choix d'une présentation horizontale du baptême du Christ est peu courante dans la peinture du XVI^e siècle. Hormis chez Gassel ou Met de Bles, Bernard Aikema aborde dans son étude le *Baptême du Christ* de Lambert Sustris du Musée de Caen [FIG. 3](#) probablement peint autour de 1550. Cette composition antérieure, créée par un natif des Flandres, évoque les œuvres de Domenico Campagnola, assistant de Titien. Certains éléments





evokes the works of Domenico Campagnola, Titian's assistant. Some elements are indeed comparable to Maarten de Vos' *Baptism*, such as the wide panorama, the figures dotted about the various planes, and the contemporary buildings mixed with ruins. The two protagonists are placed in the foreground: Christ kneeling on one knee on a rock, his hand on his heart, receiving the sacraments from John the Baptist. These two attitudes are a good illustration of the painter's inventive and inspired character. In the lower left-hand corner, he shows even greater inventiveness in the various poses of the three men observing the scene; in the meantime, the three men dressed in oriental garments behind them are busy looking elsewhere. A moral message is probably conveyed through these two groups of men: the viewer admiring the painting must be able to free himself from his daily business and place himself alongside the spectators surrounding the scene.

This masterly painting is a significant example of this artist's talent, which we now know more of thanks to this discovery. Large in size, with a superb quality of execution and in a remarkable state of preservation, this *River landscape with the Baptism of Christ* provides us with one of the finest works by this master from Antwerp, rich with his experiences from his trip to Italy.

sont d'ailleurs comparables au *Baptême* de Maarten de Vos comme le large panorama, les figures ponctuant les différents plans et les constructions contemporaines mêlées aux ruines. Au premier plan se trouvent les deux protagonistes du sujet: le Christ appuyé d'un genou sur un rocher, une main sur le cœur, et recevant le sacrement de Jean-Baptiste. Ces deux poses montrent bien le caractère inventif et inspiré du peintre. Dans le coin inférieur gauche, il redouble d'invention avec les postures variées des trois hommes assistant à la scène, tandis que derrière eux, trois hommes vêtus de costumes orientaux, l'ignorent totalement. A travers ces deux groupes d'hommes se cache vraisemblablement un message moral: le spectateur admirant la peinture doit être capable de se détacher de ses affaires quotidiennes et se placer du côté des spectateurs investis de la scène.

Cette composition magistrale est significative du talent de cet artiste dont la connaissance est aujourd'hui augmentée par cette découverte. D'un format important, d'une qualité indéniable d'exécution et dans un état remarquable de conservation, ce *Paysage fluvial avec le Baptême du Christ* nous livre l'une des plus belles réalisations de ce maître anversois nourri de son voyage en Italie.



FIG. 1 | Maarten de Vos, *St. Paul at Ephesus*, canvas, 125 × 198 cm, signed and dated M.D.VOS.F / 1568, Brussels, Museum of Fine Arts.



FIG. 2 | Maarten de Vos, *St. Paul bitten by a viper on the island of Malta*, canvas, 125 × 201 cm, Paris, Louvre.



FIG. 3 | Lambert Sustris, *Baptism of Christ*, canvas, 129.4 cm × 236.1 cm, Caen, Museum of Fine Arts.

13 | Gillis (Egidius) Claeissens

1536/1537 – BRUGES – 1605

PORTRAIT OF JORIS VAN BRAKELE, LORD OF COURTEBOIS, HAUTRIVE AND MOORSLEDE (†1606)

PORTRAIT DE JORIS VAN BRAKELE, SEIGNEUR DE COURTEBOIS, HAUTRIVE ET MOORSLEDE (†1606)

PANEL 36.7 × 28.4 cm

Signed with the initials: *G.C.: FE [C]*

(later changed to: *G.C.H.*)

Top left, the arms of the Van Brakele, known as the Van den Bossche family.

Label on the back: *attribué à Fr. Pourbus /*

Un seigneur de BRACKELE / probablement

Jacques de B, adjoint en 1570 à Charles

RIJOM seigneur de Bellevue, Ambassadeur

à Constantinople pour Maximilien II...;

and an inscription, probably in pencil,

on the back: *F. Pourbus*

PROVENANCE Sale of Henri Leroux

collection, Paris, Palais Galliera, 23 March

1968, lot 46 (as Franco-Flemish school, late

16th century, Portrait of a member of the

Brackele family); France, private collection.

EXHIBITION Paris, Musée Guimet,

Emblèmes, totems, blazons, 1964, cat.280.

LITERATURE Pierre Francastel, *Emblèmes,*

totems, blazons, Paris, 1964, pp.88-89,

illustrated PL.XV.

This painting has been examined and studied by Mrs Alexandra Zvereva, Associate Researcher, Centre Roland Mousnier (CNRS), Université Paris-Sorbonne.

Active in Bruges during the second half of the 16th century, Gillis Claeissens was the youngest son of Pieter I Claeissens, a well-known historical painter and the portraitist of Marie Meese. Although Gillis became a master in 1566, he continued to exercise his profession in his father's studio until 1591. He was later forced to leave as his brothers were hounding him to pay back the money they had lent him. Contrary to his two brothers Pieter I and Antoon, the official painter of the Magistrate of Bruges, Gillis Claeissens was appointed to the court of Alexander Farnese, Duke of Parma and Governor of the Spanish Netherlands. When the duke died, he entered the service of Archduke Albert and his wife Isabella. Although he remained in the shadow of his brothers for a long time, Gillis Claeissens is a skilled and outstanding painter, recognized by his contemporaries. He recorded with finesse the elegance of Bruges' nobility of the day.

Despite the countless number of portraits from the Flemish Renaissance that pass through our hands, we only know the name of the painter or the model for a rare few. Often anonymous and lacking a signature, it is even more exceptional for a painter to portray a family's coat of arms revealing only one person's identity. The initials G.C.: FE (C) of the painter have been deciphered by Alexandra Zvereva, once she identified the person of Joris van Brakele, the son of Erasmus van Brakele and Agnes van Coyeghem.

The Lord of Courtebois and Moorslede is portrayed here wearing an ivory-coloured embroidered clothing, which he is showing off with pride. Covered with a heavy black velvet cape pleated at the shoulders and a hat with feathers pinned on the back, he is firmly clasping the black strap of his sword, embroidered with gold thread. The richness of his clothing emphasizes the character's elevated rank. The starched ruff, wide armholes and thick doublet indicate to historians that this is a fashionable man from the second half of the 16th century. As for the roguish yet formal small feathers in his hat, they bear witness to an interest in the Spanish style of 1572-1573. In this small-sized portrait, Gillis Claeissens bears witness to his remarkable talent as a portraitist and reveals the delicateness of his art. Using multiple pinkish tones and tints to portray his models' complexion, the painter

Actif à Bruges durant la seconde moitié du XVI^e siècle, Gillis Claeissens est le fils cadet de Pieter I Claeissens, peintre d'histoire de renom et portraitiste de Marie Meese. Bien que Gillis fût reçu maître en 1566, il continua d'exercer sa profession dans l'atelier de son père jusqu'en 1591. Plus tard, il fut contraint de quitter le lieu, poursuivi par ses frères qui réclamaient le remboursement de leurs créances. À l'inverse de ses deux jeunes frères Pieter I et Antoon, peintres officiels du Magistrat de Bruges, Gillis Claeissens fut nommé à la cour d'Alexandre Farnèse, Duc de Parme et gouverneur général des Pays-Bas. À la mort du Duc, il entra ensuite au service de l'Archiduc Albert et de son épouse Isabelle. Longtemps resté dans l'ombre de ses frères, Gillis Claeissens est un peintre habile et brillant, reconnu par ses contemporains et qui a su recueillir avec finesse, l'élégance des nobles brugeois de son temps.

Malgré la remarquable infinité de portraits de la Renaissance flamande qui nous soit parvenue, rares sont ceux dont on connaisse le nom du peintre ou du modèle. Souvent anonymes et non signés, si certaines peintures représentent parfois les armes d'une famille, il est encore plus exceptionnel qu'elles révèlent l'identité d'un seul individu. Les initiales G.C.: FE (C), les armes à écu français gueule à chevrons argentés du tableau, ont pu être déchiffrées par Alexandra Zvereva après qu'elle ait identifié la figure de Joris van Brakele, fils d'Erasmus van Brakele et d'Agnes van Coyeghem.

Le Seigneur de la Cour au Bois et de Moorslede est représenté ici dans un vêtement brodé couleur ivoire, qu'il exhibe fièrement. Couvert d'une lourde cape de velours noire plissée aux épaules et d'un chapeau à plumes épinglées à l'arrière, il soutient d'une main solide la courroie noire brodée de fil doré de son épée. La richesse de son vêtement met en valeur le rang élevé du personnage. Fraise empesée, larges emmanchures et épais pourpoint révèlent aux historiens qu'il s'agit d'un homme à la mode de la seconde moitié du XVI^e siècle. Quant aux petites plumes du chapeau, à la fois espiègles et solennelles, elles témoignent d'un intérêt pour le goût espagnol des années 1572-1573.

Dans ce portrait de petite taille, Gillis Claeissens témoigne de son remarquable talent de portraitiste et dévoile la délicatesse de son art.



emphasizes the freshness of the young aristocrat's face. The delicately trimmed beard and moustache are painted meticulously. The nose's strong bone structure creates a feeling of determination. With the clothing rendered as carefully as the face, the warmth of the velvet and the fragility of the satin are depicted here with a certain attention to detail.

Alexandra Zvereva considers this panel as one of Gillis Claeissens' mature works and dates it at approximately 1575, at a time when Joris Van Brakele was the deputy burgomaster of Bruges. This painting celebrates the young man's success and his establishment in the city. Of a rare quality and richness, this portrait reveals Gillis Claeissens at the height of his art.

Multipliant les tons et teintes rosés pour représenter la carnation de ces modèles, le peintre révèle la fraîcheur du visage du jeune aristocrate. La barbe et la moustache finement taillées sont peintes avec une grande minutie. L'ossature tout en force du nez donne au portrait un sentiment de détermination. Soignant le traitement du vêtement tout comme celui du visage, la chaleur du velours et la fragilité du satin sont représentées avec un certain souci du détail.

Alexandra Zvereva considère ce panneau comme une œuvre de maturité de Gillis Claeissens et la date des environs de 1575, alors que Joris Van Brakele était échevin de Bruges. Cette peinture célèbre le succès du jeune homme et son établissement dans la cité. D'une qualité et d'une richesse d'exécution rare, ce portrait nous dévoile un Gillis Claeissens au sommet de son art.



14 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

THE WEDDING PROCESSION LA PROCESSION NUPTIALE

PANEL 75 × 120.7 cm
Signed and dated 1627

PROVENANCE Mr. A. and M. Carrier, Lyon, 1871 (according to a label on the back of the panel); Sotheby's, London, 11 July 1979, lot 108; Sotheby's, New York, 20 January 1983, lot 66; Akram Ojeh Collection; Private collection, Portugal.

LITERATURE P. Marlier, *Pierre Breughel le Jeune*, Brussels, 1969, p. 173, No. 4; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere – Die Gemälde mit kritischem Œuvre-katalog*, Luca Verlag, Lingen 1988/2000, Vol. II, p. 701, No. E820; Diaz-Padron, 1980, S. 309.

He was the eldest son of Pieter Bruegel the Elder and settled early on in Antwerp where he received his training in the studio of the landscape artist, Gillis van Coninxloo. He was made a master in 1585. His father died in 1569 when Pieter Brueghel the Younger was only five years old, and was thus unable to initiate his son into the field of painting. His mother, the daughter of the painter Pieter Coecke d’Alost and herself a painter, died when he was in his teens, but it seems she contributed to his apprenticeship. In 1588 he married Elisabeth Goddelet with whom he had seven children.

He was nicknamed “Hell” Brueghel, even though scenes of hell were an exception in his work. There were two sides to Pieter Brueghel the Younger’s work: in the beginning, he returned to a great number of his father’s paintings and developed several versions. He added his personal touch by introducing variants, including the importance he gave to landscape, as well as his own colours that were livelier and of greater purity than those used by his father.

The second period began around 1615–1620. He asserted his personality through the creation of original paintings, which were received with great success from the outset, also inspiring several replicas. Frans Snyders, the famous painter of still lifes and animals, and his son Pieter Brueghel III were his students. Besides remaining faithful to his father’s legacy, Pieter Brueghel II held a significant position in the 17th century especially through his fine brushwork and the purity of his colours, which influenced every 17th century Flemish painter. He had a particularly fruitful career, extending over nearly half a century, and was highly successful even during his lifetime.

Pieter Brueghel II adopted his father’s legacy to the point where it is sometimes impossible to tell his work apart from his father’s. *The Wedding Procession* was indeed inspired by a work by Pieter Bruegel I, now lost, but which was formerly thought to be the panel kept at the Musée Communal de la Ville de Bruxelles, before Klaus Ertz (cf. exhib. cat. *Pieter Brueghel der Jüngere-Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, Villa Hügel, Essen 1977, p. 122) re-attributed it to Jan “Velvet” Brueghel **FIG.1**.

Fils aîné de Pieter Bruegel l’Ancien, il se fixe de bonne heure à Anvers où il reçoit sa formation dans l’atelier du paysagiste Gillis van Coninxloo. Il est reçu maître en 1585. Il n’a pas cinq ans quand meurt son père en 1569 qui n’a donc pas pu l’initier à la peinture. Sa mère, la fille du peintre Pieter Coecke d’Alost, elle-même peintre, décède alors qu’il n’est qu’adolescent, mais il semble qu’elle ait joué un rôle lors de son apprentissage. En 1588, il épouse Elisabeth Goddelet dont il aura sept enfants.

Il est surnommé Brueghel d’Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son œuvre. Pieter Brueghel le Jeune travaille selon deux orientations différentes. Dans un premier temps, il reprend un grand nombre de compositions de son père et en développe plusieurs versions. Il y apporte sa touche personnelle par les variantes qu’il introduit, parmi lesquelles, l’importance qu’il confère au paysage, ainsi qu’une coloration propre, plus vive que celle de son père et d’une grande pureté.

La seconde période débute vers 1615–1620. Il affirme sa personnalité par la création de compositions originales qui dès l’époque eurent un vif succès et suscitèrent, elles aussi, plusieurs répliques. Le fameux peintre de natures mortes et d’animaux Frans Snyders et son fils Pieter Brueghel III furent ses élèves. Au-delà du prolongement qu’il donne à l’œuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII^e siècle, notamment par son extrême qualité picturale et la pureté de son coloris, qui influença l’ensemble des peintres flamands de son siècle. Il eut une carrière particulièrement féconde, étendue sur près d’un demi-siècle et connut un vif succès dès son vivant.

Pieter Brueghel II a endossé l’héritage paternel au point qu’il est parfois impossible de séparer son œuvre de celle de son père. *La Procession nuptiale* s’inspire en effet d’une œuvre de Pieter Bruegel I aujourd’hui perdue, mais que l’on croyait précédemment être le panneau conservé au Musée Communal de la Ville de Bruxelles, avant que Klaus Ertz (cf. cat. expo. *Pieter Brueghel der Jüngere-Jan Brueghel der Ältere Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, Villa Hügel, Essen 1977, p. 122) ne le réattribuât à Jan Brueghel de Velours **FIG.1**.





One of the charms of this painting is the harmonious scansion of the figures following the bridal procession in the foreground: leaving the bride's farm – where we can see the final preparations for the wedding banquet, with smoking cauldrons to prove it – the guests follow one another in two separate processions, one for the men and the other for the women. That of the men is led in a clumsy and stiff manner by the fiancé, preceded by a bagpipe player. Brueghel humorously emphasises the effect of timidity, suggested by his slender figure and hesitant step, by portraying him as though “stuck” between two tree trunks. The procession of women follows slightly behind, also led by a bagpipe player: the bride, whose opulent curves are barely hidden by the warm pelisse she is wrapped in, moves forward, flanked by two little pageboys, with a much more confident step than her future husband, but this is counterbalanced by the melancholy reserve on her face, the done thing in such circumstances.

We can hence imagine all sorts of reasons behind this marriage: a marriage of convenience, an arranged marriage, a marriage for money or a marriage for love. Even the watchful and proud look of the bride's father, turning towards his daughter, reveals this psychological characterisation of the figures that Brueghel the Younger always succeeds in integrating into his paintings.

Beyond the comedy of manners and the psychological introspection, the artist is also presenting with us an amusing and pleasant portrait of a class of well-off peasants in situ: the vast, open landscape echoes the peace of this lucky day, with the safety and opulence promised by the farms, the windmill in the centre and the stable on the left with its flock of sheep. Through this composition, the artist seems to want to prove that despite the political and religious tensions that existed in Spanish Flanders at the beginning of the 17th century, calm and sensual delights remained at the heart of daily life for the people of this country.

The painter makes the colours sing, especially the reds, but also the blues and the greens by applying them onto the very fine greys, beiges and bistres. Painted with a very light, vibrant touch and in lively tones, this prodigious work, with its fantastic colours, exudes an unequalled power and harmony, worthy of this great Flemish 17th century master.

L'un des charmes de cette composition tient à la scansion harmonieuse des personnages suivant les cortèges nuptiaux de l'avant-plan. Quittant la ferme de la mariée, où l'on peut observer les derniers préparatifs, chaudrons fumants à l'appui, du banquet nuptial. Les invités se suivent en deux cortèges distincts, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes. Celui des hommes est mené d'un pas gauche et guindé par le fiancé, précédé d'un joueur de cornemuse. Non sans humour, Brueghel renforce l'effet de timidité suggéré par son allure gracile et son pas hésitant en le représentant comme « coincé » entre deux troncs d'arbres. Suit avec un léger décalage le cortège des femmes, également mené par un joueur de cornemuse: la mariée, dont les formes opulentes sont à peine dissimulées par la chaude pelisse dont elle est enveloppée, s'avance, flanquée de deux petits pages, d'un pas résolument plus assuré que son futur époux, mais corrigé par la réserve mélancolique de son visage, de rigueur dans de pareilles circonstances.

Et l'on peut dès lors se perdre en conjectures sur les arrière-fonds de ce mariage: mariage de convenance, mariage arrangé, mariage d'intérêt ou mariage d'amour. Il n'est pas jusqu'au regard attentif et orgueilleux du père de celle-ci, se retournant vers sa fille, qui ne rende compte de cette caractérisation psychologique des personnages que Brueghel le Jeune réussit toujours à insuffler à ses compositions.

Par-delà la comédie de mœurs, par-delà l'introspection psychologique, c'est aussi le portrait plaisant et sympathique d'une classe de paysans aisés que nous dresse *in situ* l'artiste: car le paysage lui-même, ample et dégagé, fait écho à la paix de ce jour faste, avec la sécurité et l'opulence que promettent les fermes, le moulin au centre et l'étable à gauche avec son troupeau de moutons. L'artiste semble vouloir nous prouver par cette composition que, malgré les tensions politiques et religieuses qui traversent les Flandres espagnoles en ce début de XVII^e siècle, le calme et la volupté restent au cœur de la vie quotidienne des gens de ce pays.

Le peintre fait chanter les couleurs, les rouges surtout, mais aussi les bleus et les verts en les appliquant sur les gris très fins, les beiges et les bistres. Peinte d'une touche très légère, vibrante et dans des tonalités vives, cette œuvre prodigieuse aux coloris fantastiques dégage une force et une harmonie sans égale digne de ce grand maître du XVII^e siècle flamand.



FIG.1 | Jan Brueghel the Elder after Pieter Bruegel, *Wedding procession*, 61,5 × 114,5 cm, distemper on panel, Musée de la Ville de Bruxelles.



15 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

VILLAGE STREET WITH PEASANTS DANCING RUE DE VILLAGE AVEC DANSE DE PAYSANS

PANEL 40.6 × 72.3 cm
Signed *P.BREVGHEL*

PROVENANCE Lord Belper, Kingston Hall, Nottingham; Christie's sale ("The Property of a Gentleman"), London, 23 March 1973, lot 90; Private collection, South Africa,

since 1974; Anonymous sale ("The Property of a South African Foundation"), Christie's, London, 7 July 1978, lot 217; David M. Koetser, Zurich; Private collection. **EXHIBITIONS** Johannesburg, Carlton Centre, 1974; Brussels, Palais des Beaux-

Arts, *Bruegel. Une dynastie de peintres*, 1980, no. 98. **LITERATURE** J. Folie in P. Roberts-Jones (ed.), *Bruegel. Une dynastie de peintres*, exhibition catalogue, Brussels 1980, p. 158, no. 98, reproduced (loaned by David

M. Koetser, Zurich); K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/8). Die Gemälde mit kritischem Euvrekatalog*, 2 vols, Lingen 2000, vol. II, pp. 837, 849, 871, no. E 1196*, reproduced figures 676 and 678 (detail).

It was Pieter Brueghel the Younger who developed the theme of the return from the kermis, a subject for which there are no drawings or paintings among his father's works. In other words, the unique subject matter of *The village street with peasants dancing* owes its importance to the fact that the composition was invented by Pieter Brueghel the Younger. Belonging to the period when the painter created his most precious original works, i.e., at the end of the 1620s, this scene highlights the talent of this painter who, despite certain differences, remained faithful to the pictorial model that made his father's art so successful **FIG.1**.

The scene, whose subject isn't explicitly defined, reflects the success of depictions of rustic landscapes initiated by his father. At the centre of this painting, villagers dance in a lively round to the sound of bagpipes. The central motif of the dance can also be found in *St. George's Kermis*, dated 1628 **FIG.2**. It is shown again in another *Kermis* **FIG.3**; however, in this case, the man shown in profile on the right is different because he isn't wearing the large yellow ruff with sleeves sticking out at the back. The couple in the foreground with their backs turned to us are present again, as well as the brawl in the neighbouring house.

An X-ray of the painting reveals the underlying drawing, probably created in two stages. A tracing for the villagers' dance: this process explains the reuse of this motif in the various known versions; then a free drawing for the buildings on the right and left, the secondary characters, as well as the trees and landscape. The diagonal orientation of the dance opens onto the perspective created by the long tree-lined road, which reaches into the distance up to the horizon line. Different versions of this background landscape exist, as can be seen in the painting in Saint Omer **FIG.4** or the one in the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, for instance.

Painted after 1626, as proven by the signature *P.BREVGHEL*, this work is a wonderful synthesis of the finest Brueghelian motifs such as the dance, the brawl, the bagpipe players and the Brabant cottages. Following in his father's wake, they are proof of this painter's talent, who was both an inventor and heir to the subjects in fashion in the 17th-century Southern Netherlands.

Le thème du retour de kermesse est un sujet développé par Pieter Brueghel le Jeune pour lequel il n'existe aucun modèle dessiné ou peint de son père. Autrement dit, unique par son sujet, *La Rue de village avec danse de paysans* doit son importance au fait qu'elle soit une composition inventée par Pieter Brueghel le Jeune. Appartenant à la période où le peintre crée ses œuvres originales les plus précieuses, c'est à dire à la fin des années 1620, cette scène met ainsi en avant le talent de ce peintre, certes détaché des créations paternelles, mais résolument fidèle au modèle pictural qui fit le succès de l'art de son père **FIG.1**.

La scène, dont le sujet n'est pas explicitement défini, répond au succès des représentations des paysages rustiques initiés par le père. Au centre de cette composition, une ronde enjouée de villageois s'anime au son de la cornemuse. Le motif central de la danse se retrouve dans la *Kermesse de Saint Georges* datée de 1628 **FIG.2**. On le retrouve aussi dans une autre *Kermesse* **FIG.3**; seul l'homme présenté en profil à droite diffère car il ne porte pas le grand col plissé jaune muni de manches rejetées dans le dos. On y retrouve le couple de dos du premier plan, ainsi que la rixe dans la maison voisine.

L'étude radiographique du tableau permet de distinguer le dessin sous-jacent, vraisemblablement réalisé en deux étapes. Tracé pour la danse des villageois, ce procédé explique la récupération de ce motif dans les différentes versions connues. Puis plus libre, à main levée, pour les bâtiments à droite et à gauche, les personnages secondaires, ainsi que les arbres et le paysage. L'orientation en diagonale de la ronde ouvre sur la perspective tracée par la longue route bordée d'arbres qui s'enfonce au loin jusqu'à la ligne d'horizon. Ce fond paysagé est lui aussi connu de différentes versions, comme dans le tableau de Saint Omer **FIG.4** ou celui du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

Réalisée après 1626, comme en atteste la signature *P.BREVGHEL*, cette œuvre est une belle synthèse des plus beaux motifs breughéliens comme la danse, la rixe, le joueur de cornemuse, et les maisonnettes brabançonnaises. Il est le gage du talent de ce peintre, dans le sillage paternel, à la fois inventeur et héritier des sujets en vogue dans les Pays-Bas méridionaux du XVII^e siècle.





FIG.1 | Pieter Bruegel the Elder, *Oboken Kermis*, 1559, 265 × 394 mm, quill and brown ink, London, Courtauld Institute.



FIG.2 | Pieter Bruegel the Younger, *St. George's Kermis*, panel 114 × 172 cm, Sotheby's sale, London, 8 December 2004, lot 11.



FIG.3 | Pieter Bruegel the Younger, *St. George's Kermis*, panel 72 × 103 cm, formerly Maliroux collection, Namur; Sotheby's sale, London, 7 July 2005.



FIG.4 | Pieter Bruegel the Younger, *Peasants at a table outside*, Musée de l'hôtel Sandelin, inv. 0148.



16 | Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618

PAIR OF MONTHS:

THE MONTH OF SEPTEMBER OR THE PARABLE OF THE BARREN FIG TREE

Inscription bottom right LVC. 13

THE MONTH OF DECEMBER OR MARY IN FRONT OF THE INN

Inscription bottom right LVC. 2

PAIRE DE MOIS:

LE MOIS DE SEPTEMBRE OU LA PARABOLE DU FIGUIER STÉRILE

Inscription en bas à droite LVC. 13

LE MOIS DE DÉCEMBRE OU MARIE DEVANT L'AUBERGE

Inscription en bas au centre LVC.2

PANEL 25.4 cm in diameter

Signed

PROVENANCE Tardieu collection (beginning

of 20th century); Private collection, France.

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape artist Jacob Grimmer (c. 1526-1590) with whom he served his apprenticeship before being accepted as a master in the painters' Guild of Saint Luke in 1592. He painted numerous small landscapes, representing rural scenes which sometimes included biblical motifs. Above all, he specialised in series dedicated to the Four Seasons and the Twelve Months, which are, in some way, the transposition of the miniaturists' calendars onto panels.

Like his contemporary, Pieter Brueghel the Younger, he interpreted certain engravings and models conceived by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol, though in his own, very personal manner. He thus remained deeply attached to the somewhat archaic spirit and conception of the 16th century. It is believed that he also trained as an architect. It is this professional concern – in the rendering of buildings and perspectives – that we find in his paintings depicting the interiors of churches or palaces, and in his panoramic views of the town of Antwerp and his Towers of Babel.

He demonstrates great drawing skills, and an accurate and sharp sense of observation. Characteristic of our painter are a strict and precise style of drawing, a synthetic vision of nature in the style of the primitives and the miniaturists, a composition with schematic lines, and an extreme subtlety in his choice and juxtaposition of tones.

Before the extent of his work was truly known, he was said to “simplify nature with a charming and poetic naivety, accompanied by great skill”. His very personal pictorial design, which combines a certain realism in his landscapes with a stylisation of nature and architecture, now appears strangely modern to us.

These *tondi* by Abel Grimmer are variants of the panels currently in the Church of Notre-Dame in Montfaucon, portraying the series of the twelve months of the year. For the cycle, the painter drew inspiration from the works of Hans Bol that were distributed through Adrian Collaert's

Peintre anversois, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer (c. 1526-1590) chez lequel il effectue son apprentissage avant d'être reçu comme maître dans la Gilde des peintres de Saint-Luc en 1592. Il peignit de nombreux paysages de petit format, représentant des scènes champêtres avec parfois l'insertion de motifs bibliques. Il fut surtout le spécialiste des séries consacrées aux Quatre Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes.

Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certaines gravures et modèles conçus par Pieter Bruegel l'Ancien et par Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI^e siècle. Il aurait également suivi une formation d'architecte. Ce serait cette préoccupation de professionnel – dans le rendu des bâtiments et des perspectives – que l'on rencontrerait dans ses peintures représentant des intérieurs d'églises ou de palais, ainsi que dans ses vues panoramiques de la ville d'Anvers et ses Tours de Babel.

Il fait preuve d'une très grande habileté de dessinateur, d'un sens de l'observation juste et aigu. Le caractérisent un graphisme sévère et précis, une vision synthétique de la nature à l'exemple des primitifs et miniaturistes, une composition aux lignes schématiques, une extrême subtilité dans le choix et la juxtaposition des tons.

On a pu dire de lui, quand on ne connaissait guère encore l'étendue de son œuvre, qu'il « simplifiait la nature avec une charmante et poétique naïveté, accompagnée d'une grande maîtrise d'exécution ». Sa conception picturale qui allie un certain réalisme du paysage, en un accent très personnel, à une stylisation de la nature et des architectures, nous apparaît maintenant étrangement moderne.

Ces *tondi* d'Abel Grimmer sont des variantes de panneaux de la série des douze mois qui se trouve actuellement dans l'église Notre-Dame à Montfaucon. Pour le cycle, le peintre s'est inspiré des œuvres de Hans Bol





engravings of the *Emblemata Evangelica*, published by the Sadeler family in 1585. Series of months or seasons are part of a pictorial tradition that dates back to early Christianity. This tradition can most clearly be seen in the miniature books of hours, so dear to the 15th and 16th centuries. A century later, attracted by the theme, Flemish painters such as Bruegel the Elder and Lucas van Valckenborch transposed the miniaturists' calendars to panels. Grimmer was the specialist in Antwerp.

Through these two small paintings, Abel Grimmer reveals the vision of an authentic artist, interpreting the landscape as a stage where religious and profane scenes intermingle. In the first panel, Grimmer associates the Parable of the Barren Fig Tree with the month of September, by depicting apple-picking. At the bottom of the foreground on the right, like an addition to the scene, we can see Christ and his disciples in traditional Jewish dress. The religious theme only appears very discretely. However, the inscription *LVC. 13* is a clue to the Gospel illustrated here. This is what the parable says: "A man had a fig tree planted in his vineyard, and he came seeking fruit on it and found none. And he said to the vinedresser: 'Look, for three years now I have come seeking fruit on this fig tree, and I find none. Cut it down. Why should it use up the ground?' And he answered: 'Sir, let it alone this year also, until I dig around it and put on manure. Then if it should bear fruit next year, well and good; but if not, you can cut it down.'"

December has the place of honour in the second *tondo*. Grimmer has clearly taken great pleasure in portraying the village square. Just like in the other panel, Grimmer illustrates a passage from the life of Christ in the foreground. Here we see Joseph and Mary turned away by an innkeeper. Once again, owing to its "old-fashioned" style, the group seems to have been added as an afterthought and once again, the artist refers to the illustrated text: *LVC. 2* "And Joseph also went up from Galilee, from the town of Nazareth, to Judea, to the city of David, which is called Bethlehem, because he was of the house and lineage of David, to be registered with Mary, his betrothed, who was with child. And while they were there, the time came for her to give birth. And she gave birth to her firstborn son and wrapped him in swaddling clothes and laid him in a manger, because there was no place for them in the inn."

In both panels, the group from the New Testament breaks with the other parts of the painting, which are strictly contemporary to the painter's century. These paintings of the months are indeed images of landscapes and of rural life in 16th-century Flanders. The painter enjoys dotting his canvas with scenes of daily village life. Likewise, Grimmer's enthusiasm for describing the Brabant countryside is magnificently illustrated in the range of colours imposed by the different seasons, and in the graphic rendering of the naked branches, where the lightness of the foliage, the sky's varied light-blue and pink lighting effects bear witness to a personal and poetic vision of reality.

diffusées par des gravures d'Adrian Collaert de l'*Emblemata Evangelica* publiées par la famille Sadeler en 1585. Les séries de mois ou de saisons font partie de la tradition picturale qui remonte aux premiers temps du Christianisme. Elle s'est notamment manifestée dans les miniatures des livres d'heures chers au XV^e et XVI^e siècles. Un siècle plus tard, séduits par le thème, les peintres flamands tels que Bruegel l'Ancien et Lucas van Valckenborch transposent sur des panneaux les calendriers des miniaturistes. À Anvers, Grimmer en est le spécialiste.

À travers ces deux tableautins, Abel Grimmer révèle la vision d'un artiste authentique, donnant une interprétation du paysage comme un théâtre où se mêlent scènes religieuses et profanes. Dans le premier panneau, Grimmer associe la parabole du figuier stérile au mois de septembre, en représentant la cueillette des pommes. En bas à droite au premier plan, comme greffés à la scène, sont représentés le Christ et ses disciples en costume traditionnel juif. Le thème religieux n'apparaît que très discrètement. Toutefois la mention *LVC. 13* est un indice pour l'Évangile illustré. Voici ce que dit la parabole: «Un homme avait un figuier planté dans sa vigne. Il vint y chercher des fruits et n'en trouva pas. Il dit alors au vigneron: «Voilà trois ans que je viens chercher des fruits sur ce figuier, et je n'en trouve pas. Coupe-le; pourquoi donc use-t-il la terre pour rien?» L'autre lui répondit: «Maître, laisse-le cette année encore, le temps que je creuse tout autour et que je mette du fumier. Peut-être donnera-t-il des fruits à l'avenir... Sinon tu le couperas.»

Dans le second *tondo* le mois de décembre est à l'honneur. Grimmer prend plaisir à peindre la grand' place d'un village. Comme dans l'autre panneau Grimmer illustre un passage de la vie du Christ au premier plan. On y voit Joseph et Marie rejetés par un aubergiste. Encore une fois, par sa représentation «à l'antique», le groupe semble être surajouté, et à nouveau l'artiste mentionne le texte illustré: *LVC. 2* «Joseph lui aussi partit de Nazareth, un bourg de Galilée, pour se rendre en Judée, à Bethléem, où est né le roi David; en effet, il était lui-même un descendant de David. Il alla s'y faire enregistrer avec Marie, sa fiancée, qui était enceinte. Pendant qu'ils étaient à Bethléem, le jour de la naissance arriva. Elle mit au monde un fils, son premier-né. Elle l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche, parce qu'il n'y avait pas de place pour eux dans l'abri destiné aux voyageurs.»

Dans les deux panneaux, le groupe néotestamentaire tranche avec les autres parties de la composition qui sont traitées de façon strictement contemporaine au siècle du peintre. En effet, ces tableaux des mois sont des images de paysages et de la vie rurale dans les Flandres au XVI^e siècle. Le peintre prend plaisir à ponctuer sa toile de scènes de la vie quotidienne qui se poursuivent dans les hameaux. De même, l'enthousiasme de Grimmer pour la description de la campagne brabançonne se manifeste en toute beauté dans la déclinaison chromatique qu'impose les différentes saisons et dans le traitement graphique des branchages nus où la légèreté des feuillages, l'éclairage varié bleu clair et rose du ciel sont les témoignages d'une vision personnelle et poétique de la réalité.

17 | Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618

THE MONTH OF FEBRUARY OR WINTER: SKATERS NEAR A CASTLE LE MOIS DE FÉVRIER OU L'HIVER: PATINEURS AUX ABORDS D'UN CHÂTEAU

PANEL 17,5 cm
Signed

PROVENANCE Probably commissioned by the Plantin-Moretus family circa 1600; Passed down through the family until 1985; Private collection, France

LITERATURE Reine de Bertier de Sauvigny, *Jacob et Abel Grimmer*, Belgium, 1991, cat. XLI.

Painted with finesse and meticulousness, this beautiful snow-covered landscape bears witness to the mastery achieved by Abel Grimmer at the turn of the 15th and 16th century.

Probably commissioned by the members of the Plantin-Moretus family of printers between 1604 and 1606, this missing piece in the series of the Twelve Months of the Year is a fine example of this painter's art. Combining refined colours and lively movements, this composition follows the pictorial tradition of the books of hours from the end of the mediaeval era, while also drawing inspiration from the work of Pieter Brueghel the Elder. However, Grimmer adds his own special style, filled with resounding colours and resolutely modern simplified forms.

The winter landscape is one of the artist's favourite themes. Benefiting from a large clientele, Abel Grimmer developed his own particular pictographic vocabulary. A brilliant colourist, Grimmer demonstrates his know-how in the rendering of various shades of white and grey while adding a multitude of colourful touches to the heart of his painting. Grimmer takes great care to meticulously depict the village and its castle. The magnificent manor house stands in the centre of the painting. Close by are a number of the hamlet's houses, while a church rises in the distance.

Peint avec finesse et méticulosité, ce très beau paysage de neige témoigne de la maîtrise et du succès atteint par Abel Grimmer au tournant des XVI^e et XVII^e siècles.

Probablement commandé par les membres de la famille d'imprimeurs Plantin-Moretus, cette pièce manquante à la série des *Douze mois de l'année* commandés entre 1604 et 1606 est un très bel exemple de l'art de ce peintre. Alliant l'épure des couleurs et la vivacité du mouvement, cette composition s'inscrit à la fois dans la tradition picturale des livres d'heures de la fin de l'époque médiévale et s'inspire également de l'œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien. Grimmer y ajoute cependant la singularité de son style, fait de couleurs sonores et d'une simplification des formes résolument moderne.

Le thème du paysage d'hiver est particulièrement apprécié par l'artiste. Bénéficiant d'une large clientèle, Abel Grimmer développe un vocabulaire pictural qui lui est propre. Génie de la couleur, il démontre son savoir-faire dans le rendu des camaïeux de blanc et de gris tout en éparpillant au cœur de sa composition une multitude de petites taches bigarrées. Grimmer prend un soin tout particulier à dépeindre méticuleusement le village et son château. La magnifique gentilhommière se dresse au centre de la composition. Quelques maisons du hameau la bordent, une église se dresse au loin.



FIG.1 | Abel Grimmer, *Winter*, signed and dated ABEL GRIMMER FECIT 1609, panel 13 cm, private collection.



THE PARABLE OF THE BLINDS
LA PARABOLE DES AVEUGLES

CANVAS 85,5 × 155 cm

PROVENANCE Private collection.

Grimmer's direct source of inspiration for this painting is the famous *Parable of the Blind* by Pieter Bruegel the Elder, which is kept at the Museo di Capodimonte in Naples **FIG.1**. This painting, which was an immediate success, inspired a great many artists, beginning with his own son, Pieter Brueghel the Younger, who portrayed this parable in a small tondo **FIG.2**. While his son took certain liberties by focusing the composition on two blind men, Grimmer created a painting that was very similar to the original.

Not only does Grimmer adopt the same size as Pieter Bruegel's work, but also all the motifs. Both convey almost literally the parable of Christ addressed to the Pharisees: "Let them alone: they are blind and leaders of the blind. And if the blind leads the blind, both will fall into a ditch." (Matthew 15:14, Luke 6:39).

In this painting, we are shown six meticulously executed blind men who are holding on to each other along a country lane, with a village in the background. Unable to find their way alone, the invalids are forced to trust each other. Grimmer's work illustrates the almost inevitable moment when the first blind man falls, thus taking all his companions into the ditch with him. This fall is broken down into six inevitable poses depicting this downwards movement, thereby creating a large diagonal which begins top left of the painting and ends in the far right-hand corner. These graduated poses are accompanied by the graduated feelings which are visible in these faces with their hollow eyes. The faces of the four blind men bringing up the rear look skywards, while the face of the second blind man, who is already heading for the ditch, looks out towards the viewer, drawing them into the scene to receive the silent piece of advice the blind man on the ground appears to be giving him¹.

Of course the blindness evoked here is of a spiritual nature and there is no doubt that the majority of Bruegel's contemporaries and his followers understood this as an allegory of the madness of the era. At the same time,



FIG.1 | Pieter Bruegel the Elder, *The Blind Leading the Blind*, Distemper on linen canvas, 86 × 154 cm, Museo di Capodimonte, Naples, Italy.

Ce tableau de Grimmer est directement inspiré de la célèbre *Parabole des Aveugles* de Pieter Bruegel l'Ancien qui est conservée au Musée national de Capodimonte à Naples **FIG.1**. Cette toile, qui a connu immédiatement un grand succès, a inspiré un grand nombre d'artistes, à commencer par son propre fils, Pieter Brueghel le Jeune, qui représente alors cette parabole dans un petit *tondo* **FIG.2**. Si son fils prend certaine liberté en resserrant la composition sur deux aveugles, Grimmer crée un tableau qui est très similaire à l'original.

Effectivement, Grimmer reprend les dimensions de l'œuvre de Pieter Bruegel, mais également l'ensemble de ces motifs. Toutes deux traduisent de façon quasiment littérale la parabole du Christ adressée aux Parisiens: «Laissez-les. Ce sont des aveugles qui guident des aveugles. Or, si un aveugle guide un aveugle, ils tomberont tous deux dans la fosse.» (Matthieu 15,14; Luc 6, 39).

On voit alors dans cette toile six aveugles minutieusement représentés qui se tiennent les uns aux autres sur un chemin de campagne, avec à l'arrière-plan un village. Ces infirmes, ne pouvant se guider convenablement dans l'espace qui les entoure, doivent alors se faire confiance. L'œuvre de Grimmer montre l'instant presque inévitable de la chute du premier aveugle, qui entrainera à sa suite tous ses compagnons dans le fossé. Cette chute est décomposée en six postures inéluctables qui permettent de rendre compte du mouvement vers le sol et créer ainsi une grande diagonale qui part de la partie supérieure gauche du tableau pour atteindre la partie inférieure droite de la toile. Cette gradation des postures s'accompagne d'une gradation des sentiments qui sont visibles dans ces visages aux yeux creux. Les visages des quatre aveugles fermant la marche sont levés vers le ciel alors que le visage du second aveugle, déjà précipité vers la fosse, est orienté vers le spectateur, lui permettant d'entrer dans la scène et de recevoir le conseil silencieux que l'aveugle semble lui adresser¹.

Bien entendu l'aveuglement qui est ici évoqué est d'ordre spirituel et nul doute que la plupart des contemporains de Bruegel et de ses suiveurs y aient vu une allégorie de la folie du temps et, en même temps, un encouragement à ne se fonder que sur son propre jugement, au lieu de s'appuyer sur les préjugés et diktats d'un establishment religieux et politique en perte de vitesse. C'est dire si cette œuvre magistrale, en marge du charme et de l'impact esthétiques qu'elle suscite d'emblée, conserve dans son message une actualité pour le spectateur moderne.

Même si on peut relever un lien évident entre cette œuvre et celle de Pieter Bruegel l'Ancien, il faut également y voir des caractéristiques



it can be seen as encouragement to follow one's own judgement, instead of relying on the prejudices and diktats of a religious and political establishment that is losing momentum. This just shows us that besides the charm and aesthetic impact of this magnificent work, its message is still relevant to today's viewer.

Even though there is an obvious link between this work and that of Pieter Bruegel the Elder, there are also stylistic characteristics particular to Grimmer: the simple, streamlined rendering of the architecture, the flat tints and the staggered planes that blend together harmoniously, are all clues that allow us to attribute this panel to our artist. Thanks to the emotion that exudes from this magnificent work by Grimmer, primarily due to the feeling of inevitability that human misery evokes, no viewer will be left indifferent.

¹ Peres, Christine, *Au commencement du récit: transitions, transgressions*, Lansman, Manage, 2005, p. 135.



FIG.2 | Pieter Bruegel the Younger, *If one blind person leads another, both will fall*, 20 cm in diameter, panel, Private collection.

stylistiques propres à Grimmer: le rendu simple et épuré des architecture, le traitement en aplat des plans de couleur et l'échelonnement progressifs et bien fondu des différents plans de profondeur sont autant d'indices qui permettent l'attribution de ce panneau à notre artiste. Cette magnifique œuvre de Grimmer ne peut laisser indifférente grâce à cette émotion qui se dégage et qui est principalement dûe au sentiment d'inévitable fatalité que la misère humaine engendre.

¹ Peres, Christine, *Au commencement du récit: transitions, transgressions*, Lansman, Manage, 2005, p. 135.



19 | Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618

CHURCH INTERIOR ANIMATED WITH FIGURES INTÉRIEUR D'ÉGLISE ANIMÉ DE PERSONNAGES

PANEL 21,5 × 27 cm

Signed and dated *Abel Grimmer fecit 1606*

PROVENANCE Galerie Bousies, Belgium;

Sale Charpentier, Paris, 24.3.1953, n°16,

pl.XI; Sale Sotheby, Monaco, 14.11.1984,

repr. N°337; Richard Green Gallery, July

1985; Private collection, Great Britain.

LITERATURE Reine Bertier de Sauvigny,

Jacob et Abel Grimmer, Ed. la Renaissance du

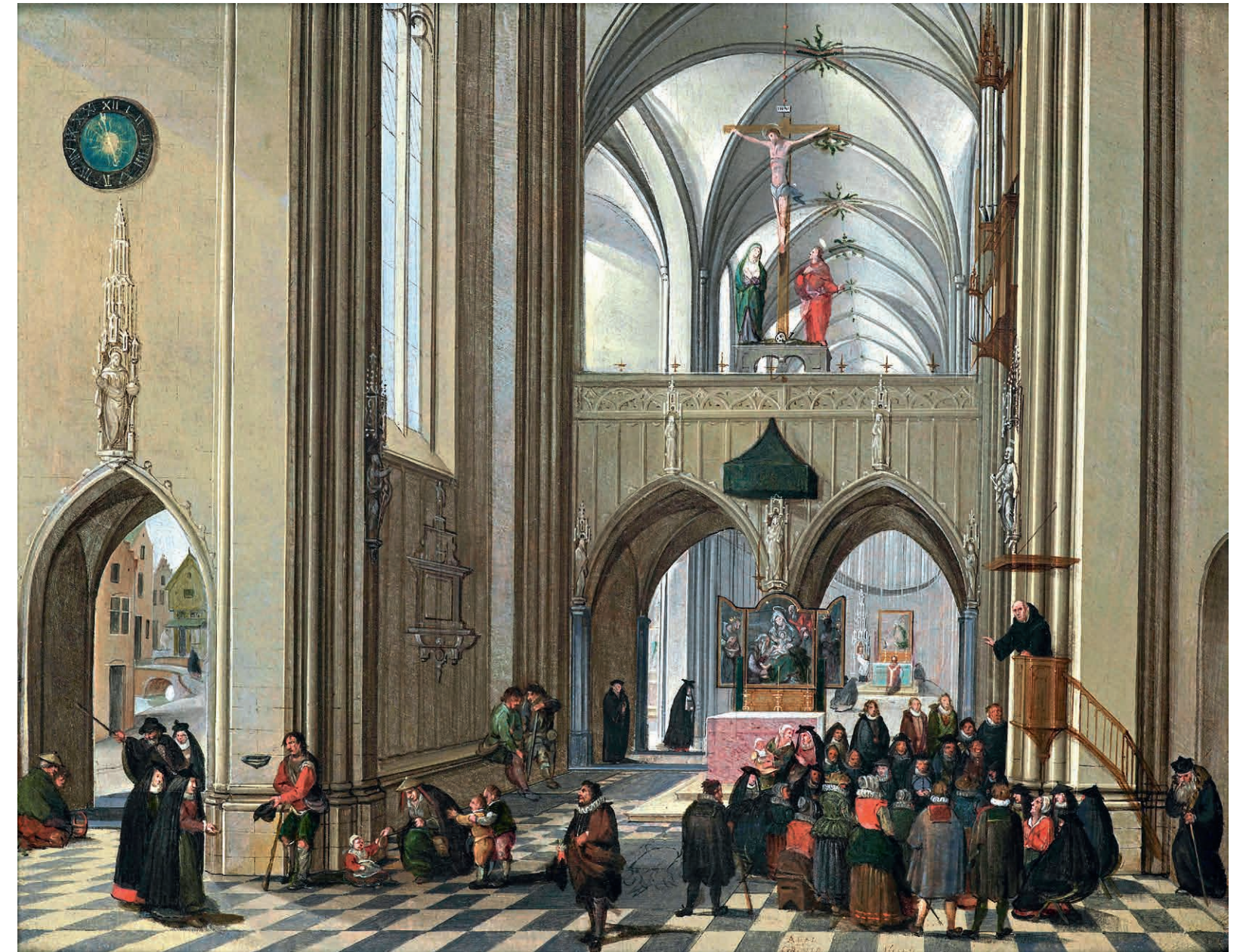
Livre, Bruxelles, 1991, p.223, n°L, ill. 110.

Recognised as one of the best landscape artists of his time, Abel Grimmer also played a major role as a painter of church interiors. Passionate about architecture, he demonstrates a subtle and ethereal use of lines and light. With a perfect command of perspective and a precise and rigorous rendering of the building, Abel Grimmer knew how to perfectly illustrate the grandeur and majesty of this ecclesiastical edifice. Our artist has not simply painted a picture of architectural interest; he has successfully endeavoured to endow his composition with a peaceful and poetic atmosphere, with the addition of figures dotted here and there. In the middle, worshippers are gathered to listen to a preacher. The numerous lighting effects help to establish this lyrical atmosphere.

Probably the fruit of his imagination, this *Church interior* shows the skill and taste of our painter at combining architectural styles by juxtaposing all types of elements and giving free rein to his knowledge as an architect. Following the example of Hans Vredeman de Vries, Abel Grimmer chooses to portray a church with several naves. In a more realistic and intimate style, we also encounter the same manner of placing the viewer in the central axis, so that his line of vision encompasses the whole and is then led towards the background closed off by a rood-screen. In the manner of his contemporary, Pieter Jan Saenredam, Abel Grimmer bathes his painting in a golden light. The forerunner of a genre that would lead to a school, Abel Grimmer, with his *church interiors*, opened the way for numerous imitators such as Pieter Neefs.

Reconnu comme étant l'un des meilleurs paysagistes de son temps, Abel Grimmer a également tenu un rôle important dans la peinture d'intérieurs d'église. Passionné d'architecture, il montre avec cet *Intérieur d'église* un jeu subtil et aérien de lignes et de lumière. Avec une parfaite maîtrise de la perspective et un caractère précis et rigoureux du rendu du bâtiment, Abel Grimmer a parfaitement su illustrer la grandeur et la majesté de cet édifice ecclésiastique. Au-delà d'une représentation architecturale, notre artiste s'essaye avec succès à doter sa composition d'une atmosphère paisible et poétique, en ponctuant la composition de personnages. Au centre, des fidèles se sont amassés pour écouter un prédicateur. L'apport de nombreux effets de lumière contribue à la mise en place de cette ambiance lyrique.

Vraisemblablement fruit de son imagination, cet *Intérieur d'église* montre l'habileté et le goût de notre peintre à conjuguer les styles architecturaux en juxtaposant des éléments de tous styles confondus et donne libre court à son savoir d'architecte. A l'exemple de Hans Vredeman de Vries, Abel Grimmer choisit de représenter une église à plusieurs vaisseaux. Dans un style plus réaliste et intimiste, on retrouve également cette même manière de placer le spectateur dans l'axe central, de façon à ce que sa vision embrasse l'ensemble pour être ensuite amené vers le fond fermé par un jubé. A la manière de son contemporain Pieter Jan Saenredam, Abel Grimmer baigne ses compositions d'une lumière dorée. Précurseur d'un genre qui fit école, Abel Grimmer, avec ses *intérieurs d'église*, ouvre la voie à de nombreux suiveurs tel que Pieter Neefs.



A COLLECTOR'S CABINET
CABINET D'AMATEUR

PANEL 108 × 137.2 cm

PROVENANCE Laurent Meeus (1872-1950),
Brussels.EXHIBITION Galerie Robert Finck,
Brussels, 1955.LITERATURE M. Diaz Pedrón, *Museo
del Prado Catálogo de Pinturas I. Escuela
Flamenca Siglo XVII*, Madrid 1975, vol. 1,pp. 380-81, under no. 1405 (as Adriaen
van Stalbeem); A. Scarpa Sonino, *Cabinet
d'amateur*, Milan 1992, p.37; M. Diaz Pedrón
and M. Royo-Villanova, *David Teniers,
Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*,Madrid 1992, p. 199; S. Speth-Holterhoff,
*Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs
au XVII^e siècle*, 1957, p. 69.

The child of protestant parents, Adriaen van Stalbeem spent his youth in Middelburg where his family sought refuge after the capitulation of Antwerp. However, he returned to his home town on the banks of the Scheldt in 1609 and registered as a master of the Guild of Saint Luke the same year. Attracted by the genre popular at that time, he dedicated himself to landscape as can be seen in some twenty of his works dating from 1604 to 1629. In 1632, the artist left Antwerp and went to London for ten months upon the request of King Charles 1st of England. He seems to have then abandoned all activity for a reason still unknown to us.

Van Stalbeem often expressed his eclecticism in his paintings, moving brilliantly from landscapes to historical reconstitutions, and from religious scenes to cabinet paintings. Most certainly influenced by the manner of Jan Brueghel the Elder, his style does however exhibit a number of features that help to identify his works: the technique used for the foliage, the delicateness of his characters and the colour so characteristic of his particular choice of pigments. Indeed, it is Adriaen van Stalbeem's unclassifiable and polymorphous personality that renders his works all the more charming. Alongside Abraham Govaerts, this well-rounded artist is one of Jan "Velvet" Brueghel's best disciples.

Art cabinets belong to the Flemish tradition of "Kunstkamers" (Cabinets of Curiosities) paintings. This genre appeared in Antwerp at the beginning of the 17th century and included paintings of interiors covered in works of art. In fact, it is relatively common to see these paintings portraying collections that actually existed. It was for this reason that David Teniers the Younger was put in charge of compiling a richly illustrated *in-folio* catalogue illustrated with all the paintings belonging to Archduke Leopold William **FIG.1**. This collection figured among the most prestigious in Europe and served as a basis for the rich collection of paintings at the Kunsthistorisches Museum in Vienna. In 1658, the famous *Theatrum Pictorum* saw the light of day; Teniers was responsible for copying all the Italian paintings from the Archduke's collection into a small format. These copies served as *modelli* for the team of artists employed to create engravings of the collection under his supervision.

The artists also liked to depict fictitious cabinets, the fruit of their imagination, which could be based on portrayals of paintings, sculptures

Né de parents protestants, Adriaen van Stalbeem vécut les années de sa jeunesse à Middelbourg où sa famille s'était réfugiée après la capitulation de la ville d'Anvers. Cependant, dès 1609, il gagne la métropole des bords de l'Escaut et s'inscrit comme membre de la guilde de Saint-Luc. Attiré par le genre en faveur à l'époque, il se consacre au paysage, comme l'atteste une vingtaine d'œuvres s'échelonnant entre 1604 et 1629. En 1632, l'artiste quitte Anvers durant dix mois pour se rendre à Londres à l'appel du roi Charles I^{er} d'Angleterre. Il semble avoir abandonné toute activité par la suite et nous en ignorons toujours le motif.

Adriaen Van Stalbeem s'est souvent affirmé comme éclectique dans ses compositions, passant avec brio du paysage à la reconstitution historique, de la scène religieuse à la peinture de cabinet. Influencé très certainement par la manière de Jan Brueghel le Vieux, son style présente cependant quelques constantes qui aident à identifier ses œuvres: la facture du feuillage, la finesse de ses personnages et la couleur si caractéristique de ses pigments lui sont propres. Par ce qu'elle a de polymorphe et d'inclassable, la personnalité d'Adriaen van Stalbeem est des plus attachantes. Artiste complet, il se situe, avec Abraham Govaerts, parmi les meilleurs disciples de Jan Brueghel de Velours.

Les cabinets d'amateur appartiennent à la tradition flamande des « Kunst-Kamers » (chambres d'art) peintes. Ce genre vit le jour à Anvers au début du XVII^e siècle et comprenait des représentations d'intérieurs couverts de peintures. Il n'est pas rare de voir ces compositions représenter des collections ayant véritablement existées. C'est ainsi que David Teniers le Jeune fut chargé de la création d'un catalogue *in-folio* richement illustré de tous les tableaux en possession de l'archiduc Léopold-Guillaume **FIG.1**. Cette collection figurait parmi les plus prestigieuses d'Europe et servit de base à la riche collection de tableaux du Kunsthistorisches Museum de Vienne. En 1658, le célèbre *Theatrum Pictorum*, pour lequel Teniers avait été chargé de copier sur petit format tous les tableaux italiens de la collection archiducal, voit le jour. Ces copies devaient servir de *modelli* pour l'équipe d'artistes occupée, sous sa supervision, à créer des gravures de la collection.

Les artistes aimaient également représenter des cabinets fictifs, fruits de leur imagination, pouvant à l'occasion se fonder sur des représentations de tableaux, de sculptures et d'objets exotiques appartenant à différentes collections anversoises. Ces chambres d'art constituaient des métaphores du





and exotic objects belonging to the various collections in Antwerp. These art cabinets were metaphors for know-how, taste and knowledge. This humanist concept was reinforced by the connection between Renaissance painting and the celebration of ancient history from a moralistic point of view. Just like the Italian *studiolo* in the 16th century, the art cabinet had a very particular intellectual dimension.

The *Collector's Cabinet* we are presenting here is a perfect example of this humanist context. It shows a vast room lit by windows with small lead-rimmed panes, decorated with paintings covering the walls from floor to ceiling. A solid-wood sideboard occupies the right-hand side and albums of engravings, maritime maps, medals, shells, a compass, a ruler as well as a globe lie higgledy-piggledy on a large table. In the background on the left, an astronomical device stands in the middle of a second table covered with an oriental rug. The painting is animated with numerous characters. The very elegantly dressed visitors, wearing swords, admire the works of art and discover the workings of the various scientific instruments surrounding them. In the centre, two art-lovers are deep in conversation about a panel leaning against a chair. Is this an art gallery or is it a visit to one of the numerous private collections in Antwerp? The art dealer's shop provided artists with a subject that was highly fashionable in the 17th century (we are referring, in particular, to *La boutique de Jean Snellinck* exhibited in the Royal Museum of Fine Arts in Brussels, given to Hieronymus Francken II) and, as mentioned above, the portrayal of paintings often formed a veritable illustrated catalogue of famous collections. The panel we are presenting here does not really fit either category since we have, as yet, been unable to identify the main characters.

The execution of this interior is extremely precise, particularly as regards the faces, the satin used for the doublets and the embroidery on the coats. The rendering of the paintings that decorate the walls is just as meticulous and offers a multi-coloured background against which the luminous and sparkling tones of the clothing stand out. The fresh colours, the touches of scarlet, the warm brown of the oak-beamed ceiling, the confidently-executed antique sculptures, all evoke the work of a confirmed master who belongs to the highest rank of cabinet painters. Very close to the collector's cabinet painted by Stalbeem currently exhibited in the Prado in Madrid **FIG.2**, this painting was undoubtedly painted by the same hand.

Several canvases exhibited on the walls of our cabinet can be attributed to their authors. There is a *Church Interior* reminiscent of Peter Neefs; two head-and-shoulder Portraits characteristic of the Flemish 16th century on either side of a still life by Snijders, recognisable by the large red tablecloth on which bunches of grapes are arranged; a Rocky Landscape based on the works of Joos de Momper and a Seascape in the style of Adam Willaerts or André van Eertvelt. Two landscapes also attract the viewer's attention.

Situated on the left-hand wall, the first one can easily be mistaken for a landscape with travellers so dear to Jan Brueghel the Elder. The second one, on the right, is typical of the paintings of undergrowth particular to Stalbeem himself. Nevertheless, it is difficult to establish in the collection of paintings in this cabinet, which are faithful copies of works (replicas) and which are fictitious and fanciful versions inspired by the originals. For instance, in the *Collector's Cabinet* in the Kleefeld collection in Brussels, we can, at first glance, recognise the same motifs as in the Still life and Portraits in our painting, though closer examination reveals tiny modifications which lead us to evoke—as we have done—works painted “in the style of”.

savoir, du goût et de la connaissance. Ce concept humaniste se voyait renforcé par le rapprochement entre la peinture de la Renaissance et la célébration de l'histoire antique dans une perspective moralisatrice. A l'image du *studiolo* italien du XVI^e siècle, la chambre d'art revêtait une dimension intellectuelle toute particulière.

Le *Cabinet d'amateur* que nous présentons ici s'inscrit parfaitement dans ce contexte humaniste. Il représente une vaste salle éclairée par des fenêtres à petits carreaux cerclés de plomb et ornée de tableaux couvrant les murs du sol au plafond. Un buffet massif prend place sur le côté droit et, sur une grande table, des albums d'estampes, des cartes maritimes, des médailles, des coquillages, un compas, une règle ainsi qu'une mappemonde sont disposés en désordre. A l'arrière-plan gauche, un appareil astronomique a pris place au centre d'une deuxième table recouverte d'un tapis d'Orient. La composition s'anime de nombreux personnages. Les visiteurs, élégamment vêtus et portant l'épée, admirent les œuvres d'art et s'informent du fonctionnement des différents instruments scientifiques qui les entourent. Au centre, deux amateurs conversent au sujet d'un panneau posé contre une chaise. Est-ce là une galerie d'art ou s'agit-il d'une visite à une des nombreuses collections privées anversoises? La boutique du marchand de tableaux fournissait aux artistes un sujet très en vogue au XVII^e siècle (nous pensons en particulier à *La boutique de Jean Snellinck* exposée aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles et donnée à Jérôme Francken II) et, comme nous l'avons évoqué plus haut, la représentation des tableaux formait souvent un véritable catalogue illustré des collections célèbres. Le panneau que nous présentons ne peut se ranger avec certitude ni dans l'une ni dans l'autre catégorie, l'identification des personnages principaux n'étant pas, à ce jour, déterminée.

L'exécution de cet intérieur est d'une précision extrême, particulièrement dans les visages, les satins des pourpoints et les broderies des manteaux. Le rendu des tableaux qui décorent les murs est tout aussi minutieux et offre un fond bigarré sur lequel se détachent les tons lumineux et chatoyants des costumes. Les teintes franches, les notes écarlates jetées çà et là, le brun chaud du plafond à poutres de chêne, les sculptures antiques tracées d'une main sûre, tout cela évoque le travail d'un maître confirmé, ayant sa place parmi les peintres de cabinets les plus importants. Très proche du cabinet d'amateur peint par Stalbeem et exposé aujourd'hui au Prado de Madrid **FIG.2**, ce tableau fut sans conteste peint par la même main.

Plusieurs toiles, exposées sur les murs de notre cabinet, peuvent être attribuées à leurs auteurs. Nous reconnaissons un *Intérieur d'église* évoquant Pieter Neefs; deux portraits en buste caractéristiques du XVI^e siècle flamand de part et d'autre d'une nature morte de Snijders reconnaissable à la grande nappe rouge sur laquelle des grappes de raisins sont déposées; un paysage rocheux s'inspirant de l'art de Joos de Momper ou encore une marine à la manière d'Adam Willaerts ou d'André van Eertvelt. Deux paysages attirent également le regard.

Situé à gauche du mur, le premier ressemble à s'y méprendre à un paysage avec voyageurs qu'affectionnait tant Jan Brueghel le Vieux. Le second, sur la droite, est typique des compositions de sous-bois propres à Stalbeem lui-même. Il reste néanmoins délicat d'établir, dans la collection de tableaux de ce cabinet quelles sont les représentations fidèles d'œuvres, des répliques, et celles qui sont des versions fictives et fantaisistes inspirées des premières. En effet on retrouve, par exemple dans le *Cabinet d'amateur* de la collection Kleefeld à Bruxelles réalisé par Frans Francken II, des motifs qui relèvent, au



FIG.1 | David Teniers II, *Archduke Leopold Wilhelm and the artist in the archducal picture gallery in Brussels*, 1653, Oil on canvas, signed, 70.9 × 87.6 cm, Provenance: Collection of Baron Nathaniel and Albert von Rothschild, sold Christie's, London, 8 July 1999.



FIG.2 | Adriaen van Stalbeem, *Learning arts and sciences*, 1650, Oil on panel, 89 × 117 cm, Prado National Museum, Madrid.



Adriaen van Stalbeem succeeds in portraying all the world's know-how in this painting. His extremely delicate style wonderfully captures all the sumptuousness and refinement that surrounded Antwerp's intelligentsia in the middle of the 17th century. There are four other very similar versions of this emblematic work: one belongs to a private Italian collection FIG.3, another is kept at the Prado in Madrid FIG.2, a third one, which involves a collaboration with Jan "Velvet" Brueghel for the figures of Albert and Isabella, is in Baltimore FIG.4, and the last one belongs to the royal collections of England.

premier regard, des mêmes natures mortes et portraits que notre tableau. Mais un examen attentif permet d'observer des modifications de détails qui nous incitent à évoquer, comme nous l'avons fait, des œuvres peintes « à la manière de ».

Adriaen van Stalbeem arrive à mettre en scène dans cette composition tout le savoir du monde. La finesse extrême de son style parvient à rendre merveilleusement toute la somptuosité et le raffinement dont s'entourait l'intelligentsia anversoise du milieu du XVII^e siècle. De cette œuvre emblématique, il existe quatre autres versions proches de la nôtre : l'une dans une collection privée italienne FIG.3, une autre est au musée du Prado de Madrid FIG.2, la troisième, avec la collaboration de Jan Brueghel de Velours pour les personnages d'Albert et Isabelle à Baltimore FIG.4, et la dernière fait partie des collections royales d'Angleterre.



FIG.3 | Adriaen van Stalbeem, *A collector's cabinet*, Oil on panel, 90 x 121 cm, Benedetti collection.



FIG.4 | Jan Brueghel the Elder and Adriaen van Stalbeem, *The Archduke and Isabella in a Cabinet of Curiosities*, Oil on panel, The Walters Art Museum, Baltimore MD.

21 | Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642

THE PRODIGAL SON WITH THE COURTESANS LE FILS PRODIGUE CHEZ LES COURTISANES

PANEL 35 × 46 cm

Signed *FRANCK / INV / F.*

PROVENANCE Private collection, Italy.

LITERATURE U. Härting, *Frans Francken der Jüngere*, Luca Verlag Freren, 1989.

Frans Francken the Younger was the most remarkable representative of his family. This prolific and varied painter worked in turn with his father, his brother and his son; he quickly became the undisputed head of the family studio which produced countless paintings of religious or profane subjects, whose picturesque portrayal is a pleasure to behold. He held an important position in his home town and numerous documents bear witness to his contemporaries' regard for him.

Frans Francken the Younger trained in his father's studio. He was accepted as master of the Academy of Saint Luke in Antwerp in 1605 and became dean in 1614. When his father died, the home of Frans II became one of the most productive art centres in Antwerp. He continued the collaboration he had begun with his brother Jerome in their father's studio and he later worked with his son Frans III. He dealt with a wide variety of genres: biblical, mythological, historical and allegorical. He also painted *kunstkamers*, which were highly prized by collectors.

Among the abundance of painters in Antwerp at the end of the 16th century and during the 17th century, Frans Francken the Younger won fame in genre painting with his portrayal of the famous parable told by Luke: the Prodigal Son. Owing to its narrative content, this parable has inspired many artists since the Middle Ages. The episode described here is that of the prodigal son spending his money in an inn. While Luke's parable gives little indication of how the son squanders his fortune, artists have taken great liberty in depicting scenes of merry-making, gambling and episodes with courtesans, as is the case here.

The Prodigal Son with the Courtesans is among the finest genre scenes produced by the painter. In paintings featuring the same theme (Louvre [FIG.1](#) and Kunsthalle in Karlsruhe), Francken makes a point of placing the scene in a highly elaborate interior and adds the figure of a musician. Here, he offers us a more limited composition of the banquet scene. Nine characters are arranged around a table where there is no sign of a meal, simply the necessary elements to inebriate those who have come to visit the two women in their sumptuous dresses. The young character in blue in the centre of the painting, encouraged into wicked ways by the character in the yellow cape and the courtesan, may correspond to the prodigal son. The man in the hat smoking a pipe and facing the viewer is a mature man, and undoubtedly used to the extravagances of the place, just like the other guests. Behind him, a man reads a letter that the young child appears to

Frans Francken le Jeune est le représentant le plus remarquable de sa famille. Ce peintre fécond et varié travaille tour à tour avec son père, son frère et son fils; il devient bien vite le chef incontesté de l'atelier familial d'où sortent d'innombrables tableaux à sujet religieux ou profane dont la représentation pittoresque est plaisante à l'œil. Il tient une place importante dans sa ville natale et les documents abondent sur l'estime que lui témoignent ses contemporains.

Frans Francken le Jeune reçut sa formation dans l'atelier paternel. Il est admis comme maître de l'Académie de Saint Luc à Anvers en 1605 et doyen en 1614. À la mort de son père, la demeure de Frans II devient un des centres d'art les plus productifs d'Anvers. Il y maintient la collaboration commencée avec son frère Jérôme dans l'atelier paternel et, plus tard, il s'associe avec son fils Frans III. Il aborde les genres les plus divers: biblique, mythologique, historique et allégorique. Il est aussi l'auteur de cabinets d'amateur prisés des collectionneurs.

Parmi les innombrables peintres qui foisonnent à Anvers à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle, Frans Francken le Jeune s'illustre dans la peinture de genre en représentant la célèbre parabole rapportée par Luc: le fils prodigue. Cette parabole, par son contenu narratif, a inspiré de nombreux artistes dès le Moyen-Âge. L'épisode évoqué ici est celui du fils prodigue dépensant son argent dans une auberge. Si la parabole de Luc donne peu d'indices sur comment le fils dilapide son bien, les artistes développent avec une grande liberté des scènes de festin, de jeu ou des scènes avec des courtisanes comme c'est le cas ici.

Le Fils prodigue chez les courtisanes s'inscrit parmi les plus belles scènes de genre produites par le peintre. Dans les tableaux du même thème (Louvre [FIG.1](#) et Kunsthalle de Karlsruhe), Francken prend le soin de camper la scène dans un intérieur fort élaboré, en ajoutant la figure du musicien. Ici, il propose un cadrage plus réduit sur la scène du banquet. Neuf personnages sont dispersés autour de cette table qui ne suggère aucun repas, mais plutôt juste de quoi enivrer ceux venus rencontrer les deux femmes aux somptueuses toilettes. Le jeune personnage en bleu au centre de la composition, poussé au vice par le personnage à la cape jaune et la courtisane, pourrait correspondre au fils prodigue. L'homme chapeauté qui fait face au spectateur et fume la pipe est un homme d'âge mûr, et sans doute habitué, comme ses autres comparses, aux fantaisies de l'endroit. Derrière lui, un homme lit une lettre que le jeune enfant semble lui avoir remis, tandis qu'un vieillard indique de son index au spectateur la scène qui est en train de se jouer. Son



have handed him, while an old man points towards the scene to show the viewer what is happening here. His look and his posture endow him with a special character: he seems to be questioning the viewer on the moral content of the affair. Finally, a painting showing Bacchus surrounded by nymphs hangs above the joyful table. This painting confirms the business of the place where the prodigal son is squandering his fortune.

Francken's style here is highly accomplished. Particular attention should be paid to the beauty of the faces, whose eyes are depicted through small black dots. He also reveals a great variety in the rendering of the characters clothes. This *Prodigal Son with the Courtesans* is an excellent example of the themes so dear to the master, who rose to success through his delightful cabinet paintings executed in the first third of the 17th century.



FIG.1 | Frans Francken the Younger, *The Parable of the Prodigal Son*, 1633, 61 x 86 cm, Musée du Louvre, Paris.

regard et sa posture lui donnent un caractère particulier: il semble questionner le spectateur sur le contenu moral de l'affaire. Enfin, au dessus de la joyeuse tablée, a été suspendu un tableau représentant un Bacchus entouré de nymphes. Ce tableau confirme bien la fonction du lieu dans lequel le fils prodigue dissipe sa fortune.

La manière de Francken est ici des plus abouties. Est à souligner la beauté des visages, dans lesquels il insère de petits points noirs en guise d'yeux. Il fait preuve également d'une belle variété dans le rendu des vêtements des personnages. Ce *Fils prodigue chez les courtisanes* reprend à la perfection les thématiques chères au maître qui a fait son succès par de ravissants tableaux de cabinet dans le premier tiers du XVII^e siècle.



22 | Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642

A COLLECTOR'S CABINET CABINET D'AMATEUR

PANEL 56.5 × 84.5 cm
Circa 1610-1615

PROVENANCE Mahieu Collection, Brussels.
LITERATURE S. Speth-Holterhoff, *Les peintres Flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*,

ill. 27, text p. 90-91; U. Härting, *Frans Francken der Jüngere*, Luca Verlag Freren, 1983, cat. 383; 1989, cat. 464, p.374, p.85.

The collector's cabinet is a subject emblematic of the 17th century. With this particularly elaborate composition dated 1610-1615, Frans Francken participated in the success of the genre. Today, we are familiar with several other versions of collectors cabinets painted either by himself or his studio.

Collectors cabinets belong to the Flemish tradition of *Kunstkamers* (Cabinets of Curiosities). This genre appeared in Antwerp at the beginning of the 17th century and included paintings of interiors covered in works of art. In fact, it is relatively common to see these paintings portraying collections that actually existed. It was for this reason that David Teniers the Younger was put in charge of compiling a richly illustrated *in-folio* catalogue illustrated with all the paintings belonging to Archduke Leopold William. The artists also liked to depict fictitious cabinets, the fruit of their imagination, which could be based on portrayals of paintings, sculptures and exotic objects belonging to different collections in Antwerp. These art rooms were metaphors for know-how, taste and knowledge. This humanist concept was reinforced by the connection between Renaissance painting and the celebration of ancient history from a moralistic point of view. Just like the Italian *studiolo* in the 16th century, the art cabinet had a very particular intellectual dimension.

The main elements composing a collection in the 17th century are grouped together in this *Collector's cabinet*: paintings, antiques, natural curiosities and gold- and silverware. A heavy crimson curtain opens onto a room bathed in sunshine. Yellow and enveloping, the light reveals the treasure of a collection harmoniously arranged in a rich setting, with walls covered in Malines leather.

Two art lovers are sitting at a table laden with oysters and a lobster. A servant offers them glasses of wine: one of them, on the right holding a painting, strongly resembles the Antwerp art lover and dealer Pieter Stevens, whom we know from the portrait by Van Dyck [FIG.1](#). And yet, we are not in his house but that of one of his collector friends whom he is visiting. This is evidenced by the fact that the paintings on the wall are not from Stevens' collection, as we know from the inventory, but they nevertheless give a very good idea of the traditional taste in Antwerp in the 17th century.

The genres in vogue are indeed portrayed in front of the viewer, in no hierarchical order and in careful harmony. Top left, a *Ship in distress* as well as a *Flight of Loth*, present in the version of the Duke of Northumberland's *Collector's cabinet with an ebony bureau* (see Härting, cat. 445). Top right is one of the mountainous landscapes typical of the art of Joos de Momper;

Le cabinet d'amateur est un sujet emblématique du XVII^e siècle. Dans cette composition particulièrement élaborée datant de 1610-1615, Frans Francken participe au succès du genre. Aujourd'hui, plusieurs autres versions autographes ou de son atelier figurant des cabinets d'amateur sont comptées.

Les cabinets d'amateur appartiennent à la tradition flamande des *Kunstkamers*. Ce genre vit le jour à Anvers au début du XVII^e siècle et comprenait des représentations d'intérieurs couverts de peintures. Il n'est pas rare de voir ces compositions représenter des collections ayant véritablement existées. C'est ainsi que David Teniers le Jeune fut chargé de la création d'un catalogue *in-folio* richement illustré de tous les tableaux en possession de l'archiduc Léopold-Guillaume. Les artistes aimaient également représenter des cabinets fictifs, fruits de leur imagination, pouvant à l'occasion se baser sur des représentations de tableaux, de sculptures et d'objets exotiques appartenant à différentes collections anversoises. Ces chambres d'art constituaient des métaphores du savoir, du goût et de la connaissance. Ce concept humaniste se voyait renforcé par le rapprochement entre la peinture de la Renaissance et la célébration de l'histoire antique dans une perspective moralisatrice. À l'image du *studiolo* italien du XVI^e siècle, la chambre d'art revêtait une dimension intellectuelle toute particulière.

Dans ce *Cabinet d'amateur* sont regroupés les éléments principaux qui composent une collection au XVII^e siècle: tableaux, antiques, curiosités naturelles et orfèvrerie. Un lourd rideau cramoisi ouvre sur une pièce baignée de soleil. Jaune et enveloppante, la lumière dévoile les trésors d'une collection harmonieusement disposée dans un riche décor aux murs couverts de cuir de Malines.

Deux amateurs sont attablés devant un festin d'huitres et de homard, un serviteur leur tend des verres de vin: l'un d'entre eux, à droite et tenant un tableau, ressemble fortement à l'amateur et négociant anversois Pieter Stevens, tel que nous le connaissons dans le portrait de Van Dyck [FIG.1](#). Pour autant, on ne se trouve pas chez lui, mais chez un de ses amis collectionneurs à qui il aurait rendu visite. Pour preuve, les tableaux aux murs n'évoquent pas la collection de Stevens, bien connue par son inventaire, mais donnent néanmoins une idée bien précise du goût traditionnel anversois du XVII^e siècle.

Les genres en vogue sont bel et bien représentés face au spectateur, sans hiérarchie et avec une harmonie soignée. En haut à gauche, un *Voilier en détresse* ainsi qu'une *Fuite de Loth* présente dans la version du *Cabinet d'amateur au Scriban d'ébène* du duc de Northumberland (voir Härting cat.445). En haut à droite, on reconnaît l'un des paysages montagneux





lower down an *Angelica and the Hermit*; a triptych in the style of Gossaert on the left of the two-tiered sideboard overladen with convoluted ceremonial cups; a *Judgement of Paris* in front of it; a *Triumph of Amphitrite* in the foreground and the replica of a *Carrying of the Cross* (Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen) by Francken placed on a chair.

The accomplished character and particularly spirited touch make this *Collector's cabinet* especially appealing and invaluable. Among seven different versions, there is a replica of it in the Coruña Museum of Fine Arts **FIG.2**.

typiques de l'art de Joos de Momper, plus bas une *Angélique et l'Ermite*, un triptyque façon Gossaert à gauche du buffet à deux corps surchargés de coupes d'apparat aux formes alambiquées, un *Jugement de Pâris* devant lui, un *Triomphe d'Amphitrite* au premier plan et la réplique d'un *Portement de Croix* (Suermondt-Ludwig-Museum, Aix-la-Chapelle) de Francken déposée sur une chaise.

Son caractère abouti et sa touche particulièrement enlevée font de ce *Cabinet d'amateur* une œuvre particulièrement séduisante et précieuse. On lui connaît sept répliques, dont une au musée de la Corogne **FIG.2**.



FIG.1 | Anthony van Dyck, *Portrait of Pieter Stevens*, 1627, Mauritshuis, The Hague.



FIG.2 | Frans Francken the Younger, *Two collectors dining in a gallery of paintings*, 28.5 x 87.5 cm, panel, Museo de Belas Artes da Coruña.

23 | Gijsbrecht Leytens

1586 – ANTWERP – 1656

WINTER LANDSCAPE ANIMATED WITH VILLAGERS
PAYSAGE D’HIVER ANIMÉ DE VILLAGEOIS

PANEL 48 × 74 cm

PROVENANCE Private collection, France.

LITERATURE Yvonne Thiery, *Les Peintres flamands de paysage au XVII^e siècle: des précurseurs à Rubens*, published by Lefebvre et Gillet, Brussels, 1988.

The work of Gijsbrecht Leytens was formerly attributed to an anonymous painter, the “Master of Winter Landscapes”. We now know that the painter, identified thanks to a painting bearing his monogram and kept in a private Dutch collection, was baptised in Antwerp on 4th April 1586. He began his apprenticeship with Jacob Vrolijck, before becoming a master in Antwerp in 1611. Married to Maria van Omel, he was a member of the “Olijftak” between 1615 and 1625, and a captain in Antwerp’s Civic Guard between 1624 and 1628. Well known for his collaborations with Frans Francken II and Sebastian Vrancx, his pupils included painters from Southern Europe who came to learn the art of Flemish landscape, like the young Roccotailliato.

His entire oeuvre follows the trend of 16th and 17th century Flemish and Dutch landscape painting, which brought fame to such masters as Pieter Bruegel the Elder, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper and Denijs Van Alsloot. A poet of the frost, Leytens succeeds in expressing the cold nakedness of the sun’s rays on a countryside set in ice. No-one before him, nor after him, either in Flanders or elsewhere, expressed this with such intensity. The fundamental and unique quality of his art also resides in the extreme refinement of the subtle colour harmonies apparent in his paintings at all times.

With artists such as Bruegel and Grimmer, but also Denijs van Alsloot and van Heil, the winter landscape became one of the choice subjects of Flemish painting. This taste naturally passed into Dutch painting, as can be seen in the magnificent winter landscapes by Avercamp, van der Neer and Verstralen. However, Leytens occupies a unique place within this pantheon; the “Master of Winter Landscapes” succeeds in transcending this very particular season. Far from the austere, dreary and unsettling landscapes that only come to life through the presence of figures, Leytens’ winter views are filled with their own particular poetry.

Fifty years ago, this painter was still known as the “Master of Winter Landscapes”. He has now been clearly identified, and this *Winter landscape animated with villagers* is a very fine example of his work. His particular style is immediately recognisable: poetic atmosphere, subtle colours and the ease with which he paints the splendid snow-laden trees. Just like the landscape in the museum in Aachen [FIG.1](#), the gigantic tree with its frozen branches imposes itself in the centre of the painting and creates an opening in the

L’œuvre de Gijsbrecht Leytens était jadis donnée à un anonyme appelé le «Maître des Paysages d’Hiver». Aujourd’hui, on sait que le peintre, identifié grâce à un tableau portant son monogramme et conservé dans une collection privée hollandaise, fut baptisé à Anvers le 4 avril 1586 et qu’il entama son apprentissage auprès de Jacob Vrolijck, avant d’accéder à la maîtrise à Anvers en 1611. Marié à Maria van Omel, il fut membre de l’«Olijftak» entre 1615 et 1625 et capitaine de la Garde civique d’Anvers entre 1624 et 1628. Connu pour ses collaborations avec Frans Francken II et Sébastien Vrancx, il compta parmi ses élèves des peintres d’Europe méridionale venus apprendre l’art du paysage flamand comme le fit le jeune Roccotailliato.

Toute son œuvre s’inscrit dans la veine du paysage flamand et hollandais des XVI^e et XVII^e siècles, dans laquelle se sont illustrés des maîtres tels que Pieter Bruegel l’Ancien, Hendrick Avercamp, Gillis Van Coninxloo, Joost de Momper ou Denijs Van Alsloot. Poète du gel, Leytens parvient à exprimer la froide nudité du soleil sur une campagne figée dans le givre. Nul avant lui, ni même après lui, ne l’avait exprimée avec une telle intensité, que ce soit en Flandres ou ailleurs. La qualité fondamentale et unique de son art réside aussi dans l’extrême raffinement des subtils accords chromatiques qui transparaissent à tout moment dans ses compositions.

Avec des artistes comme Bruegel, Grimmer, mais également comme Denijs van Alsloot ou van Heil, le paysage d’hiver devint un des sujets de choix de la peinture flamande. Ce goût se transmet tout naturellement à la peinture hollandaise connue pour les magnifiques paysages hivernaux d’Avercamp, de van der Neer et de Verstralen. Leytens occupe cependant une place unique au sein de ce panthéon. Le «Maître des Paysages d’hiver» arrive en effet à transcender cette saison si particulière. Loin des paysages austères, mornes et inquiétants qui ne prennent vie qu’à travers l’animation des personnages, les vues hivernales de Leytens dégagent une poésie singulière.

Il y a cinquante ans encore, on connaissait ce peintre sous le nom du «Maître des paysages d’hiver». Il est aujourd’hui clairement identifié, et voici un très bel exemple de sa production avec ce *Paysage d’hiver animé de villageois*. Son style si particulier se reconnaît immédiatement : ambiance poétique, subtilité du coloris et aisance à peindre de splendides forêts sous la neige. Comme dans le paysage du musée d’Aachen [FIG.1](#), l’arbre gigantesque à la frondaison





FIG.1 | Gijsbrecht Leytens, *Winter landscape*, 50 x 75 cm, oil on oak, Suermondt-Museum, Aachen.



FIG.2 | Gijsbrecht Leytens, *Winter landscape*, 72 x 89 cm, oil on panel, The State Hermitage, St. Petersburg.



FIG.3 | Gijsbrecht Leytens, *Winter landscape with woodcutters*, 23,1 x 32,2, oil on copper, Sold at Dorotheum, 9 April 2014 (Lot 00513).

woods. On the right-hand side of the painting, another gap opens into the distance by means of an avenue, dotted here and there with bare young trees. These lines that converge towards a vanishing point are reminiscent of the painting in the State Hermitage, which imposingly offers the same perspective FIG.2.

Like the version in Saint Petersburg, this landscape is highly animated with several villagers dotted around the painting, carrying wood or provisions for the winter. Accompanied by hunting dogs, everyone is going about their business despite the harsh climate. The cottage with the steep roof, visible in the version in Aachen, also features in this painting; here, a wonderful quality of nuances makes it stand out from the sky.

The scene seems to be plunged in an imaginary universe, where the powder pink, subtle yellow, and very pale blue tints, and browns for the shady parts, are highlighted with multiple variations of white. Through these various nuances, the painter imposes his trademark, the source of his continuing success among art-lovers FIG.3. Strongly inspired by other Flemish masters of the genre, Leytens goes down in history as being the mid-17th century specialist in winter landscapes.

glacée s'impose au centre du tableau et ouvre une percée dans le bois. Dans la partie droite de la composition, une autre trouée ouvre vers le lointain par une allée ponctuée de part et d'autre par de plus jeunes arbres nus. Ces lignes convergeant vers un point de fuite ne sont pas sans rappeler le tableau de l'Hermitage qui offre, de façon grandiose, cette même perspective FIG.2.

Comme dans la version de Saint Petersburg, ce paysage est très animé et plusieurs villageois transportant du bois ou des provisions pour l'hiver, ponctuent le tableau. Accompagnés de chiens de chasse, chacun vaque à ses activités malgré la rudesse du climat. On retrouve également la maisonnette à la toiture singulière dans la version d'Aachen; ici elle se détache sur un ciel d'une très belle qualité de nuances.

La scène semble plongée dans un univers irréel, où les teintes de rose poudré, de jaune subtil, de bleu très pâle, et de bruns pour les coins d'ombre sont nimbées d'un blanc aux multiples variations. Par ce jeu de nuances, le peintre dépose sa marque de fabrique qui font depuis toujours son succès auprès des amateurs FIG.3. Fortement inspiré par d'autres maîtres flamands du genre, Leytens entre dans l'histoire tel le spécialiste du paysage d'hiver du milieu du XVII^e siècle.

24 | Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP 1678

CHRIST APPEARS TO MARY MAGDALENE OR NOLI ME TANGERE
L'APPARITION DU CHRIST À MARIE MADELEINE OU NOLI ME TANGERE

PANEL 23,5 × 37,5 cm

PROVENANCE Private collection, France.

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan “Velvet” Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13th September 1601. His childhood was overshadowed by the death of his mother in 1603. Jan was initiated in the art of painting in his father’s studio. He was almost fifteen years old when his father thought of sending him to Italy – a plan that was made all the easier since “Velvet” Brueghel had a noble patron in Milan, Cardinal Borromeo. He only left in May 1622. He did indeed stop in Milan, where he entered the Cardinal’s family circle before continuing his journey onto Sicily, but the sudden death of his father in 1625 brought his trip to an end. He returned to Antwerp in August 1625, and immediately registered as a member of the Guild of Saint Luke and the adjoining “De Violere” chamber of rhetoric, where he was promoted to dean in 1630. He took over the running of the family studio and recorded his activities in a diary, which he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens, in the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Although he remained close to his father’s subjects, he nevertheless renewed their design, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art. In his exceptionally elegant floral paintings, he abandoned compact arrangements and instead, treated each richly sculptured flower as an entity in itself, revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space where forms were organised more freely, treated with a succession of precise, rapid strokes, and given generous, deep contours.

Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that his works are sometimes confused with his father’s. Aided by the incredible softness of his palette, his art excels as much in the animated landscapes featuring rivers and woods, as in his still lifes. The smooth, glossy colours, which reflect the same enthusiasm that renders each painting a feast for the eye, make Jan Brueghel the Younger, through his personal endeavours, a precursor of modern painting.

This little copper is a very fine example of the art of Jan Brueghel the Younger. It depicts a scene described by John and shows Christ and Mary Magdalene on Easter Sunday. This Latin expression that we find in the Vulgate of St. Jerome means “don’t touch me” or “don’t hold me back”. Lamenting over Christ’s death, Mary Magdalene sees him before her without knowing it’s him: she thinks he’s the gardener. Jesus says to her:

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naît à Anvers en 1601. Dès 1603, son enfance se trouve assombrie par le décès de sa mère. C’est dans l’atelier paternel que Jan s’initie à l’art de la peinture. Il va sur ses quinze ans lorsque son père songe à l’envoyer en Italie – projet d’autant plus réalisable que Brueghel de Velours comptait un noble protecteur à Milan, le cardinal Borromée. Le départ n’a lieu qu’en mai 1622. Il s’arrête en effet à Milan, où il entre dans le cercle des familiers du cardinal avant de continuer sa route vers la Sicile. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. Il est de retour à Anvers en août 1625, où il s’inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint Luc et de la chambre de rhétorique attenante «De Violiere» dont il est promu doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l’atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu’il rédigera de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse, à Notre-Dame d’Anvers, Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s’adaptant aux désirs de ses contemporains et substitue ainsi au maniérisme, qui prévalait jusqu’alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre. Dans ses compositions florales, d’une rare élégance, il abandonne la composition compacte et traite chaque fleur au relief incomparable comme une entité à part entière, dégageant la beauté de chacune d’elles. Il décrit ainsi un espace où s’organisent plus librement les formes traitées par une succession de touches précises et rapides au modelé ample et profond.

Son œuvre retient aujourd’hui l’attention des connaisseurs et son habileté est telle que sa production a parfois été confondue avec celle de son père. Son art, aidé en cela de la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés que dans les natures mortes. Un coloris lisse et brillant, participant du même élan d’enthousiasme qui fait de chaque tableau une fête pour le regard, place Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, en précurseur de la peinture moderne.

Ce cuivre est un très bel exemple de l’art de Jan Brueghel le Jeune. Il représente une scène énoncée par Jean et mettant en scène le Christ et Marie-Madeleine le dimanche de Pâques. Cette formule latine que l’on retrouve dans la *Vulgate* de Saint Jérôme, signifie « ne me touche pas » ou « ne me retiens pas ». Marie-Madeleine, pleurant la disparition du Christ se retrouve face à lui sans le savoir : elle le prend pour un jardinier. Jésus lui dit :





“Woman, why are you weeping? Whom are you seeking?” Supposing him to be the gardener, she said to him: “Sir, if you have carried Him away, tell me where you have laid Him, and I will take Him away.” In this episode, Jesus prevents Mary Magdalene from touching him: he must first ascend to Heaven. Then Mary Magdalene says to the disciples: “I have seen the Lord and this is what he said.”

The great beauty of this copper undoubtedly lies in the position of the Saint, who is about to touch Christ. In a resolutely delicate pose, draped in his red robe, he holds up his hand to prevent her. The scene takes place in a charming traditional landscape, opening onto an evanescent town in the background. In the foreground, we are treated to a splendid still life composed of artichokes arranged in a wheelbarrow. Small figures can be seen walking here and there in the painting. The appeal of this yet accomplished work lies in its free and spirited touch, and its lively and precious colours.

This copper can be compared to the version on wood kept in Bremen, whose figures are attributed to Rubens **FIG.1**. It dates from the late 1630s. The composition can also be seen in another panel belonging to a collection in Hamburg, which was sold in Cologne in 2005. Lastly, there is a similar work in San Francisco where the central figures are attributed to a painter from Rubens’ studio **FIG.2**. The central part with the two figures was used again in a monumental painting from Rubens’ studio, which is kept at the Rijksmuseum.

«Femme, pourquoi pleures-tu? Qui cherches-tu?» Le prenant pour un autre, elle lui dit: «Seigneur, si c’est toi qui l’as emporté, dis-moi où tu l’as mis, et je l’enlèverai.» Dans cet épisode, Jésus empêche Marie-Madeleine de le toucher: il doit d’abord monter auprès de Dieu le Père. Puis Marie-Madeleine dit aux disciples: «J’ai vu le Seigneur et voilà ce qu’il m’a dit.»

La grande beauté de ce cuivre réside sans nul doute dans l’attitude de la sainte s’appêtant à toucher le Christ. Lui, dans une posture résolument délicate et drapé dans son manteau rouge, la repousse d’une main. La scène se tient dans un charmant paysage traditionnel, ouvrant sur une ville évanescence à l’arrière-plan. Tandis que se dresse au premier plan une splendide nature morte faite d’artichauts déposés dans une brouette, de petits personnages déambulent ça et là dans la composition. De beau format et de facture aboutie, cette composition séduit par sa touche libre, enlevée, et ses couleurs vives et précieuses.

Ce cuivre peut être rapproché de la version sur bois conservée à Brême et dont les figures sont données à Rubens **FIG.1**. Il est daté de la fin des années 1630. La composition est aussi connue d’un autre panneau issu d’une collection d’Hambourg et passé en vente à Cologne en 2005. Enfin, on retrouve une composition similaire à San Francisco où les personnages centraux sont donnés de la main d’un peintre de l’atelier de Rubens **FIG.2**. Enfin, la partie centrale des deux figures a été reprise dans un tableau monumental de l’atelier de Rubens et conservé au Rijksmuseum.



FIG.1 | Jan Brueghel the Younger, *Noli me tangere*, panel, 59.5 x 100 cm, Kunsthalle Bremen.



FIG.2 | Jan Brueghel the Younger, *Noli me tangere*, panel, 57.5 x 92.7 cm, Fine Arts Museum of San Francisco.

25 | Ambrosius Bosschaert the Younger

ARNEMUIDEN 1609 – UTRECHT 1645

BOUQUET OF FLOWERS IN A VASE PLACED ON A TABLE
COVERED WITH FRUITS AND SHELLS
BOUQUET DE FLEURS DANS UN VASE POSÉ SUR
UN ENTABLEMENT GARNI DE FRUITS ET DE COQUILLAGES

PANEL 66 × 47 cm
Signed
Circa 1634

PROVENANCE Private collection.
LITERATURE E. Greindl, *Les Peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Brussels, 1983, p. 161, cat.91.

Ambrosius Bosschaert the Elder had three sons who all became like-wise painters of flowers and fruits. The oldest of them — Ambrosius — was together with Johannes, the most famous and the most appreciated of all. Ambrosius was born near Middelburg in 1609. In 1616 he left with his parents for Utrecht where he was reportedly married in 1634. Although differing in style, his work has sometimes been mistaken for that of his brother Abraham, who made use of the same initials to sign his paintings.

It has however been ascertained that Ambrosius was the author of the more elaborate compositions, being clearly indebted to the influence of Ambrosius the Elder. Abraham, his junior by several years, was only eight years old when his father died in 1621 and consequently could not possibly have benefitted of his father's lessons. Abraham, like Johannes, elaborated a personal conception of still lives while Ambrosius, faithful to his father's artistic legacy, did his utmost to deepen and enrich it, in which he succeeded most remarkably. His thick bunches of flowers, exquisitely detailed, over which hovers a somewhat obsolete charm, are always extremely refined. While colours are bright and volumes sculpted by the interplay of contrasting light and shade, harmony is achieved through the most delicate hue gradations.

This painting by Ambrosius Bosschaert shows a bouquet of flowers arranged in a dark glass vase, accompanied by a lizard, a spider, two shells and various fruits, spread over a wooden table. The light, the tight composition and the high viewpoint are all elements that are employed to glorify the flowers and draw the viewer's attention to their extraordinary realism and the artist's perfect technical mastery.

Like many 17th century floral compositions, this bouquet combines meticulousness and an idealised reconstitution. While we can appreciate the extreme precision in the exact reproduction of each flower allowing us to identify them, the bouquet of flowers nevertheless represents the painter's floral ideal. It is a pure reconstitution stemming directly from the artist's imagination, who assembles the finest varieties he could have seen in a harmonious composition, regardless of the season when each of these flowers would have come into bloom.

Les trois fils d'Ambrosius Bosschaert le Vieux devinrent également peintres de fleurs et de fruits. Ambrosius, l'aîné, reste, avec Johannes, le plus connu et le plus apprécié. Né en 1609 près de Middelbourg, Ambrosius part avec ses parents à Utrecht en 1616. C'est là qu'il se marie en 1634. Son œuvre, bien que de style différent, est confondue quelquefois avec celle de son frère Abraham, qui utilisait les mêmes initiales.

C'est cependant, sans aucun doute, Ambrosius qui est l'auteur des compositions les plus élaborées où se lit clairement l'influence du père. Abraham, de quelques années plus jeune, n'avait que huit ans à la mort de son père en 1621 et n'a pu bénéficier de ses leçons. Comme Johannes, il a développé sa propre conception de la nature morte tandis qu'Ambrosius s'attachait à poursuivre l'héritage de son père qu'il a approfondit d'une manière remarquable et enrichit de ses propres recherches. Ses bouquets fournis, minutieusement décrits et au charme quelque peu archaïque, sont toujours d'un raffinement extrême. Un coloris lumineux, où se jouent les contrastes d'ombre et de lumière qui sculptent les volumes, s'harmonise avec les nuances les plus délicates, formant un ensemble d'une distinction peu commune.

Ce tableau d'Ambrosius Bosschaert représente un bouquet de fleurs disposé dans un vase de verre foncé, accompagné d'un lézard, d'une araignée, de deux coquillages et de fruits épars, le tout sur une table en bois. La lumière, le cadrage serré, le point de vue en plongée sont autant d'éléments qui sont mis en œuvre pour magnifier les fleurs et attirer l'attention du spectateur sur l'extraordinaire réalisme et la parfaite maîtrise technique avec lesquelles elles sont peintes.

Comme beaucoup de compositions florales du XVII^e siècle, ce bouquet allie minutie et reconstitution idéalisée. Effectivement, alors qu'on reconnaît une précision extrême dans la reproduction exacte de chaque fleur permettant leurs identifications, le bouquet de fleurs représente l'idéal floral du peintre. C'est une pure reconstitution qui sort directement de l'imagination de l'artiste qui assemble, dans une composition harmonieuse, les plus belles variétés qu'il ait pu voir, sans prendre en compte la saison de floraison de chacune de ces fleurs.



There are most likely two aspects to this panel. While it is undoubtedly an ode to the beauty of nature, it can also be considered a vanitas. Through his work, the artist wishes to convey a message using various symbols which express the ephemeral nature of life. The most obvious symbol is probably the butterfly whose Greek name, "psyche", means "soul". A Christian would see in this butterfly escaping from its chrysalis, a symbol of the resurrection and salvation; an image portraying the soul leaving the body after death.

Thanks to the signature in the bottom left-hand corner, which corresponds to the calligraphy used by the artist as of 1634 when he settled in Utrecht, this painting is likely to date from Bosschaert's late period. But above all, this painting is characteristic of the master's second period of activity as is shown in the density of the floral mass, the studied elegance of several sinuous lines with the presence of the lizard, and the saturated colours, where several blue touches skilfully break the preponderance of the other fiery tints.

Le dessin de ce panneau est certainement double. C'est premièrement un éloge à la beauté de la nature mais on peut également y voir une vanité. L'artiste souhaite à travers son œuvre délivrer un message à l'aide de divers symboles qui permettent de montrer le caractère éphémère de la vie. Le symbole le plus évident ici est probablement ce papillon dont le nom grec, «psyche», signifie l'«âme». Le chrétien y voit donc le symbole de résurrection et de salut avec ce papillon s'échappant de sa chrysalide; image pour représenter l'âme quittant le corps après la mort.

On peut estimer que ce tableau date de la fin de la carrière de Bosschaert grâce à la signature à l'angle inférieur gauche qui est la calligraphie usuelle de l'artiste à partir de son établissement à Utrecht en 1634. Mais plus que cela, cette composition est caractéristique de la seconde période d'activité du maître comme on peut le voir dans la densité de la masse florale, la recherche de quelques lignes sinueuses avec la présence du lézard ou encore le coloris saturé où quelques éléments aux teintes bleues rompent habilement la prépondérance d'autres teintes flamboyantes.



PEASANTS PLAYING CARDS IN AN INTERIOR

PAYSANS JOUANT AUX CARTES DANS UN INTÉRIEUR

COPPER 24.1 × 30.8 cm
Signed D.TENIERS f bottom right
PROVENANCE John Winston Spencer-Churchill, 7th Duke of Marlborough (1822-1883), Blenheim Palace, Woodstock, Oxfordshire; George Spencer-Churchill, 8th Duke of Marlborough (1844-1892), Blenheim Palace; Christie's, London, 24 July 1886, lot 51 (550 gns. from M. Colnaghi); Martin Colnaghi, London; Stephenson Clarke (1824-1891), Croydon Lodge, Haywards Heath, Sussex and descendants; Eric Martin Wunsch collection.
LITERATURE (Possibly) *Blenheim guide, containing a full and accurate account of the paintings, tapestry, and furniture*, Oxford,

1820, p. 31; G. Scharf, *Catalogue raisonné, or a list of the pictures in Blenheim Palace*, London, 1861, p. 65; "Blenheim pictures sold", *The New York Times*, 24 July 1886.
EXHIBITIONS London, Royal Academy of Arts, *Exhibition of Works by Old Masters. Winter exhibition*, 2 January–10 March 1888, no. 114; Brussels, *Exposition de l'art ancien*,

l'art belge au XVII^e siècle, June–November 1910, no. 458; London, Royal Academy of Arts, *Winter exhibition of Flemish paintings*, 5 December 1953–6 March 1954, no. 289.

David Teniers, who became a master of the Guild of Saint Luke in Antwerp, had a difficult start to his career. He joined the Brueghel family in 1637 by marrying the daughter of Jan the Younger. In the beginning, he painted landscapes in the style of Jan Brueghel the Elder and Paul Bril while his first genre scenes showed the influence of Adriaen Brouwer. He then acquired a personal style that combined light tones and warm colours. He broadened his range of themes and besides rustic scenes, he painted works featuring magicians, witches, doctors and alchemists. His characters are sometimes portrayed by costumed monkeys or cats. Teniers also drew inspiration from religious, mythological and literary subjects: he painted allegories and contemporary events as well as portraits. As regards his genre scenes, Teniers considerably extended Brouwer's repertoire, increasing the number of village feasts and other popular festivities. Alongside Adriaen Brouwer, this artist is one of the greatest 17th century Flemish genre painters. He settled in Brussels in 1651, where Archduke Leopold Wilhelm appointed him court painter and curator of his collection.

David Teniers firmly establishes his pedigree with this scene of *Peasants playing cards in an interior*. In an excellent state of preservation, this copper perfectly illustrates the theme that made this artist and his genre scenes so successful.

Four meagrely-dressed men and one man of fashion are playing cards in this modest interior. The composition owes its great beauty to the colours of their clothes. Comprised of red, blue and green, the range of colours used here is particularly varied and nuanced. The painting clearly draws inspiration from the scenes of Adriaen Brouwer (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). We find the space configured in the same manner and the characters sitting at a table in Montpellier. The main figure sitting on the right is wearing a white cap **FIG.1**. The same cap also features in two of his other works, albeit hanging from a chair and not on someone's head **FIG.2** (see M. Klinge, *David Teniers the Younger: paintings, drawings*, exhib. cat., Antwerp, 1991, no. 33 and 34). Bearing a close similarity to a still life, the figures are accompanied by objects in a seemingly calm atmosphere.

Maître de la Guilde de Saint-Luc d'Anvers en 1633, David Teniers connut des débuts difficiles. Il entre en 1637 dans la famille des Brueghel en épousant la fille de Jan le Jeune. Ses premières scènes de genre accusent l'influence d'Adriaen Brouwer et il peint à ses débuts des paysages à la manière de Jan Brueghel le Vieux et de Paul Bril. Il acquiert par la suite un style personnel qui allie les tons clairs à des coloris chauds. Ses thèmes se diversifient et il réalise outre des scènes rustiques, des tableaux où apparaissent des magiciens, sorcières, médecins et alchimistes. Les personnages font parfois place à des singes ou à des chats costumés. Par ailleurs, Teniers s'inspire de sujets religieux, mythologiques et littéraires: il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits. En ce qui concerne les scènes de genre, Teniers a considérablement élargi le répertoire de Brouwer, multipliant les kermesses et autres réjouissances populaires. Il compte avec cet artiste parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII^e siècle. Il s'installe à Bruxelles en 1651 où l'Archiduc Léopold Wilhelm le nomme peintre de la Cour et administrateur de sa collection.

A travers cette scène de *Paysans jouant aux cartes dans un intérieur*, David Teniers acquiert indubitablement ses lettres de noblesse. Ce cuivre, en excellent état de conservation, illustre parfaitement le thème qui a fait le succès de cet artiste et de ses scènes de genre.

Dans cet intérieur modeste, se joue une partie de cartes entre quatre hommes vêtus chichement et un, élégamment. Le coloris de leurs vêtements donne à l'ensemble une grande beauté. Faite de rouge, de bleu et de vert, la gamme chromatique est ici particulièrement variée et nuancée. La composition est clairement inspirée des scènes d'Adriaen Brouwer (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). On y retrouve la même configuration de l'espace et des personnages attablés à Montpellier. Le personnage principal assis à droite vêtu de rouge est coiffé d'un bonnet blanc **FIG.1**. Ce même bonnet est d'ailleurs cité dans deux autres de ses œuvres, non pas coiffé sur la tête d'un personnage mais accroché à une chaise **FIG.2**. (voir M. Klinge, *David Teniers the Younger: paintings, drawings*, cat. exp., Anvers, 1991, n°33 et 34). Proche de la nature morte, sa conception de la composition présente dans un climat de calme apparent des figures accompagnées d'objets.



David Teniers demonstrates a close observation of human behaviour and descriptions of rural life. Partly a reflection of the reality of the era, his scenes of smoking or playing cards are not only a portrayal of social customs. Sayings from the period and captions appearing on engravings based on these paintings often contain a warning relating to dubious pleasures accentuated by a state of drunkenness that is not always under control. Teniers portrayed card players on several occasions, and a similar scene figures in Kassel's painting of 1633 (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister). Originating from the Far East, the playing cards shown here are just like those we still have today. The suits are the same as those found in a traditional French pack: spades, hearts, diamonds and clubs. Some of the cards are easy to identify and interpret: we know that the five of diamonds stands for money and trade (including the sex trade), while the six and the jack of spades relates to hostility and misfortune. To be more precise, the six of spades symbolises the futile struggle against destiny.

In the 19th century, this painting was part of the collection at Blenheim Palace, the home of the Duke of Marlborough, before being sold to Stephenson Clarke, an outstanding collector. This signed copper, of a wonderful quality, is a decisive example of the painter's finest themes. Teniers was, indeed, among the best artists of his day.

David Teniers montre une observation attentive du comportement humain et des descriptions de la vie rurale. En partie reflet de la réalité de l'époque, ses scènes de tabagies ou de jeux de cartes ne constituent pas uniquement une peinture de mœurs. Des dictons de cette époque et des légendes figurant sur des gravures faites d'après ces tableaux y associent le plus souvent un avertissement se rapportant aux plaisirs douteux aggravés par une sensation d'ivresse pas toujours bien maîtrisée. Teniers a plusieurs fois représenté les joueurs de cartes, et une partie similaire à celle-ci se joue dans le tableau de Kassel de 1633 (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister). Originaires d'Orient, les cartes à jouer prennent ici la forme qu'on leur connaît encore aujourd'hui. Tels les jeux de tradition française, les cartes présentent les couleurs traditionnelles: pique, cœur, carreau, trèfle. Certaines cartes sont volontiers identifiables et parfaitement interprétables: on sait que le cinq de carreau annonce l'argent et le commerce (y compris celui des charmes), tandis que le six et le valet de pique renvoient à l'hostilité et au malheur. De manière encore plus précise, le six de pique symbolise la lutte inutile contre le destin.

Ce tableau a résidé au cours du XIX^e siècle à Blenheim Palace, la résidence du Duc de Malborough avant de passer entre les mains de Stephenson Clarke, brillant collectionneur. D'une très belle qualité, ce cuivre signé est un exemple probant des plus belles thématiques de ce peintre inscrit au Panthéon des meilleurs artistes de son temps.



FIG.1 | David Teniers, *Man in White Hat*, 1644-45, 48 x 69 cm, Montpellier, Fabre Museum.



FIG.2 | David Teniers, *Card players (Kartenspieler)*, 1644-45, 38,5 x 53, Private collection.



27 | Jan van Kessel

1626 – ANTWERP – 1679

ALLEGORY OF EUROPE ALLÉGORIE DE L'EUROPE

COPPER 49.5 × 68.6 cm

Signed and dated 1670

PROVENANCE Richard Green, London, 1985; Private collection, USA.

EXHIBITIONS Worcester, Massachusetts,

Worcester Art Museum, *The Collector's Cabinet; Flemish Paintings from New*

England Private Collections, November 1983–January 1984, p. 82–85, cat. no. 21,

illustrated; Worcester, Worcester Art

Museum, 1985–1996, Raleigh, North Carolina Museum of Art, *The Age of the Marvelous*,

January–March 1992, p. 233–234, cat. no. 13, illustrated; Smith College Museum of Art,

Northampton, Massachusetts, Fogg Art

Museum, *An Offbeat Collection of Dutch and Flemish Paintings*, 1993, p. 19–20

and 24, cat. no. 11, illustrated, p. 15.

The maternal grandson of Jan “Velvet” Brueghel, and the nephew of Jan Brueghel the Younger and David Teniers, Jan van Kessel was more influenced by his grandfather and his uncle than by his apprenticeship with Simon de Vos. He specialised in painting animals, birds, batrachians and insects, which he especially featured in his paintings of the four elements, the four corners of the world (in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg), allegories, fables and very small-sized works for cabinet rooms. Jan van Kessel was also one of the century’s most brilliant floral painters. His roses, often pink in colour, or tulips, were finely detailed and arranged in loose bouquets. This subtle attention to detail can be seen in his still lifes of fruit and in the way he depicts objects in his paintings: dishes, baskets, vases. The charm of his delicately and precisely painted compositions, as well as the bright, strong tones of his colours make Jan van Kessel one of the most endearing and valued Flemish painters.

The depiction of “collectors’ cabinets”, which appeared in Antwerp circa 1600–1610, was very popular until 1650. Conceived in reality as cumulative and exhaustive universes of objects of curiosity by humanist collectors and the wealthy, these images of private galleries were, upon the initiative of Frans Francken the Younger and Jan “Velvet” Brueghel, painted to perpetuate the memory of their riches and create a scene worthy of admiration. Besides a few exceptions, they don’t actually show a real collection. While the paintings or the objects portrayed are identifiable, their combination and the way they are arranged are most often recreated, reflecting the artistic tendency of the day. Sometimes, they are endowed with an added value, when the Antwerp interiors depicted serve as a framework for allegories. These original arrangements, on a formal and iconographic level, of the *Four Elements*, the *Five Senses*, the *Four Seasons* or the *Four Parts of the World*, grouping together in the same painting a symbolic or mythological figure, art objects and paintings, created a true synthesis of the different facets of art and the masters’ talents. Moreover, they required the artists of Antwerp to work together: “Velvet” Brueghel sometimes worked with his friend P.P. Rubens, though most often with the figure painter Hendrick van Balen, and more rarely with H. Rottenhammer or A. van Stalbeem, to offer works of a didactic nature.

Petit fils de Brueghel de Velours par sa mère, neveu de Jan Brueghel le Jeune et de David Teniers, Jan van Kessel fut davantage influencé par son grand-père et son oncle que par son apprentissage auprès de Simon de Vos. Il se spécialisa dans la peinture d’animaux, d’oiseaux, de batraciens et d’insectes qu’il introduisait notamment dans des tableaux représentant les quatre éléments, les quatre parties du monde (Musée de Cambridge, de Madrid, de Prague, de Strasbourg), des allégories, des fables ainsi que dans des pièces de cabinet de très petits formats. Jan van Kessel est aussi un des plus brillants peintres de fleurs du siècle. Ses roses, souvent de couleur rose, ou ses tulipes sont finement détaillées et disposées en bouquets aérés. Cette finesse du détail se retrouve dans ses natures mortes de fruits et dans la représentation d’objets qu’il y introduit: plats, corbeilles, vases. Le charme de ses compositions, et leur exécution fine et précise ainsi que les tonalités vives et soutenues de ses coloris font de Jan van Kessel un des peintres flamands les plus attachants et des plus appréciés.

La représentation des «cabinets d’amateur», qui a vu le jour à Anvers autour de 1600–1610, fut très populaire jusque vers 1650. Conçues dans la réalité comme des univers cumulatifs et exhaustifs d’objets de curiosité par les collectionneurs humanistes et les classes possédantes, ces images de galeries privées furent, à l’initiative de Frans Francken le Jeune ou de Jan Brueghel de Velours, peintes pour perpétuer le souvenir de leurs richesses et créer un cadre digne d’admiration. A quelques exceptions près, elles ne se contentent pas de montrer une collection réelle. Si les tableaux ou les objets représentés sont identifiables, leur combinaison et leur disposition sont le plus souvent le fruit de re-création qui reflète la sensibilité artistique d’une époque. Elles se dotent parfois d’une valeur supplémentaire, quand les intérieurs anversois dépeints servent de cadre à des allégories. Les mises en scène inédites, sur le plan formel et iconographique, des *Quatre Éléments*, des *Cinq Sens*, des *Quatre Saisons* ou des *Quatre Parties du Monde*, groupant dans une même composition figure symbolique ou mythologique, objets d’art et tableaux, formaient une véritable synthèse des différentes facettes de l’art et du talent des maîtres. Elles appelaient en outre les artistes anversois à collaborer entre eux: Brueghel de Velours travailla parfois avec son ami P.P. Rubens, le plus souvent avec le peintre de figures Hendrick van Balen et plus rarement avec





The famous decorative and precious series of “Velvet” Brueghel created a wonderful and enchanting world where pagan gods and various personifications, moving freely in Flemish interiors or in northern landscapes, served the allegory. These paintings of attributes and their many replicas thus formed a link between the traditional iconography of the 16th century and the variations that appeared in the 17th century, evolving towards concrete genre scenes, which were pure society paintings, more in line with the spirit of the day and secularisation of pictorial themes in which the occupations of the characters, or their attitudes, would be better observed. The success among art lovers was such that it encouraged many Antwerp masters to draw inspiration from Brueghelian sources: Hendrick van Balen, Pieter van Avont, Jan Brueghel the Younger and, later, Jan van Kessel. In the beginning, they remained faithful to the pictorial and formal tradition of their illustrious predecessor.

In the spirit of Jan “Velvet” Brueghel, Jan van Kessel painted several versions of the *Four Continents* in which his taste for the unusual and the exotic can once more be seen. A series of 40 paintings dated 1660 is kept at the Prado Museum; a cycle of the *Four Parts of the World*, painted between 1664 and 1666, are kept at the Alte Pinakothek in Munich; finally, another one, dated 1677, was sold by Christie’s in 1975. The Munich series compares or confronts the cultural status and the ethnological specificity of the four continents (Europe, Asia, Africa and America incarnated by female characters) in four separate paintings, all surrounded by 16 small panels depicting the best known towns or regions in each one of them **FIG.1**. Jan van Kessel’s and Erasmus Quellinus (1607–Antwerp–1678) for the characters, work refers to the concept, which had been in vogue for a century, of a Europe that was sovereign of the world and a world that, thanks to numerous explorations in the 16th century, was no longer the fruit of a tripartite vision. However, the way in which this virtual collector’s cabinet has been arranged has been significantly modified. The encyclopaedic and synthetic approach to this allegorical image of triumphant Europe shows both an iconographic and historical interest.

In the conceptual centre of the composition, the Quellinus figures invite us to begin the interpretation. The choice of a female figure to personify Europe stems from the Counter-Reformation and Cesare Ripa’s *Iconologia*. She is dressed in an ermine cloak and is wearing a crown topped by a cross. With her left hand, she holds up a small golden statuette representing Victory. Two winged *putti* are presenting paintings to her. Faithful to the pictorial tradition, Jan van Kessel, confirms the spiritual pre-eminence of the Catholic Church in Europe through the smallest details. In the antechamber, Pope Clement IX, surrounded by cardinals, receives a dignitary; beneath the arcades, preceded by a young boy, an ecclesiastical figure accompanies a cardinal. Behind the colonnade, the Castel Sant’Angelo, associated with the papacy, symbolises Rome: the continent’s most important city incorrectly suggests that it was the birthplace of Christianity, or at least the Church. At the top of the stairs are statues of Peter and Paul, the founders of the Catholic Church. On the wall facing us, an allegorical still life features religious and secular, and sacred and military objects, as well as sacred texts¹.

The power of the secular state is evoked by the portraits of kings. Louis XIV occupies a central position above the door; then, on the wall of paintings, from left to right, Leopold I, emperor of Rome and Juan Dominico Zuniga, governor of the Spanish Netherlands. The supremacy of the army—and consequently of peace—is revealed through the arms and the armour arranged on the floor in deliberate disorder to represent a still life.

H. Rottenhammer ou A. van Stalbeem pour offrir des œuvres à caractère didactique.

Les célèbres séries de Brueghel de Velours, décoratives et précieuses, créaient un monde merveilleux et enchanteur où les divinités païennes et les personifications diverses, circulant librement dans des intérieurs flamands ou dans des paysages nordiques, servaient l’allégorie. Ces tableaux d’attributs et leurs nombreuses répliques forment ainsi un chaînon entre l’iconographie traditionnelle du XVI^e siècle et les variations issues du XVII^e siècle, évoluant vers des scènes de genre concrètes, des purs tableaux de société, plus conformes à l’esprit du temps et à la sécularisation des thèmes picturaux dans lesquels les occupations des figurants ou leurs comportements seront mieux étudiés. Le succès rencontré auprès des amateurs d’art fut tel qu’il incita nombre de maîtres anversois à s’inspirer des sources bruegheliennes: Hendrick van Balen, Pieter van Avont, Jan Brueghel le Jeune et, plus tard, Jan van Kessel. A leurs débuts, tous restent fidèles à la tradition picturale et formelle de leur illustre prédécesseur.

Dans l’esprit de Jan Brueghel de Velours, Jan van Kessel a peint plusieurs versions des *Quatre Continents* dans lesquelles s’affirme une nouvelle fois son goût de l’insolite et de l’exotisme. Une série de 40 tableaux datés de 1660 est conservée au Musée du Prado; un cycle des *Quatre parties du monde*, peint entre 1664 et 1666, à l’Alte Pinakothek de Munich; enfin, un autre, daté de 1677, fut vendu chez Christie’s en 1975. La série de Munich compare ou confronte l’état culturel et la spécificité ethnologique des quatre continents (l’Europe, l’Asie, l’Afrique et l’Amérique incarnées par des personnages féminins) en quatre tableaux indépendants, tous encadrés de 16 petits panneaux dépeignant les villes ou les régions les plus connues de chacun d’entre eux **FIG.1**. La composition de Jan van Kessel et Erasmus Quellinus (1607–Anvers–1678) pour les figures, se réfère à la conception, en vogue depuis un siècle, d’une Europe souveraine du monde et d’un monde qui, grâce aux nombreuses explorations du XVI^e siècle, n’est plus le fruit d’une vision tripartite. La mise en page de ce cabinet d’amateur virtuel en est cependant sensiblement modifiée. L’approche encyclopédique et synthétique de cette image allégorique de l’Europe triomphante présente un intérêt à la fois iconographique et historique.

Au centre conceptuel de la composition, les figures de Quellinus invitent à commencer la lecture. Le choix d’une figure féminine pour personnifier l’Europe est issu de la Contre-Réforme et de l’*Iconologia* de Cesare Ripa. Elle est vêtue d’un manteau d’hermine, porte une couronne surmontée d’une croix et, d’une main, soulève une petite statuette dorée représentant une Victoire. Deux *putti* ailés lui présentent des tableaux. Fidèle à la tradition picturale, Jan van Kessel atteste, à travers les moindres détails, de la prééminence spirituelle de l’église catholique en Europe. Dans l’antichambre, le Pape Clément IX, entouré de cardinaux, reçoit un dignitaire; sous les arcades, précédée par un jeune garçon, une figure ecclésiastique accompagne un cardinal. Derrière la colonnade, le Château des Anges, associé à la papauté, symbolise Rome: la ville la plus importante du continent suggère de manière inexacte qu’elle fut le berceau du Christianisme, au moins de l’Eglise. En haut de l’escalier, trônent les statues de Pierre et de Paul, les fondateurs de l’Eglise catholique. Sur le mur frontal, une nature morte allégorique se réfère à des objets religieux et séculiers, sacrés et militaires, et à des textes sacrés¹.

La puissance de l’état séculier est évoquée par les portraits des souverains. Louis XIV occupe, au dessus de la porte, une position centrale; puis,

The paintings depicting insects, pink flamingos, a bunch of flowers as well as allegorical still lifes—one of which is decorated with a paint palette, a flute, a music score, a game of cards and a globe—highlight the role of the continent in the field of the arts and sciences; the sculptures of Minerva and Mercury, at the bottom of the stairs, symbolise the superiority of the arts and trade; besides the European cultural goods, the natural objects, the exotic shells and the Turkish rug suggest Europe's relations with the rest of the world. Van Kessel's naturalistic paintings, portrayed in this composition, aren't copies of his own works but specific creations that broaden his repertoire. These images are so detailed that it is possible to identify the majority of species of insects, animals and flowers.

The theme, arranged as a visual spectacle, bears witness not only to van Kessel's inventive richness that we can see in the content of his work, but also to the technical virtuosity attached to form, which is meticulous, light, fine, miniaturist and always delicate. The rich colours, sometimes pure sometimes bright, fresh or dazzling, help to accentuate the decorative aspect of his painting and its refinement. While subtly adapting the real world to an imaginary one, the precision of the execution and the gentleness of the palette bear witness to the painter's sharp eye, the exactitude of his observations, and his concern for realism and naturalism. Designed to be a pleasure for the eyes, the senses and the mind, van Kessel's painting reveals a virtual, exemplary and ideal view of Europe; through its encyclopaedic ambition and its various levels of comprehension, the work is the document of an era, a complex witness of a culture, exalting a new exhibition space where a change of status and the dialectic of the image would take place.

¹ The Bible's inscription is the same as the one in the Munich painting: "Biblia / Ad Veriessimam (sic) / exemplarie / castigat / QUID in horum / (Bibliovum) / castigatio(ne); that of the papal bull: CLEMENS. / PP. VIII / ADFVTARAM (sic) REI / MEMORIAM. / ...24... / CAPELLO.BISS / datum 1670 (?). In the Munich painting, the papal bull refers to Pope Alexander VIII, and to Clement VIII in this one (or rather Clement IX), who succeeded Alexander VIII and was pope until 9 December 1669. The following pope, Clement X, wasn't elected before 29 April 1670.



FIG.1 | Jan van Kessel, *The Continent of Europe*, 1666, Alte Pinakothek, Munich.

sur le mur des peintures, de gauche à droite, Léopold Ier, empereur de Rome et Juan Dominico Zuniga, gouverneur des Pays-Bas espagnols. La suprématie de l'armée – et par conséquent de la paix – se dévoile à travers les armes et les armures déposées à même le sol et disposées dans un désordre voulu pour figurer une nature morte.

Les tableaux représentant des insectes, des flamants roses, un bouquet de fleurs ainsi que les natures mortes allégoriques – dont l'une est ornée d'une palette de peintre, d'une flûte, d'une partition musicale, d'un jeu de cartes et d'un globe – mettent en avant le rôle du continent dans le domaine des arts et des sciences; les sculptures de Minerve et de Mercure, à la base de l'escalier, symbolisent de même la supériorité des arts et du commerce; outre les biens culturels européens, les objets naturels, les coquillages exotiques ou le tapis turc suggèrent les relations que l'Europe entretient avec le monde entier. Les tableaux naturalistes de van Kessel, représentés dans cette composition, ne constituent pas des copies de ses propres toiles mais des créations spécifiques élargissant son répertoire. Ces images sont à ce point détaillées qu'il est possible d'identifier la plupart des espèces d'insectes, d'animaux et de fleurs.

Le thème, ainsi mis en forme comme un spectacle visuel, témoigne non seulement de la richesse inventive de van Kessel que l'on rencontre dans le contenu de son œuvre mais de la virtuosité technique attachée à la forme, minutieuse et légère, fine, miniaturiste et toujours délicate. Les riches couleurs, tantôt francs tantôt brillants, frais ou éclatants, contribuent à accentuer l'aspect décoratif de son tableau et son raffinement. Si l'œuvre transpose subtilement le réel dans un monde imaginaire, la précision du graphisme et la douceur de la palette témoignent de l'acuité de son regard, de la justesse de son observation, de son souci de réalisme et de naturalisme. Conçu pour le plaisir des yeux, des sens et de l'esprit, le tableau de van Kessel dévoile une image virtuelle, exemplaire et idéale de l'Europe; il représente, à travers son ambition encyclopédique et ses différents niveaux de lecture, le document d'une époque, le témoin complexe d'une culture et exalte un nouvel espace d'exposition où se réalisera le changement du statut et de la dialectique de l'image.

¹ L'inscription de la Bible est la même que dans le tableau de Munich: «Biblia / Ad Veriessimam (sic) / exemplarie / castigat / QUID in horum / (Bibliovum) / castigatio(ne); celle de la bulle papale: CLEMENS. / PP. VIII / ADFVTARAM (sic) REI / MEMORIAM. / ...24... / CAPELLO.BISS / datum 1670 (?). Dans le tableau de Munich, la bulle papale faisait référence au pape Alexandre VIII, dans celui-ci, à Clément VIII (ou plutôt Clément IX) qui succéda à Alexandre VIII et qui fut pape jusqu'au 9 décembre 1669. Le pape suivant, Clément X, ne fut pas élu avant le 29 avril 1670.



BASKET AND BOWLS OF FRUIT WITH TWO MONKEYS,
A SQUIRREL, A MACAW AND TWO GUINEA-PIGS
CORBEILLE ET PLATS DE FRUITS AVEC DEUX SINGES,
UN ÉCUREUIL, UN ARA ET DEUX COCHONS D'INDE

COPPER 31 × 42 cm

PROVENANCE Filippo Franco Gallery,
Brussels, 1979; Private collection, Italy.

LITERATURE E. Greindl, *Les Peintres*

flamands de nature morte au XVII^e siècle,
Brussels, 1983, p. 161, cat. 91.

The still life is a source of refinement and meticulousness in Jan van Kessel's work. Here, in this carefully executed copper, we are witnesses to the lively yet elegant brushstroke that so appeals to lovers of this artist's still lifes.

This painting stands out in our painter's oeuvre owing to the diversity of elements portrayed and the way in which they are laid out. An astonishing portrayal of a magnificent buffet, this sumptuous *Basket and bowls of fruit with two monkeys, a squirrel, a macaw and two guinea-pigs* is exceptional owing to its size, which allows the artist to show off his rarely equalled virtuosity. By including almost the entirety of his favourite themes in one single painting, Jan van Kessel glorifies a genre that was developing rapidly in the 17th century. The taste for this type of representation spread to the major European towns and cities, especially Antwerp, a particularly effervescent town thanks to its port trade and international finance.

Similar in many ways to the painting in the Galleria Doria Pamphilj, or another large still life, this opulent work is divided into a series of planes in which the most varied species of the plant and animal kingdom abound. The painting's composition is remarkable owing to the artist's impressive mastery at structuring a disorderly scene. The whole room serves as a backdrop here: Kessel plunges the viewer into the atmosphere of a kitchen and its pantry a few hours before a feast. The pastries are ready. Following the baroque arrangements of Frans Snyders, it is precisely this sense of disorder that interests Kessel. According to the principle of composition dear to the artist, the floor is strewn with all sorts of fruit, vegetables, and shellfish. In opposition to this impression of disorderliness, the artist carefully arranges a succession of earthenware dishes and baskets overflowing with fruit on a table. But above all, this painting's charm lies in the faithful rendering of the household pets that literally fill the scene. The pilferers, the parrot in the stone window frame, the guinea-pigs lying in wait, and the squirrel and little hedgehog nibbling away. The painter's contemporaries, who were very keen on genre scenes, must have greatly enjoyed these exotic details. Here, Kessel pays homage to his Dutch counterparts by using the interior of a kitchen as a background. A key work by one of the greatest still-life specialists from Antwerp, this painting is sure to delight art-lovers, as much through the skill of its composition, as the size of its format and the blaze of colours.

La nature morte est source chez Jan van Kessel de délicatesse et de méticulosité. Nous retrouvons ainsi dans ce précieux cuivre, le pinceau à la fois vif et élégant qui séduit les amateurs de nature morte de cet artiste.

Cette composition s'impose dans la production du peintre par la diversité des éléments représentés et le schéma qui les régit. Étonnante représentation d'un buffet d'apparat, cette somptueuse *Corbeille et plats de fruits avec deux singes, un écureuil, un ara et deux cochons d'Inde* est exceptionnelle par sa taille qui permet à l'artiste de se livrer à un exercice de virtuosité rarement égalé. En introduisant dans un seul tableau la quasi-totalité de ses thèmes de prédilection, Jan van Kessel magnifie un genre en plein essor au XVII^e siècle. En effet, le goût pour ce type de représentation gagne les grands centres européens, et notamment Anvers qui jouit d'une effervescence particulière grâce au commerce de son port et à la finance internationale.

Proche par bien des aspects du tableau de la Galleria Doria-Pamphilj ou d'une autre grande nature morte, cette opulente nature morte se divise en une succession de plans dans lesquels foisonnent les espèces les plus variées des règnes animal et végétal. La composition du tableau est remarquable par l'impressionnante maîtrise dont fait preuve l'artiste en arrivant à structurer une scène de désordre. L'entière de la pièce sert ici de décor: Kessel plonge le spectateur dans l'atmosphère d'une cuisine et de son office à quelques heures d'un festin. Les pâtisseries sont cuites. À l'image des agencements baroques de Frans Snyders, c'est précisément l'introduction du désordre qui intéresse Kessel. Selon le principe de composition cher à l'artiste, le sol est jonché de fruits, de légumes et de fruits à coques variés. Par opposition avec cette impression d'éparpillement, l'artiste prend soin de déposer sur une table une succession de plats en faïence, de corbeilles regorgeant de fruits. Mais le charme de ce tableau réside, par-dessus tout, dans le rendu fidèle des animaux de compagnie qui peuplent la scène. Les chapardeurs, le perroquet dans le chambranle de pierre, les cochons d'Inde à l'affût ou encore l'écureuil ou le petit hérisson grignotant. Autant de détails exotiques qui devaient particulièrement amuser les contemporains du peintre, férus de scènes de genre. Kessel rend d'ailleurs hommage à ses homologues hollandais en donnant pour fond à sa composition un intérieur de cuisine intimiste. Œuvre maîtresse d'un des plus grands spécialistes de la nature morte anversoise, ce tableau ravira sans détour les amateurs, tant par la *maestria* de sa composition, l'importance de son format que par le flamboiement de ses couleurs.



29 | Abraham Storck

1635 – AMSTERDAM – 1710

SEASCAPE WITH VIEW OF A SEASHORE ANIMATED BY FIGURES
MARINE AVEC VUE D'UNE PLAGE ANIMÉE DE PERSONNAGES

CANVAS 33 × 44 cm

Signed A. Storck F bottom right

PROVENANCE De Jonckheere Gallery, 1992;

Private collection, France.

Abraham Storck was the youngest in a family of three children. His two brothers, Johannes and Jacob, were also painters but Abraham was the most gifted and the best known. Although we don't know who his master was, his early style is very close to Bakhuisen's.

An excellent artist, he painted seascapes filled with characters whom he portrayed with great wit, in very life-like attitudes. As a result, he was asked by Moucheron and Hobbema to paint figures in their paintings. His oeuvre includes port views observed from the side, which are easy to recognise thanks to their topographical exactitude, naval battles and shipping scenes on the Amstel and the Vecht. On the other hand, the views of Mediterranean landscapes and ports, which he had never seen, are sheer fantasy. He is also famous for his evocations of celebrations or historical events, such as the arrival of the Duke of Marlborough in Amsterdam or the reconstitution of a battle in honour of Peter the Great, who stayed in Amsterdam in 1697-98. He uses a light and colourful range of colours unlike the monochrome tints commonly employed by the Dutch masters. He is also known to have painted a small number of winter landscapes.

This seascape is a wonderful synthesis of Storck's talent for this genre. The precision of this Amsterdam painter in the rendering of the boat's technical details earned him the admiration of all the specialists in the field. In this large painting with its harmonious range of colours, the painter places the viewer at the heart of a maritime view, close to a seashore where fashionable folk are strolling.

The painting portrays the activities of the sailing ships belonging to the Dutch East India Company and Dutch West India Company, which monopolised trade bound for West Africa (between the Tropic of Cancer and the Cape of Good Hope), America, including the Pacific Ocean, the eastern part of New Guinea and Asia. The two companies, founded in 1602 and 1621 respectively, were indubitably the main protagonists in the Dutch colonization of America, China and India. This is the reason why seascapes developed in Holland and Flanders above all. The paintings weren't painted for the aristocrats or royalty but for merchants and shipowners, who made the new Dutch Republic the most prosperous and commercial nation in Europe.

The painter doesn't simply stop at the portrayal of the sea, he also demonstrates his ability to depict human figures. The man on the right is interesting; he is looking in the distance through the lens of his telescope, an instrument invented at the beginning of the 17th century by the Dutch

Abraham Storck est le plus jeune d'une famille de trois enfants. Ses deux autres frères, Johannes et Jacob sont également peintres mais Abraham reste le plus doué et le plus réputé. Si l'on ne connaît pas son maître, son style à ses débuts est pourtant très proche de celui de Bakhuisen.

Excellent dessinateur, il peint des marines étoffées de personnages qu'il décrit avec beaucoup d'esprit, dans des attitudes très justes. Il a d'ailleurs été sollicité par Moucheron et Hobbema pour peindre des figures dans leurs tableaux. Son corpus comprend des vues des ports observés de la côte, facilement repérables grâce à leur exactitude topographique, des batailles navales et des scènes de navigation sur l'Amstel et sur le Vecht. Ses vues de paysages et de ports méditerranéens qu'il n'a pu connaître, sont en revanche, totalement issues de son imagination. Célèbres également sont ses évocations de fêtes ou d'événements historiques, telles que l'arrivée du Duc de Malborough à Amsterdam ou la reconstitution d'une bataille en l'honneur du Tsar Pierre Le Grand qui séjourna à Amsterdam en 1697-98. Il utilise une palette claire et colorée qui le distingue de la tendance habituellement monochrome des maîtres hollandais. On connaît également de lui quelques rares paysages d'hiver.

Cette scène de marine est une belle synthèse du talent de Storck pour ce genre. La précision du peintre amstellodamois dans le rendu des détails techniques des embarcations lui assura l'admiration de tous les spécialistes en la matière. A travers cette vaste composition et par sa palette harmonieuse, le peintre place le spectateur au cœur d'une vue maritime et à proximité d'une plage où déambulent des élégants.

Le tableau présente l'activité des voiliers de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales et occidentales qui détenait le monopole du commerce à destination de l'Afrique de l'Ouest (entre le Tropic de Cancer et le Cap de Bonne-Espérance), de l'Amérique, incluant l'Océan Pacifique, de la partie orientale de la Nouvelle-Guinée et encore de l'Asie. Les deux compagnies, fondées respectivement en 1602 et en 1621, étaient indubitablement les protagonistes majeurs de la colonisation néerlandaise de l'Amérique, de la Chine et de l'Inde. C'est pour cette raison que la peinture de marine se développe surtout en Hollande et dans les Flandres. Les peintures n'étaient pas peintes pour les aristocrates et la royauté mais pour les commerçants, les propriétaires de navires, les armateurs qui firent de la nouvelle République Néerlandaise la nation la plus prospère et commerçante en Europe.



optician Hans Lippershey. The beauty of the panorama, the detailed nature of the composition as well as the close attention paid to the characters' garments, make this a captivating work. This painting has similarities with the bigger version kept at Greenwich's National Maritime Museum [FIG.1](#). It has the same framework: a headland dotted with characters and a sea filled with sumptuous or more modest tall ships, with Dutch flags aplenty flying from their masts.



FIG.1 | Abraham Storck, *Seascape with boats in front of Amsterdam*, canvas, 52.7 x 66.6 cm, National Maritime Museum, Greenwich.

Le peintre ne s'arrête pas simplement à la description de la mer mais il montre également sa capacité dans la reproduction de figures humaines. La figure de l'homme sur la droite est intéressante; il regarde le lointain à travers la lentille de son télescope, outil inventé au début du XVII^e siècle par l'opticien hollandais Hans Lippershey. La beauté du panorama, le caractère fouillé de la composition ainsi que le détail accordé aux costumes des personnages en font une œuvre captivante. Cette composition peut être rapprochée de celle, plus grande, conservée au National Maritime Museum de Greenwich [FIG.1](#). On y retrouve la même trame, à savoir une avancée de terre parcourue de personnages, et sur la mer, nombres de pavillons néerlandais flottant aux mats de gréements fastueux ou plus modestes.



30 | Francesco Guardi

1712 – VENICE – 1793

VIEW OF VENICE: SAN GIORGIO MAGGIORE
VUE DE VENISE: SAN GIORGIO MAGGIORE

CANVAS 28×41 cm

PROVENANCE Private collection, France.

Belonging to a family of painters of which he is the most well known, Francesco Guardi is, alongside Canaletto, “the” painter of “veduti”, these picturesque and meticulous views of Venice, a pictorial genre that reached fruition in the 18th century.

There is currently little documentation on the life and artistic development of Francesco Guardi. We know that he worked in the studio of his father, Domenico, with his brother Gianantonio. His father was the pupil of Sebastiano Ricci, a well-known master whose painting had a strong influence on the development of our painter’s style. In fact, it is thanks to him that Guardi learnt the small dotting technique, “pittura di tocco”, which played a major role in the evolution of this great Venetian painter’s style.

During the first half of his life, he produced decorations and paintings in churches. It was only after the death of his brother Gian Antonio in 1760 that Guardi focused his attention on views of Venice. He was the first artist to work exclusively on depicting reality such as the eye saw it, and he had a wonderful manner of relaying the lyrical vision of a town or landscape. Francesco Guardi was the first to represent this new sensitivity that would soon dominate all Venetian art, at the very moment when this maritime republic was sinking into the depths of political and economic decadence. Continuing to develop the skill of his unique style, Guardi continued to paint “vedute” and “capricci” until late in life.

Today, Guardi holds an important place in the history of art. His works are to be found all over the world (seven of them are in the Louvre). His vision of Venice influenced that of great painters such as Monet and Turner, who used this town as a source of inspiration. Just like that of Constable, Goya and the masters of Fontainebleau, Francesco Guardi’s style was the true substratum of a new approach to painting which, at the cusp of the 20th century, was to lead to the birth of modern painting.

It is the intimist aspect of Francesco Guardi’s art that is expressed in this *veduta* of the Church of San Giorgio Maggiore, far removed from the pomp of the Grand Canal or St. Mark’s Square. We can see the tall outline of the church, which the painter refines with a precise stroke. The gondolas and boats busily go about their business in the surrounding waters, as though proudly emphasising the maritime and commercial vocation of the Serenissima.

Issu d’une famille de peintre dont il est le plus connu, Francesco Guardi est, avec Canaletto, le peintre par excellence des « veduti », ces vues à la fois pittoresques et minutieuses de Venise, un genre pictural qui s’épanouit pleinement au XVIII^e siècle.

A ce jour, on ne dispose que de peu de documentation sur la vie et le développement artistique de Francesco Guardi. On sait qu’il travailla dans l’atelier de son père, Domenico avec son frère Gianantonio. Son père était l’élève de Sébastiano Ricci, maître renommé, et dont la peinture eut une forte influence dans le développement du style de notre peintre. C’est en effet par son entremise que Guardi connut la technique de la tache, technique qui s’avèrera prépondérante dans l’évolution du style de ce grand peintre vénitien.

Dans la première partie de sa vie, il fut peintre de décorations et de tableaux d’église. Ce n’est qu’après la mort de son frère Gianantonio survenue en 1760 que Guardi concentrera son attention aux vues de la Sérénissime. Il est alors le premier artiste exclusivement occupé à dépeindre une réalité telle qu’il la voit. Il sait retransmettre de manière fabuleuse la vision lyrique d’une ville ou d’un paysage. Francesco Guardi est le premier représentant de cette sensibilité nouvelle qui dominera bientôt l’ensemble de la production picturale vénitienne au moment même où la République maritime s’enfonce dans la décadence politique et économique. Guardi, maîtrisant toujours davantage son style unique, continuera à peindre des « vedute » et des « capricci » jusqu’à tard dans sa vie.

Aujourd’hui Guardi tient une grande place dans l’histoire de l’art. Son œuvre est dispersée à travers le monde entier (sept d’entre elles sont au Louvre). Sa vision de Venise a influencé celle des grands peintres qui ont utilisé cette ville comme source d’inspiration à l’exemple de Monet et de Turner. Le style de Francesco Guardi est avec celui de Constable, de Goya et celui des maîtres de Fontainebleau, le véritable substrat d’une nouvelle approche de la peinture qui conduit, aux portes du XX^e siècle, à la naissance de la peinture moderne.

C’est le versant intimiste de l’art de Francesco Guardi qui s’exprime dans cette *veduta* de l’église de San Giorgio Maggiore, bien éloignée des fastes du Grand Canal ou de la place Saint-Marc. On y voit la haute silhouette de l’église que le peintre s’applique à affiner d’un trait précis le long de laquelle gondoles et bateaux se prêtent à une circulation très animée, comme pour affirmer fièrement la vocation maritime et commerciale de la Sérénissime.





What was to become one of the richest monasteries of Venice, was founded at the end of the 10th century. Nevertheless, it was only in the 16th century that the works of the architect Andrea Palladio endowed it with the majesty we know today. Many painters have found in the church and its convent an attractive motif. Situated between earth and sky, it is bathed in changing colours and nuances, as shown in the versions by Guardi **FIG. 1 AND 2**. The artist shows us the island from the embankment of the Doge's Palace, which provides a better view of the facade. The same fishing boat is again pictured in the foreground on the right. Its mast echoes the tower and draws our focus to the building.

Guardi's work in his period of maturity—to which this canvas belongs—exceeds the perspective landscape defined by Canaletto. He shows evidence of a freer and more sensitive approach where the architecture is relegated to the rank of mere structures, suspended between the wide spaces of water and sky.

The sky effectively occupies half of the pictorial surface. Contrary to Canaletto, Guardi pays more attention to the effects of light than to topographical details. The water and the sky, which merge together on the horizon line, are the true protagonists of this painting.

This work fully illustrates the painting of atmospheric elements: these effects are obtained thanks to the use of dry pigments, frequent in Guardi's work, which suffuse the painting with a sort of veil, through which the viewer can perceive the impalpable vibrations of the dust and air. The pastel tone and his brilliant touch perhaps denote the influence of his brother-in-law, Giovanni Battista Tiepolo. Not to mention a procedure developed by Gaspar Van Wittel, which uses touches of red on clothes and details in order to guide the viewer.

Several decades after this painting was executed, the old Benedictine abbey was suppressed by Napoleon. Afterwards, the buildings served as a prison and an arsenal. This would remain the case for more than a century. Offering us an increasingly illusory space, a silvery yet warm light, and an increasingly synthetic, vibrant and rapid touch, Guardi spoils us with this masterful view.

A la fin du X^e siècle, ce qui allait devenir l'un des monastères les plus riches de Venise est fondé. Néanmoins ça n'est qu'au XVI^e siècle que les travaux de l'architecte Andrea Palladio lui donne la majesté qu'on lui connaît. L'église et son couvent sont un motif séduisant pour bien des peintres. Sa situation entre ciel et terre la couvre de couleurs et de nuances changeantes comme en témoignent les versions de Guardi **FIG. 1 ET 2**. L'artiste nous montre l'île de la digue du palais des Doges, d'où la façade est la plus visible. Au premier plan à droite, on retrouve toujours le même bateau de pêche. Son mât fait écho à la tour et nous recentre sur le bâtiment.

Le travail de Guardi dans sa période de maturité – à laquelle peut se rattacher cette toile – dépasse le paysage perspectif défini par Canaletto. Il se rapproche d'une conception plus libre et plus sensible où il relègue les architectures au rang de simples encadrements suspendus entre les espaces dilatés de l'eau et du ciel.

En effet le ciel occupe la moitié de la surface picturale. Contrairement à Canaletto, Guardi accorde davantage d'importance aux effets de lumière qu'aux détails topographiques. L'eau et le ciel qui se fondent à l'horizon sont les véritables protagonistes de cette composition.

Cette œuvre révèle totalement la peinture des éléments atmosphériques: ces effets sont obtenus grâce à l'utilisation, fréquente chez Guardi, de pigments secs, qui nimbent la composition d'une sorte de voile, comme si le spectateur pouvait percevoir à contre-jour les vibrations impalpables de la poussière et de l'air. Son ton pastel et sa touche brillante dénotent peut-être l'influence de son beau-frère Giovanni Battista Tiepolo. Il faut y ajouter un procédé développé par Gaspar Van Wittel: il s'agit de l'utilisation de pointes de rouge sur les vêtements et des détails afin de guider le spectateur.

Quelques décennies après cette réalisation, l'ancienne abbaye bénédictine est supprimée par Napoléon. Dès lors les bâtiments servent de prison et d'arsenal. Cette situation reste inchangée pendant plus d'un siècle. Par un espace de plus en plus illusoire, une luminosité tantôt argentée, tantôt chaude, une touche de plus en plus synthétique, vibrante et rapide, Guardi nous gâte par cette vue de son génie.



FIG.1 | Francesco Guardi, *View of San Giorgio Maggiore in Venice*, circa 1780-90, oil on canvas, 43 x 61 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum.



FIG.2 | Francesco Guardi, *View of San Giorgio Maggiore in Venice*, circa 1780-90, oil on canvas, 20 x 29 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 1661-45.

INDEX

Balten, Pieter 10 1525 – ANTWERP – 1598	Kessel, Jan van 27, 28 1626 – ANTWERP – 1679
Bosschaert the Younger, Ambrosius 25 ARNEMUIDEN 1609 – UTRECHT 1645	Leytens, Gijsbrecht 23 1586 – ANTWERP – 1656
Brueghel the Younger, Jan 24 1601 – ANTWERP – 1678	Lyon, Corneille de 3, 4 THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575
Brueghel the Younger, Pieter 14, 15 BRUSSELS 1564 – ANTWERP – 1638	Master of the Embroidered Foliage 1 ACTIVE IN BRUSSELS, 1480 – 1500
Claessens, Gillis (Egidius) 13 1536/1537 – BRUGES – 1605	Master of the Holy Blood 5 ACTIVE IN BRUGES AROUND 1520
Clouet (entourage of), François 9 TOURS AROUND 1516 – PARIS 1572	Met de Bles, Herri 6, 7 BOUVIGNES CIRA 1510 – FERRARA CIRCA 1560
Cranach the Younger, Lucas 8 WITTENBERG 1515 – WEIMAR 1586	Patinir (circle of), Joachim 2 BOUVIGNES CIRCA 1480 – ANTWERP 1524
Flemish School (after Dürer) 11 16TH CENTURY	Stalbemt, Adriaen van 20 1580 – ANTWERP – 1618
Francken the Younger, Frans 21, 22 1581 – ANTWERP – 1642	Storck, Abraham 29 1635 – AMSTERDAM – 1710
Grimmer, Abel 16, 17, 18, 19 1570 – ANTWERP – 1618	Teniers, David 26 ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690
Guardi, Francesco 30 1712 – VENICE – 1793	Vos, Maarten de 12 1532 – ANTWERP – 1603

COPYRIGHTS

- No. 1 **FIG. 1** © KIK-IRPA, BRUSSELS (BELGIUM), CLICHÉ Y000360
FIG. 2 © KIK-IRPA, BRUSSELS (BELGIUM), CLICHÉ X064912
- No. 4 **FIG. 1** © MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, VILLE DE GENÈVE / INV. N° 1928-0013/
CORNEILLE DE LYON / *Portrait de Laurent de Normandie* / YVES SIZA
FIG. 2 © LOUVRE, PARIS, FRANCE / BRIDGEMAN IMAGES
- No. 9 **FIG. 1** FRANÇOIS CLOUET, *Henry II of France*, GRAPHITE AND RED CHALK, 1553, PARIS,
BNF, ESTAMPES, RÉS. NA 22, © BIBLIOTHÈQUE NATIONAL DE FRANCE
- No. 11 **FIG. 2** © MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO
- No. 12 **FIG. 1** © MUSÉE ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE, BRUXELLES /
PHOTO: J. GELEYS / RO SCAN
FIG. 2 © RMN- GRAND PALAIS (MUSÉE DU LOUVRE) / GÉRARD BLOT
FIG. 3 © MUSÉE DES BEAUX-ARTS, CAEN, FRANCE / BRIDGEMAN IMAGES
- No. 14 **FIG. 1** © MUSÉE DE LA VILLE DE BRUXELLES – MAISON DU ROI
- No. 15 **FIG. 1** © THE SAMUEL COURTAULD TRUST, THE COURTAULD GALLERY, LONDON
FIG. 4 © PIETER II BRUEGEL DIT BRUEGEL D'ENFER, KERMESSE FLAMANDE, FLANDRE,
4^e QUART 16^e SIÈCLE – 1^{ère} MOITIÉ 17^e SIÈCLE, MUSÉE DE L'HÔTEL SANDELIN, INV. 0148 CM
- No. 18 **FIG. 1** © MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO – FOTOTECA
DEL POLO MUSEALE DELLA CAMPANIA
- No. 20 **FIG. 2** © PRADO, MADRID, SPAIN / BRIDGEMAN IMAGES
FIG. 4 © WALTERS ART MUSEUM, BALTIMORE, USA / BRIDGEMAN IMAGES
- No. 21 **FIG. 1** © RMN- GRAND PALAIS (MUSÉE DU LOUVRE) / HERVÉ LEWANDOWSKI
- No. 22 **FIG. 1** © MAURITSHUIS, THE HAGUE
FIG. 2 © MUSEO DE BELAS ARTES DA CORUNA, ESPANA
- No. 23 **FIG. 1** © SUERMONDT-LUDWIG-MUSEUM, AACHEN; PHOTO: ANNE GOLD, AACHEN
FIG. 2 © THE STATE HERMITAGE MUSEUM. PHOTO BY VLADIMIR TERE BENIN,
LEONARD KHEIFETS, YURI MOLODKOVETS
- No. 24 **FIG. 1** © KUNSTHALLE BREMEN-DER KUNSTVEREIN IN BREMEN, PHOTO LARS LOHRISCH
FIG. 2 © FINE ARTS MUSEUMS OF SAN FRANCISCO, GIFT OF THE YOUNG MUSEUM SOCIETY
- No. 26 **FIG. 1** © DE AGOSTINI PICTURE LIBRARY / G. DAGLI ORTI / BRIDGEMAN IMAGES
- No. 27 **FIG. 1** © BPK / BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN
- No. 29 **FIG. 1** © NATIONAL MARITIME MUSEUM, GREENWICH, LONDON,
MACPHERSON COLLECTION
- No. 30 **FIG. 1** © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST .PETERSBURG
PHOTO BY VLADIMIR TERE BENIN, LEONARD KHEIFETS, YURI MOLODKOVETS
FIG. 2 © RMN- GRAND PALAIS (MUSÉE DU LOUVRE) / MICHEL URTADO

COORDINATION AND TEXTS [Alice Frech](#)

ENGLISH TRANSLATION [Alice Cameron](#)

GRAPHIC DESIGN [Séverine Mailler](#)

LITHOGRAPHY [Bombie – atelier de photolitho](#)

PRINTED AND MADE BY [Manufacture d'histoires Deux-Ponts](#)

© De Jonckheere 2015

DE JONCKHEERE

Master Paintings

7 rue de L'Hôtel-de-Ville, 1204 [Genève](#)
T +41(0)22 310 80 80 E geneve@dejonckheere-gallery.com

100 rue du Faubourg Saint Honoré, 75008 [Paris](#)
T +33(0)1 42 66 69 49 E paris@dejonckheere-gallery.com

21 Bruton Street – 3rd Floor, W1J 6QD [London](#)
T +44(0)207 493 28 54 E london@dejonckheere-gallery.com

www.dejonckheere-gallery.com

