



DE JONCKHEERE



# DE JONCKHEERE

## RECENT ACQUISITIONS

*Old Master paintings from the late 15<sup>th</sup> to 17<sup>th</sup> centuries*

2019

## FOREWORD

Awaiting a new catalogue is always exciting. Throughout these pages, we are pleased to share the discoveries which have animated our acquisitions these past months.

After over forty years, our taste, like that of connoisseurs, has to a certain degree evolved. The selection of paintings that follows further seals our will to exhibit powerful artists, astonishing subjects and singular factures.

Harvesters gathered around a meal or the Magi depicted in snow, the many icons of Pieter Brueghel the Younger are ubiquitous in this collection. Equally essential, are Cranach's portrayal of crimson eyes and rounded lips, alongside the fantastic and amusing bestiaries of Bosch's followers. Founding this collection furthermore are exceptional works supported by compelling research, which allowed us to both discuss and situate the paintings.

These unveiled or reappearing works reflect upon our profound requirements: to present striking paintings able to defy our time and sensitivity.

*Georges and François De Jonckheere*

## AVANT-PROPOS

L'attente d'un nouveau catalogue est toujours excitante et c'est à travers ces pages que nous sommes heureux de partager les découvertes qui ont animé ces derniers mois d'acquisitions.

Après plus de quarante ans, notre goût, comme celui des amateurs, a quelque peu évolué. La sélection de tableaux qui suit, scelle plus encore notre volonté d'exposer des artistes forts, des sujets étonnants et des factures singulières.

Moissonneurs réunis autour d'un repas ou Mages pris dans la neige, les icônes de Pieter Brueghel le Jeune ne font évidemment pas défaut à cette collection. Les yeux ourlés et les bouches lippues des Cranach lui sont tout autant essentiels. S'ajoutent les suiveurs de Jérôme Bosch, convoquant leur bestiaire fantastique et amusant. S'y glissent enfin des pièces d'exception que des recherches passionnantes nous ont permis de discuter et d'enfin, situer.

Ces œuvres inédites ou réapparues sont aujourd'hui le reflet de notre exigence : présenter des tableaux marquants qui défient notre temps et notre sensibilité.

*Georges et François De Jonckheere*



# 1 Lower Rhine Region

CIRCA 1490–1500

## PASSION OF CHRIST PASSION DU CHRIST

**PANEL** 93 × 70 cm

**PROVENANCE** Private collection, Germany.

**EXHIBITION** Dortmund, Museum

für Kunst und Kulturgeschichte, *Ferne Welten – Freie Stadt: Dortmund im Mittelalter*, 2 April–16 June 2006.

**LITERATURE** For a comparison with the work of Derick Baegert, see: Pieper, P., “Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbinder bis um 1530”, in *Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster*, Münster, Aschendorff, 1990,

pp. 333–358, n° 163–168; Ohm, M., Schlip, P., Welzel, B., Althoff, C., *Ferne Welten – Freie Stadt: Dortmund im Mittelalter* [Dortmund, Exhibition, 2 April–16 June 2006], Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte, 2006, pp. 189–192, cat. n° 86–90.

In the mid-15th century, the advent of Netherlandish art in Germany, which had remained highly attached to the international Gothic tradition, led to a transformation of artistic sensibility. A new style thus emerged, at the crossroads between medieval, modern, late Gothic and Renaissance values, in which figures left plane flat surfaces to become anchored in spatial depth, as artists granted them a new dimension aligning plasticity and density. Furthermore, episodes taken from the Passion of Christ became a theme that appealed to German painters, with an especially fierce and vengeful faith. The artist would update the situations recounted in the Gospels by transposing them into realistic and prosaic settings—as it appears in this work—in which the Passion of Christ takes place in a Jerusalem strongly resembling a medieval city. The Passion cycle offers the perfect narrative material for a painter to display the full measure of his talent, thanks to the highly distinctive characters, the abundant detail in the background and the various locations of the scenes. Based on the composition, the colour palette, the figures and their physiognomy, this panel can be attributed to a master working in the region of the Lower Rhine in the late 15th century.

This remarkably rendered panel displays the painter’s skill in choosing to depict a series of episodes from the Passion of Christ within a single composition. The scenes, ranging from Jesus on the Mount of Olives to the Crucifixion, unfold in different locations throughout the composition. On one hand, the cycle takes place against an architectural backdrop in which the painter attempts to create depth through perspective—although his mastery of the technique is imperfect—which heralds the coming shift of the Renaissance. On the other hand, the scenes in the background take place in a hilly landscape dominated by a gold background that gives an archaic effect, typical of the international Gothic style. This vast composition remains clear and legible for the viewer, despite being populated by numerous figures.

In this rich and varied narrative cycle where the figures inhabit the entire space, the first scene at the upper left of the composition, in between the towers, depicts Christ kneeling in prayer on the Mount of Olives. This episode emphasises Christ’s solitude at a moment of tragic tension. Below, the apostles St James the Greater, John and Peter are deeply asleep while Judas and the soldiers armed with swords and sticks await for Jesus outside the garden of Gethsemane. The viewer’s gaze is then drawn towards the

Au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, l’irruption de l’art néerlandais en Allemagne, qui reste pourtant très attachée à la tradition du gothique international, entraîne une transformation de la sensibilité artistique. Ainsi, un nouveau style émerge à la jonction entre valeurs médiévales et modernes, gothique tardif et Renaissance. Les figures quittent la surface plane pour s’inscrire dans la profondeur de l’espace et les artistes leur confèrent une plasticité et une densité originales. En outre, les épisodes relatifs à la Passion du Christ deviennent un thème apprécié des peintres allemands dont la foi était surtout farouche et vengeresse. L’artiste actualise les situations relatées dans les Évangiles en les transposant dans la réalité et le décor quotidiens; c’est le cas dans cette œuvre où la Passion du Christ se déroule dans une Jérusalem aux allures de ville médiévale. Le cycle de la Passion constitue une matière narrative parfaite où le peintre peut exploiter tout son talent grâce au nombre de personnages fortement caractérisés, l’abondance de détails sur le cadre environnant, et les diverses localisations des scènes. La composition, la palette chromatique, les figures, ainsi que les physionomies représentées permettent d’attribuer ce panneau à un maître actif dans la région du Rhin inférieur de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Dans ce panneau réalisé de façon remarquable, la prouesse du peintre réside dans le choix de représenter une succession d’épisodes de la Passion du Christ au sein de la même composition. Les scènes, allant de Jésus au Mont des Oliviers jusqu’à la Crucifixion, se déploient dans différents lieux tout au long de la composition. D’une part, le cycle se déroule dans un décor architectural où le peintre témoigne d’un effort sur le travail de la profondeur et de la perspective – bien que celle-ci ne semble pas complètement maîtrisée – qui attestent de cette volonté d’évolution vers la Renaissance. D’autre part, les scènes de l’arrière-plan se situent dans un paysage vallonné dominé par un fond d’or archaïsant, typique du gothique international. Cette vaste composition reste à la fois claire et lisible pour le spectateur bien qu’il soit peuplé d’une quantité de figures.

Dans ce cycle narratif riche et varié où les personnages animent l’espace, la première scène se situe tout en haut à gauche de la représentation entre les tours, où le Christ prie agenouillé sur le Mont des Oliviers. Cet épisode met en avant la solitude du Christ dans un moment de tension tragique. En dessous, les apôtres Jacques le Majeur, Jean et Pierre dorment profondément



open arcade of the Palace of Justice at the left-hand side, through which a bloodied and suffering Christ is shown being castigated against a column. The main scene is in the foreground, with Pilate at the top of a large staircase presenting Christ to the people who call for the release of Barabbas, imprisoned in the dungeon below. The indignant crowd is made up of figures with diverse physiognomies and expressions, demonstrating the artist's talent for creating individual characters, a concern that is absent or virtually inexistent in paintings of the international Gothic style. The particular attention devoted to material details, sumptuous fabrics and the figures' physiognomies, gives these bodies a dimensionality suggesting works of the following generation such as Jan van Eyck and the Master of Flémalle, as well as Hans Memling. Memling's painting *Scenes of the Passion of Christ* shows the same compositional approach depicting a series of multiple scenes in a single setting FIG.1, whilst aside from the gold background, the treatment of the hilly landscape is also similar in these two works. The groups of people, as well as the soldiers thronging around Christ, contrast with his expression of mute and painful resignation that deepens the drama of this episode. At the centre of the panel, an anecdotal and humorous scene: a dog is attacking an individual—reflecting the tradition of Dutch genre scenes and adding a note of levity to this serious and tragic theme.

The final episodes of the Passion are shown in the background; in the upper right landscape. Christ, on the road of suffering that brings him to Calvary, bears the cross amid a crowd in which St Veronica is discernible with her cloth imprinted with the face of Christ. Further on, several soldiers prepare the cross while Christ awaits the fateful moment, seated on a stone. The Crucifixion, occurring in the background as well, portrays Jesus in the traditional fashion being flanked by two thieves, while a man pierces his side with a spear, one of the symbols of the Passion of Christ. The kneeling lady donor is shown at the lower left of the panel. Her figure incorporated within the pictorial composition—a common practice of Flemish painters starting



FIG.1 Hans Memling, *Scenes of the Passion of Christ*, circa 1470–1471, oil on panel, 56.7 × 92.2 cm, Sabauda Gallery, Turin.

tandis que Judas et les soldats armés de glaives et de bâtons sont en train d'attendre Jésus en dehors du jardin de Gethsémani. Notre regard est ensuite attiré vers l'arcade ouverte du palais de Justice sur le bord gauche, à travers laquelle le Christ, attaché à la colonne, ensanglanté et souffrant, est en train de subir la flagellation. La scène principale se situe au premier-plan, avec Pilate au sommet d'un grand escalier présentant le Christ au peuple, tandis que celui-ci supplie pour la libération de Barrabas, emprisonné dans le cachot du dessous. Le peuple indigné est constitué de figures aux physiognomies et aux attitudes variées qui démontrent tout le talent de l'artiste à leur accorder une individualité, absente ou quasi inexistante dans les représentations propres au gothique international. L'attention particulière accordée aux détails matériels, les riches étoffes et la physionomie des personnages, confèrent une spatialité à ces corps, qui se rapprochent des travaux de la génération suivant Jan van Eyck et le Maître de Flémalle, comme Hans Memling. Le tableau les *Scènes de la Passion du Christ* réalisé par cet artiste observe le même choix de composition en représentant de multiples scènes successives dans un lieu unique FIG.1 – d'ailleurs, hormis le fond d'or, le traitement du paysage vallonné se rapproche dans les deux œuvres. Les groupes du peuple ainsi que des soldats encerclant le Christ contrastent avec celui-ci représenté dans une attitude de résignation muette et douloureuse qui rend cet épisode encore plus dramatique. Au centre du panneau, une scène anecdotique et humoristique – un chien qui attaque un habitant – s'inscrit dans la tradition des scènes de genre néerlandaises et apporte une touche de légèreté à ce thème à la fois sérieux et tragique.

Les épisodes finaux de la Passion sont représentés dans le paysage d'arrière-plan, en haut à droite. Le Christ, sur le chemin de douleurs qui le conduit au Calvaire, porte la croix au milieu d'une foule, parmi laquelle sainte Véronique, reconnaissable à son linge imprimé du visage du Christ. Puis, plusieurs soldats préparent la croix tandis que le Christ attend le moment fatidique assis sur une pierre. La Crucifixion a lieu dans le coin



from the early 15th century—is complemented by her coat of arms, a double headed eagle, which appears in a niche in the Palace of Justice.

Midway between late Gothic and the Renaissance, this work is at once remarkable in its composition and meticulous in its details. It depicts the subject with acute verve, tempering its pathos by surreptitiously incorporating details of everyday life. Arranged in a clearly legible perspective, the viewer is immersed in successive scenes of the Passion of Christ and cannot fail to recognize the talent of this artist who offers an incredibly rich diversity in this panel painted with deep and brilliant colours.

supérieur droit, où Jésus est représenté traditionnellement entouré des deux larrons, alors qu'un homme lui transperce le flanc à l'aide d'une lance, un des symboles de la Passion du Christ. La donatrice agenouillée est représentée en bas à gauche du panneau, au sein même de la composition, procédé fréquent chez les peintres flamands à partir du début du XV<sup>e</sup> siècle, et ses armes – un aigle à deux têtes – sont figurées dans une niche du palais de Justice.

A mi-chemin entre le gothique tardif et la Renaissance, cette œuvre est à la fois remarquable dans sa composition, minutieuse dans ses détails et traite le sujet avec brio, sans pour autant demeurer dans le registre du pathétique, incorporant subrepticement des banalités de la vie quotidienne. Dans une perspective de lisibilité, le spectateur est plongé successivement dans les différentes scènes de la Passion du Christ et ne peut rester indifférent au talent de cet artiste qui fait preuve d'une incroyable diversité dans ce panneau aux couleurs éclatantes et riches.



## 2 Follower of Hieronymus Bosch

1450 – BOIS-LE-DUC – 1516

ECCE HOMO

ECCE HOMO

**PANEL** 84×61.5 cm

**PROVENANCE** Private collection, France.

**LITERATURE** Rijksbureau voor Kunst-

historische Documentatie database, *Photo-  
archive M.J Friedländer*, from December  
14th, 1956 to November 1955, n°111690.

M. IIsink, J. Koldewey, *Jérôme Bosch,*

*peintre et dessinateur. Catalogue raisonné,*  
Arles, 2016, p. 415, note n° 3, cited.

Little information remains about the career of Hieronymus van Aeken, known as Bosch, making it difficult to establish a biography for this great 15th-century Flemish master with certainty. His surname “Bosch” is based on the Brabant name of his birth city of Bois-le-Duc or “Herzogenbosch”. The records of the Illustre “Lieve Vrouwe Broederschap” indicate that he painted decorations in the Cathedral there, including large-scale compositions of Old Testament scenes such as Solomon honouring his mother Bathsheba and Mordecai and Esther. Although there is no evidence to formally confirm this, it is highly likely that the painter visited Spain. Moreover, King Philip II particularly appreciated the work of this artist and acquired his depiction of the “Last Judgement” directly from him, as well as several other works from private collections.

The scenes painted by Bosch form a body of work that is of great importance in art history. His oeuvre introduces a new vocabulary, populated by hybrid creatures inspired by medieval bestiaries and monsters that incarnate a Manichean vision of heaven and hell and the wages of sin and earthly suffering. Teeming with details, these new scenes were usually composed as large-format works and expressed the moralising spirit of an era that heralded the religious upheavals of the late Middle Ages and the early Renaissance. This vision is exemplified by the large triptych, “The Garden of Earthly Delights” painted around 1500–1505 at the end of Bosch’s career. A representation of paradise and the Garden of Eden, hell and earthly life, swarming with figures whose activities remain enigmatic to this day. Highlights of this oeuvre include “The Hay Wain”, an allusion to a Flemish figure of speech and a metaphor for sin and the fleeting nature of human life, to which must certainly be added the large triptych of the “Temptation of St Anthony” held at the Lisbon Museum.

Beyond allegory, the work of Bosch represents a minute analysis of mankind and his activities through small vignettes. Thus, “The Ship of Fools” shows a nun and a monk in a boat, adrift, suggesting the folly to which the clergy had succumbed. Similarly, “The Conjurer” or “The Extraction of the Stone of Madness” denounces the foolishness and gullibility of those who let themselves be led by charlatans. The Boschian world spilled over into the works of the Master’s heirs, such as Jan Mandijn (1502–Haarlem–1560) and Pieter Huys (1519–Antwerp–1584), whom interpreted in their own ways, the vocabulary invented by the

Peu d’éléments ont survécu à la carrière de Hieronymus van Aeken, dit Bosch, et ne nous permettent donc pas d’établir avec certitude la biographie de ce grand maître flamand du XV<sup>e</sup> siècle. Le nom brabant de sa ville natale de Bois-le-Duc, « Herzogenbosch », lui aurait valu son surnom de Bosch et les archives comptables de « l’illustre Lieve Vrouwe Broederschap » révèlent qu’il peignit les décors de la cathédrale de Bois-le-Duc parmi lesquels on compte de grandes compositions de l’Ancien Testament telles que « Salomon honorant sa mère Bethsabée » ou « Mardochee et Esther ». Bien qu’aucun document ne permette de l’attester formellement, il est fort probable que le peintre ait séjourné en Espagne. En outre, le roi Philippe II appréciait beaucoup l’œuvre de l’artiste et acquit de lui « Le Jugement dernier » ainsi que plusieurs autres œuvres issues de collections privées.

Les tableaux peints par Bosch forment un corpus d’une grande importance pour l’histoire de l’art. En effet, cet ensemble introduit un vocabulaire nouveau peuplé de créatures hybrides inspirées du bestiaire médiéval et de monstres, matérialisant ainsi une certaine vision manichéenne de l’enfer et du paradis ainsi que les conséquences du péché et des souffrances terrestres. Ces nouvelles scènes fourmillant de détails furent généralement composées au sein de larges formats et font état d’un esprit moralisateur à une période annonçant les bouleversements religieux de la fin du Moyen-âge et du début de la Renaissance. C’est cette vision que l’on retrouve au sein du grand triptyque, « Le Jardin des délices » peint vers 1500–1505 à la fin de la carrière de Bosch représentant le paradis et son jardin d’Eden, l’enfer et la vie terrestre foisonnant de personnages aux activités dont le sens demeure encore souvent énigmatique. « Le Chariot de foin », évoquant un célèbre dicton flamand, fait également partie de cette œuvre, métaphore du péché et du caractère éphémère de la vie humaine à laquelle il faut également ajouter le grand triptyque des « Tentations de Saint Antoine » conservé au Musée de Lisbonne.

Au-delà de l’allégorie, l’œuvre de Bosch témoigne d’une fine analyse des hommes et de leurs activités à travers de petits tableaux. Ainsi « La Nef des fous » mettant en scène une religieuse et un moine dans une embarcation à la dérive alimentait une certaine idée de la folie dans laquelle le clergé avait sa place. De même « l’Escamoteur » ou « l’Extraction de la pierre de folie » dénonce la bêtise et la crédulité des individus qui se fient aux charlatans. L’univers boschien trouvât un prolongement







FIG.1 Workshop of Hieronymus Bosch, *Ecce homo*, oil on panel, 1496–1500, 73 × 57.2 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



FIG.2 Hieronymus Bosch, *Ecce homo*, oil on oak panel, circa 1500, 71.1 × 60.5 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

painter. Certain subjects such as “The Parable of the Blind” were also among the repertoire of Pieter Bruegel the Elder (1525–Brussels 1569), whose œuvre has in common with that of Bosch the sense that it aims to offer a trenchant vision of society at the time.

Astonishing similarities, both visually and technically, closely link this finely selected painting to the *Ecce Homo* by the workshop of Hieronymus Bosch himself, dated around 1496–1500 and conserved today at the Museum of Fine Arts in Boston FIG.1. Prior to this example, is the original *Ecce Homo* dated circa 1500 by Bosch, exhibited at the Städel Museum in Frankfurt am Main FIG.2, standing as the first depiction of this particular scene; a distinguished reference in art history.

The present panel is a refined representation of a biblical scene portraying Jesus alongside Pontius Pilate the Roman governor of Judea, before a disorderly Pharisee crowd judging upon his Crucifixion. A Christian iconographical scene at its finest, revealing an excessively vulnerable man, steps away from becoming the saviour and a holy respected historical figure. Jesus stands stiff, strapped from material belongings and empty-handed from fault and sin, his lower arms are bound together and his face elongates in a profoundly sad expression. An indicative serenity that Jesus bears in a slight *contrapposto*, guiding the viewers’ eyes towards his burdened shoulders, referencing to the renowned scene from the *Maestà* of Duccio di Buoninsegna, *Christ accused by the Pharisees*. The finely executed panel, from a follower of Bosch, diligently mimics the 1496–1500 panel conserved in Boston, to the extent that he altered certain details to distance his work from the original one dated 1500. For instance, Christ is pictured standing instead of crouching and his halo is less highlighted, discerning intelligibly instead the different scenes occurring in the forefront and the background of the panel. An emphasis on motion is tangible, highlighted by the eclectic figures all meticulously detailed and personified, revealing the unsteadiness behind the scene. Bosch and his follower are able to stop time and leave the viewer bewildered before the various colors, the lively gestures and the underlying brutality of the scene. This panel perfectly replicates the one conserved in Boston to a level of exactitude that comprises the draping effects of the garments and the iris embroidery of the forefront brocade, to the coats of arms on the right-hand shield. In the background, Christ is being carried away by the crowd; a superposition of scenes emphasizing the composition’s balanced motion and creating a flawless vanishing point. The buildings and colors of each figures are delicately replicated from the Boston version, leaving enough space underneath for the viewer to separate the first scene from the chronologically subsequent one. The tilted cross in the depiction of Christ’s Calvary in the background is a reference to the rear of the *St. John the Evangelist on Patmos* painting by Bosch, conserved at the Gemäldegalerie in Berlin, where Christ is carried by a group of soldiers. Every element of the panel is finely executed in order to recount the Biblical scene in the most accurate and revealing manner. Although originally part of a triptyc, serving as its central piece, Bosch’s follower elegantly displays two substantial scenes from Christ’s history in one colorful and dynamic artwork. Dramatic, yet not too appalling, this panel stands alone needless to be overly exposed as it is perfectly narrated by its title *Ecce Homo* meaning “Behold the man”.

chez les héritiers du maître comme Jan Mandijn (1502–Haarlem–1560) ou Pieter Huys (1519–Anvers–1584) réinterprétant dans leur propre style le vocabulaire introduit par le peintre. Certains sujets comme «La Parole des aveugles» appartiennent également au répertoire de Pieter Bruegel le Vieux (1525–Bruxelles 1569) dont l’œuvre présente des points communs avec celle de Bosch en ce qu’elle s’attachait à traduire un regard incisif sur la société de leur temps.

De très belles similitudes, à la fois visuelles et techniques, lient cette peinture à l’*Ecce Homo* peint par l’atelier de Jérôme Bosch, conservé aujourd’hui au Musée des Beaux-Arts de Boston et daté 1496–1500 FIG.1. La version originale du maître, peinte vers 1500, est conservée au Musée Städel à Francfort-sur-le-Main FIG.2 et est considérée comme un jalon de la peinture de Jérôme Bosch.

Le présent panneau met en lumière une scène biblique figurant le Christ accompagné de Ponce Pilate, gouverneur romain de Judée, face à un attroupelement de Pharisiens décidant du jugement et de sa crucifixion. Mains nues et attachées, le Christ est exhibé de face, rigide et dépourvu de toute matérialité, de torts et de péchés. Sur son visage allongé se lit une expression de tristesse poignante et une sensibilité profonde s’en dégage. Une sérénité révélatrice, appuyée par le léger *contrapposto* de ce personnage principal, attire le regard du spectateur vers ses épaules chargées et fait référence à la scène de la *Maestà* de Duccio di Buoninsegna, *Le Christ accusé par les Pharisiens*. La peinture finement exécutée de la main d’un suiveur de Bosch, imite celle conservée à Boston et datée entre 1496–1500, dans la mesure où certains détails ont été modulés pour s’éloigner de la version originale de 1500. Par exemple, la position hiératique du Christ contraste avec sa posture vouée dans la scène originale, ainsi que son auréole bien moins mise en évidence. Le mouvement se manifeste par le nombre de personnages, tous méticuleusement détaillés et singuliers, en dépit du chaos général envahissant la scène. Similaire à la version de Boston, cette œuvre atteint un niveau de précision remarquable, perceptible dans les drapés, et le détail des fleurs de lys brodées sur le brocart à l’avant-scène ainsi qu’aux armoiries du bouclier en bas à droite. En arrière-plan, le Christ est emporté par la foule pour sa crucifixion. Cette superposition de scènes équilibre la composition picturale, créant un point de fuite astucieusement mesuré. Les bâtiments et les couleurs, repris de la version de Boston, sont espacés afin de permettre au spectateur une nette distinction chronologique entre les scènes. La croix inclinée visible en arrière-plan dans le calvaire du Christ est une référence au dos du tableau de *Saint-Jean l’Evangeliste de Patmos* peint par Bosch et conservé à la Gemäldegalerie à Berlin, dans lequel le Christ est emporté par un groupe de soldats. Bien que devant faire partie à l’origine d’un triptyque comme pièce centrale, le suiveur de Bosch a élégamment dépeint deux scènes essentielles de la vie du Christ en un seul chef-d’œuvre. Dramatique, sans être effrayant, ce panneau se suffit à lui-même, n’ayant guère besoin d’explications exhaustives et soutenu simplement par son titre révélateur *Ecce Homo*, signifiant «Voici l’Homme».



### 3 Southern Netherlandish

Last quarter of the 15th century

#### CRUCIFIXION CRUCIFIXION

**PANEL** 82.4 × 61.2 cm

**PROVENANCE** Collection of Marquis Mariano, second quarter of the 17th century; Patrizi collection; Private collection, Italy.

**EXHIBITION** Chiostro di Santa Maria degli Angeli, *Esposizione Romana d'Arte Sacra*, 1870.

**LITERATURE** *Esposizione Romana d'Arte Sacra*, 1870, p. 97, no 94 (482b); G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, The Hague, 1937, pp. 276–278; J. Lavalleye, *Les Primitifs flamands*, 1958, p. 27; L. Collobi Ragghianti, *Dipinti*

*fiamminghi in Italia (1420–1570)*, Bologna, 1990, p. 6; A. M. Pedrocchi, *Le stanze del tesoriere: la quadreria Patrizi. Cultura senese nella storia del collezionismo romano del Seicento*, Milan, 2000, no. 181, p. 334.

Considered exceptional owing to its graphic quality and remarkable condition, this painting depicts one of the most popular subjects among Flemish artists in the second half of the 15th century: the Crucifixion. It is a precious example of the art of this period. According to tradition, the biblical scene is featured in the foreground: Christ is surrounded by the two crucified thieves whose crosses are placed behind that of the Messiah. Only these three men occupy the painting's upper register, which contrasts with the crowd of figures uniformly arranged in the lower part of the panel. The artist has chosen to show the moment following the death of the Saviour by inserting different elements in the image that help the viewer to read and understand the biblical episode. This explains why the painter has included numerous cracks in the earth around the base of the instrument of torture. He is referring, in this case, to the text described in the Gospel of Matthew, which says that after the death of the Son of God, “the earth shook and the rocks were split”. We can also see the broken shinbones of the two thieves, an event that occurred prior to the illustrated moment

Jesus Christ is crucified on a tall *crux commissa* (a T-shaped cross topped by a *titulus*), with his head bowed to the right and his eyes closed. The crown of thorns, placed on his head by his torturers before the crucifixion, has already caused deep wounds; blood runs down his face and neck. Emaciated and exhausted, the hunched body of the Son of God forms an ‘S’ on the cross, while his protruding swollen belly exhibits signs of asphyxiation. The wound on Christ's side, inflicted by the centurion Longinus' spear, is clearly visible. The Roman soldier who converted to Christianity after the Passion is also present at the scene: carrying his spear in his right hand, he is portrayed at the right side of the Saviour, the place of the ‘chosen ones’ on Judgement Day. The good thief depicted as a young, beardless man, is also positioned on the right of Christ. On the other side of Jesus, the bad thief, shown as an older, bearded man, is turning away from the Saviour, a movement often interpreted as a sign of lack of belief.

The landscape also relates to what is happening in the scene. The thick vegetation behind the good thief refers to the continuation of his life alongside Christ even after his death, and to the salvation of his soul. In contrast, the steep, arid rocks behind the bandit, evoke the image of the sinner who has all his humanity. It is very likely that the artist was inspired by the landscapes of Joachim Patenier in his portrayal of jagged rocks. To describe the

Ce tableau, exceptionnel par la qualité de son dessin et son état de conservation, représente l'un des sujets les plus populaires chez les artistes flamands de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle – la Crucifixion. Il est un témoignage précieux de l'art de cette période. Conformément à la tradition, la scène biblique se déroule au premier plan, le Christ est entouré par les deux larrons suppliciés sur des croix placées derrière celle du Messie. Ces trois hommes sont les seuls à occuper le registre supérieur du tableau ce qui contraste avec la foule de personnages uniformément disposée dans la partie inférieure du panneau. L'artiste a choisi de représenter ici le moment suivant la mort du Sauveur en insérant dans l'image différents éléments qui aident le spectateur à la lecture et à la compréhension de l'épisode biblique. C'est dans cet objectif, en effet, que le peintre a inclut de nombreuses fissures creusant la terre autour de la base de l'instrument de torture. Il se réfère dans ce cas au Texte décrit dans l'Évangile de Matthieu, dans lequel après la mort du Fils de Dieu, « la terre trembla [et] les rochers se fendirent ». On peut apercevoir ainsi les tibias déjà brisés des deux larrons, un événement qui précède le moment illustré.

Jésus-Christ, crucifié sur une haute *crux commissa*, c'est-à-dire une croix en forme de T qui se termine avec un *titulus*, a la tête baissée à droite et les yeux fermés. La couronne d'épines, posée par ses bourreaux avant la Crucifixion, a déjà provoqué des profondes blessures qui ont laissé du sang s'écouler sur son visage et sur son cou. Le corps courbé du Fils de Dieu, maigre et épuisé, forme un S sur la croix tandis que son ventre gonflé et poussé vers l'avant montre les signes d'asphyxie. La blessure sur le flanc du Christ, provoquée par la lance du centurion Longin, est bien visible. Le soldat romain qui s'est converti au Christianisme après la Passion est lui aussi présent dans la scène: portant sa lance dans la main droite, il est représenté du côté droit du Sauveur, à la place des « élus » lors du Jugement dernier. Le bon larron représenté sous la forme d'un homme jeune et imberbe est aussi placé à la droite du Christ. De l'autre côté du Christ, le mauvais larron, vu comme un homme barbu et plus âgé, est en train de se détourner du Sauveur, un geste interprété souvent comme le signe de son incrédulité.

Le paysage est aussi conforme à ce qui se passe dans la scène. La végétation épaisse qui se trouve derrière le bon larron renvoie à la continuation de sa vie au côté du Christ même après sa mort et au salut de son âme. A l'inverse, les rochers arides et escarpés derrière le brigand évoquent l'image du



other characters present in the scene, the artist probably referred to the Gospel of John. Mary Magdalene is kneeling and kissing the Cross while Mary, who collapsed with grief, is supported by John the Apostle. According to the Gospel of John, another woman was present at the foot of the cross: Mary, the sister of the Virgin and wife of Cleophas, who is probably the woman placed behind the young apostle. High priests, armed soldiers and curious bystanders feature among the other spectators in the lower register. They are dressed according to what was customary at the time, wearing richly decorated hats or turbans. The armour and the sumptuous fabrics of their clothing demonstrate the painter's brilliance. The biblical scene is taking place beneath a dark sky that also illustrates the tragedy of the episode. In the background, we can glimpse the city of Jerusalem. It is interesting to note that Jesus' feet appear to be resting on the city. His body therefore becomes a bridge between the terrestrial world and eternal life. However, the work is dominated by a strong hieratic style, with the *perizonium* surrounding Christ's hips being the only element fluttering in the air. In this case, the artist is referring to Rogier van der Weyden's creation in the *Triptych of the Crucifixion with Mary Magdalene, Veronica and unknown patrons* found at the Kunsthistorisches Museum in Vienna **FIG.1**. The master's considerable influence is also visible in the style adopted for the large, angular drapes of the Virgin's clothing tumbling onto the ground.

Documented for the first time in 1654 in Marquis Mariano's collection, this painting was assimilated with a work by Lucas van Leyden. However, in 1937, G. J. Hoogewerff established a connection with the production of the Monogrammist IAM of Zwolle **FIG.2**. As for Jacques Lavalleye, he suggests a comparison with the *Triptych of the Crucifixion* in the Villabragina Collection and compares it with the work by Petrus Christus **FIG.3** and Gerard David. The dendrochronological study of the panel, as well as the examination of the pictorial layers, have led this work to be considered a jewel of the history of Netherlandish painting at the very end of the 15th century.



**FIG.1** Rogier van der Weyden, *Triptych of the Crucifixion with Mary Magdalene, Veronica and unknown patrons*, circa 1443–1445, oil on panel, 96 × 69 cm, 101 × 35 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

pêcheur qui a perdu son humanité. Il est très probable que l'artiste s'inspira des paysages de Joachim Patenier dans la représentation des rochers déchiquetés. Pour décrire les autres personnages présents dans la scène, l'artiste se réfère très probablement à l'Évangile de Jean. Marie Madeleine agenouillée embrasse la Croix et la Vierge évanouie sous la douleur est soutenue par l'apôtre Jean. Selon l'Évangile de Jean, une autre femme était présente à la base de la croix: Marie, sœur de la Vierge et femme de Clopas, qui est probablement la femme placée derrière le jeune apôtre. Parmi les autres spectateurs qui demeurent dans le registre inférieur, figurent les grands prêtres, des soldats en armes et des curieux. Ils sont vêtus conformément aux usages de l'époque et ils portent des couvre-chefs ou des turbans richement décorés. Les armures et les somptueux tissus de leurs habits montrent la virtuosité du peintre. La scène biblique se déroule sous un ciel sombre qui illustre lui aussi la tragédie de l'épisode raconté. En arrière-plan, la ville de Jérusalem peut être aperçue. Il est intéressant de noter que les pieds de Jésus-Christ sont comme posés sur la ville: de cette manière le corps du Christ devient un pont entre le monde terrestre et la vie éternelle. L'œuvre est cependant dominée par un fort hiératisme, le *perizonium* entourant les hanches du Christ est le seul élément qui voltige dans l'air. L'artiste se réfère dans ce cas à l'invention de Rogier van der Weyden dans le *Triptyque de la Crucifixion avec Marie Madeleine, Véronique et donateurs non identifiés* du Kunsthistorisches Museum de Vienne **FIG.1**. Une forte influence du maître peut être aperçue aussi dans la manière de peindre les grands drapés anguleux du vêtement de la Vierge qui tombent sur le sol.

Documenté pour la première fois en 1654 dans la collection de Marquis Mariano, ce tableau a été assimilé à une œuvre de Lucas van Leyden. En 1937 cependant, G. J. Hoogewerff le rapproche de la production du Monogrammist IAM de Zwolle **FIG.2**. Jacques Lavalleye propose lui une comparaison avec le *Triptyque de la Crucifixion* de la collection de Villabragina et le confronte à l'œuvre de Petrus Christus **FIG.3** et de Gérard David. L'étude dendrochronologique du panneau ainsi que les relevés de la couche picturale amènent à considérer cette œuvre comme un joyau de l'histoire de la peinture des Pays-Bas de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.





FIG.2 Monogrammist IAM of Zwolle, *Crucifixion*, engraving, 35 x 24.6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG.3 Petrus Christus, *Crucifixion*, panel, 25 x 23 cm, destroyed.



## 4 Albrecht Bouts

CIRCA 1451/1455 – LEUVEN – 1549

### PORTRAIT OF A KNIGHT OF THE ORDER OF ST JOHN OF JERUSALEM

### PORTRAIT D'UN CHEVALIER DE L'ORDRE DE SAINT JEAN DE JÉRUSALEM

**PANEL** 28.5 × 19 cm

**PROVENANCE** Private collection (J. Braz), Saint Petersburg (reported by Max J. Friedländer in 1918); Galerie Charpentier, Paris, 12 May 1938, no.19; Gaborian Collection, Paris; Galerie Charpentier, Paris, 17 May 1950, no.8; Frederick Mont Gallery, New

York, 1950; Private collection (Mr. and Mrs. Lawrence A. Fleischmann), New York; Christie's, London, 11 December 1987, no.31; Private collection.

**LITERATURE** M. J. Friedländer, "The Bruges Master of St Augustine", in *Art in America*, vol. 25, 1937, pp. 53–54; *Exhibition of*

*Primitive Masters*, exhib. cat., Bachstitz Gallery, The Hague, 1922, pp. 6–7; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. Vlb. Hans Memlinc and Gerard David.*

*Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen*, Leyden, 1971, p. 116, add. 289.

On Albrecht Bouts: V. Henderiks, *Albrecht*

*Bouts (1451–1455/1549)*, (Contribution to the study of Flemish primitives, 10), Brussels, 2011; V. Henderiks, *Albrecht Bouts in the Brukenthal Collection: A New Attribution for a Unique Selfi-Memento Mori' Portrait*, in *Brukenthal Acta Musei*, XI.2, 2016, pp. 175–187.

The youngest son of the famous Flemish primitive artist Dirk Bouts, Albrecht Bouts, took over his father's studio in Leuven upon his death in 1475 and maintained their pictorial tradition until the late 16th century. Albrecht and his studio were particularly well known for the serial production of paintings for private worship, which met an ever-increasing demand at the turn of the 15th century and a success extending beyond the borders of the former Low Countries.

As dean of the important Guild of Drapers in Leuven, Albrecht Bouts belonged to the town's bourgeoisie through his status and marriage to the wealthy Elisabeth Nausnyders. In 1492, the painter and his wife lived in a house adjoining the prestigious Notre-Dame-hors-les-murs chapel and he subsequently became its sexton, as mentioned in an act dated 1504. It was an important building exhibiting the famous "Descent from the cross" by Rogier van der Weyden, now conserved at the Prado Museum in Madrid. The painting was commissioned before 1435 by members of the Great Guild of Crossbowmen, alongside the "Altarpiece of St. George" made for the chapel in 1493 by Jan II Borman, a highly reputed sculptor from Brussels. According to the account of the historian Jan Molanus (1533–1585), Albrecht Bouts donated an altarpiece to the chapel dedicated to Notre-Dame: a "Triptych of the Assumption of the Virgin", now kept at the Belgian Royal Museums of Fine Arts. Art historians generally believe it to have been executed between 1495 and 1500. The painter appears in the masterpiece as the donor **FIG.1**, accompanied by his wife on the right hand side of the triptych. In 2011, a second self-portrait of Albrecht Bouts was identified on the basis of this effigy: the "Portrait of a Man with a Skull" which belongs to the Brukenthal Collection in Sibiu **FIG.2**.

This enigmatic and fascinating portrait, placed against a white background, features a knight of the Order of St. John of Jerusalem, identifiable as such through his black garment and the Hospitallers' eight-pointed white cross. Thanks to the extensive knowledge and connoisseurship of Max J. Friedländer, this work has been compared to two other portraits, one of which can be found in the Brukenthal collection in Sibiu. In an article published in 1937, the German specialist attributes the portraits to an

Fils puîné du célèbre primitif flamand Dirk Bouts, Albrecht Bouts reprend l'atelier paternel à Louvain à la mort de son père en 1475 et maintient la tradition picturale jusque tard au XVI<sup>e</sup> siècle. Albrecht et son atelier sont particulièrement réputés pour la production en série de peintures de dévotion privée qui répondent à une demande sans cesse croissante des fidèles pour ce type d'œuvres au tournant du XV<sup>e</sup> siècle et dont le succès dépassera les frontières des anciens Pays-Bas.

Doyen de l'importante Gilde des Drapiers à Louvain, Albrecht Bouts appartient, par son statut et son mariage avec la fortunée Elisabeth Nausnyders, à la bourgeoisie de la ville. En 1492, le peintre et son épouse habitent dans une maison contiguë à la prestigieuse chapelle Notre-Dame-hors-les-murs et le peintre est mentionné comme sacristain de cette chapelle dans un acte de 1504. Il s'agissait d'un édifice important, dans lequel étaient exposés la célèbre « Descente de croix » de Rogier van der Weyden, aujourd'hui conservée au Musée du Prado à Madrid, et commandée avant 1435 par les membres de la Grande Gilde des Arbalétriers, ainsi que le « Retable de saint Georges » réalisé pour la chapelle en 1493 par le très réputé sculpteur bruxellois, Jan II Borman. D'après le témoignage de l'historien Jan Molanus (1533–1585), Albrecht Bouts a fait don à la chapelle d'un retable dédié à Notre-Dame. Il s'agit du « Triptyque de l'Assomption de la Vierge », aujourd'hui conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, et dont les historiens de l'art situent généralement l'exécution entre 1495 et 1500. Le peintre s'est représenté **FIG.1** en tant que donateur, accompagné de son épouse, sur le volet droit du triptyque. C'est sur la base de cette effigie du peintre qu'un second autoportrait à pu être identifié en 2011. Il s'agit du « Portrait d'Homme au crâne », conservé dans la collection Brukenthal à Sibiu **FIG.2**.

L'enigmatique et fascinant portrait figure, sur un fond blanc, un chevalier de l'Ordre de saint Jean de Jérusalem, identifiable à son vêtement noir et à la croix blanche à huit pointes des Hospitaliers. C'est à la profonde érudition et au *connoisseurship* de Max J. Friedländer que l'on doit le rapprochement de cette œuvre avec deux autres portraits dont celui de la collection Brukenthal à Sibiu. Dans un article publié en 1937, le spécialiste allemand les





FIG.1 Albrecht Bouts, *Self-Portrait of a man holding a Skull*, circa 1523, oil on panel, 42.6 × 33 cm, Brukenthal National Museum, Sibiu.



FIG.2 Albrecht Bouts, *Triptych of the Assumption of the Virgin*, circa 1495–1500, oil on panel, 206.7 × 135.2 cm (central panel), 205.1 × 67.6 cm (wings), Royal Museum of Fine Arts, Brussels.



Detail of the right wing.

anonymous painter active in Bruges at the beginning of the 16th century, whom he names the Master of the Legend of St. Augustine. This attribution is highly disputed today, as based on the *Portrait of a Man with a Skull* in Sibiu, the majority of art historians recognise a self-portrait of the elderly Albrecht Bouts instead.

The attribution of the *Portrait of a Knight of the Order of St. John of Jerusalem* to a Flemish painter was rejected in 2017, believing that Friedländer had based his opinion on a black and white photograph and because of the light background behind the figure. Alternatively, it was thought to be of German origin and suggested that it should be considered part of the work of the Master of the Life of the Virgin, a painter from Cologne active between 1460 and 1490. However, this suggestion is based on a very flimsy argument and cannot be retained. Stylistically, the comparison with the portraits attributed—with no certainty—to the Master of the Life of the Virgin seems unlikely. Owing to the white background, this panel's possible Flemish origin cannot be entirely excluded. While the 15th-century painters of the former Low Countries certainly preferred to use dark tones for the background of portraits, white has been used on several occasions. For instance in the *Portrait of a man* by the Master of Flémalle kept in Berlin, or the one by Francesco d'Este painted by Rogier van der Weyden circa 1460, although the white in this case has a heraldic connotation. However, the parallel drawn between the painting in Sibiu by the skilled eye of Friedländer would appear more plausible.

It has been proved that the *Portrait of a man with a skull* in the Brukenthal collection is indeed comparable to the effigy of Albrecht Bouts on the right side of the *Triptych of the Assumption of the Virgin*, as it contains all the stylistic and technical characteristics particular to the master from Leuven. The comparison of this work with the *Portrait of a knight of the Order of St. John of Jerusalem* confirms its attribution to the same painter, even though the character portrayed isn't Albrecht Bouts in this case. To an uninitiated eye, the similarities between the portraits are striking too, as both faces have the same fixed and introspective gaze and a very similar mouth with pursed lips. The same careful attention is paid to the rendering of the wrinkles on the figures' faces and necks. Although the panels differ in size, the spatial integration of the characters is also highly comparable as the painter delicately depicted the shades cast by the characters and the frame in the background. Lastly, the two protagonists are wearing the same hats which in fact represents two hats: one on top of the other. The first one is a black fur cap worn over a barrette, whose ear flaps are raised in the portrait in Sibiu and pulled down in the one of the knight. However, a close examination reveals a different painting technique in both works. In the portrait of the knight, the rendering of the hat's fur is more schematic and the contours of the complexion shallower than in the painting in Sibiu. These differences can be explained by the different conservation conditions of the paintings: the *Portrait of the Knight of St. John* has suffered more; especially the character's face and hat. Nevertheless, these characteristics particular to Albrecht Bouts' style can still be clearly noticed. Just like the portrait in Sibiu, there are brownish areas to indicate the shadows, the same dark lines to underline the nostrils and end of the nose, an awkward rendering of the ear and a graphic yet flowing style, used for the figures' eyelashes and eyebrows. Finally, the careful execution of the clothing and, in particular, the piece of white fabric poking out from the collar of the shirt, is so similar in both portraits that it truly represents the painter's "signature".

attribue à un peintre anonyme, actif à Bruges au début du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'il dénomme le Maître de la Légende de saint Augustin. Cette attribution est aujourd'hui contestée, au départ du *Portrait d'Homme au crâne* de Sibiu dans lequel la majorité des historiens de l'art reconnaissent désormais un autoportrait d'Albrecht Bouts âgé.

Présument d'un jugement proposé par Friedländer sur la base d'une photographie en noir et blanc, l'attribution du *Portrait d'un chevalier de l'Ordre de saint Jean de Jérusalem* à un peintre flamand a été rejetée en 2017, notamment à cause de la présence du fond clair sur lequel se détache le personnage. Ils lui préfèrent une paternité allemande et proposent de le rattacher à l'œuvre du Maître de la Vie de la Vierge, un peintre colonais actif entre 1460 et 1490. Cette proposition, qui repose sur une très maigre argumentation, ne peut être retenue. La présence d'un fond blanc, d'abord, ne permet certainement pas d'exclure l'origine flamande du panneau. Si les peintres des anciens Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle ont certes préféré l'usage de tons sombres à l'arrière-plan des portraits, l'emploi du blanc se retrouve à plusieurs reprises. On citera ainsi le *Portrait d'homme* du Maître de Flémalle conservé à Berlin ou encore celui de *Francesco d'Este* peint par Rogier van der Weyden vers 1460, bien qu'ici la couleur blanche ait une connotation héraldique. Quant au rapprochement avec les portraits attribués sans certitude au Maître de la Vie de la Vierge, il ne tient pas d'un point de vue stylistique et on lui préférera celui proposé par l'œil avisé de Friedländer avec le tableau de Sibiu.

Il a été démontré que le *Portrait d'Homme au crâne* de la collection Brukenthal est tout à fait comparable à l'effigie d'Albrecht Bouts sur le volet droit du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* et qu'il présente toutes les caractéristiques stylistiques et de technique d'exécution propres au maître louvaniste. La comparaison de cette œuvre avec le *Portrait d'un chevalier de l'Ordre des chevaliers de saint Jean de Jérusalem* confirme son attribution au même peintre, bien que le personnage représenté ne soit pas ici Albrecht Bouts. Même aux yeux du spectateur néophyte, les analogies entre les portraits sont saisissantes. Les deux visages présentent en effet un même regard fixe et introspectif, une bouche aux lèvres pincées tout à fait similaire, et on retrouve une attention identique marquée au rendu des rides dans le visage et dans le cou. Bien que les dimensions des panneaux diffèrent, l'intégration spatiale des personnages est aussi très comparable et le peintre accorde un même soin aux jeux d'ombres portées des personnages et du cadre sur le fond. Enfin, les deux protagonistes portent une coiffe identique. Il s'agit en réalité de deux couvre-chefs superposés. Le premier est une toque en fourrure de couleur noire surmontant une barrette dont les parties recouvrant les oreilles sont relevées dans le portrait de Sibiu et rabattues dans celui du Chevalier. Un examen attentif révèle toutefois une différence de technique d'exécution entre les deux œuvres. Dans le portrait du Chevalier, le rendu de la fourrure du chapeau est plus schématique et le modelé des carnations moins profond que dans le tableau de Sibiu. Ces disparités s'expliquent par des états de conservation différents, le Portrait du chevalier de saint Jean ayant davantage souffert, notamment dans le visage et le chapeau du personnage. Néanmoins, des caractéristiques propres à la manière d'Albrecht Bouts s'observent encore très clairement. Ainsi, on trouve, comme dans le portrait de Sibiu, des plages brunâtres pour indiquer les ombres, un même trait foncé pour souligner la narine et le bout du nez, une maladresse comparable dans le rendu du lobe de l'oreille ou encore une écriture à la fois graphique et fluide dans le traitement des cils et des sourcils du personnage.

Albrecht Bouts most certainly produced this *Portrait of a Knight of the Order of St John of Jerusalem* a few years before his self-portrait in Sibiu dated approximately 1523, according to the gestural reference in the painting of St. Jerome executed by Dürer in 1521. Therefore it is of no surprise that Albrecht Bouts, who interacted with the upper circles of Leuven society owing to his status, should paint the effigy of a member of the Knights Hospitaller. This prestigious institution had a small commandry in Leuven, which had been there since the 12th century and depended on the bailiwick of Brabant. Placed under the protection of St. Nicolas, the 12th-century commandry was on the Kesselstein (Kessel hill) in the north-eastern area of the town of Leuven. Circa 1330, it was replaced by a house and a chapel, which served the commandry as an oratory situated north of the Mont-César. In 1454, the chapel was rebuilt and dedicated to St. John the Baptist, then demolished in 1799. As there is no cartulary of the local commandries in the former Low Countries, it is difficult to identify the knight painted by Albrecht Bouts.

Together with the self-portrait in Sibiu, the discovery of this fascinating effigy of a *Knight of the Order of St. John of Jerusalem* completes a little-known aspect of Albrecht Bouts' activity as a portrait painter. In 1462, his father Dirk Bouts painted the enigmatic portrait currently kept at the National Gallery in London, which is most probably of Jan van den Winckele, notary of the Conservatoire des Privilèges at the University of Leuven. Therefore, it is perfectly natural that his son would continue the tradition that made Bouts' studio the reference for almost a century among Leuven's elite.

*Dr. Valentine Henderiks*

Enfin, l'exécution soignée du vêtement et en particulier du col de la chemise laissant apparaître un fragment de tissu blanc est à ce point comparable dans les deux portraits qu'elle relève véritablement d'une « signature » du peintre.

Albrecht Bouts aura donc réalisé ce *Portrait d'un chevalier de l'Ordre de saint Jean de Jérusalem* sans doute quelques années avant son autoportrait de Sibiu, daté des environs de 1523, d'après la référence gestuelle au tableau de Saint Jérôme peint par Dürer en 1521. Rien d'étonnant à ce qu'Albrecht Bouts, habitué par son statut à fréquenter les hautes sphères de la société louvaniste, ait peint l'effigie d'un membre de l'Ordre hospitalier. Cette prestigieuse institution disposait d'une petite commanderie à Louvain depuis le XII<sup>e</sup> siècle, qui dépendait du baillage de Brabant. Placée sous la protection de saint Nicolas la commanderie de Louvain possédait, au XII<sup>e</sup> siècle, une résidence au *Kesselstein*, sur la colline du Kessel, au nord-est de la ville de Louvain. Vers 1330, elle l'échangea contre une maison et une chapelle, qui servait d'oratoire à la commanderie, situées au nord du Mont-César. En 1454, la chapelle fut reconstruite et consacrée à saint Jean-Baptiste. L'édifice fut démoli en 1799. L'absence de cartulaire des commanderies locales dans les anciens Pays-Bas rendra sans doute difficile l'identification du chevalier figuré ici par Albrecht Bouts.

La découverte de cette fascinante effigie d'un *Chevalier de l'Ordre de saint Jean de Jérusalem*, dans la foulée de l'autoportrait de Sibiu, complète un pan encore méconnu de l'activité d'Albrecht Bouts en tant que portraitiste. Son père Dirk Bouts, avait peint, en 1462, l'énigmatique portrait, aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, et figurant sans doute Jan van den Winckele, notaire du Conservatoire des Privilèges de l'Université de Louvain. Quoi de plus naturel donc, que son fils pérennise cette tradition qui inscrit l'atelier des Bouts comme la référence, pendant près d'un siècle, aux yeux de l'élite louvaniste.

*Dr. Valentine Henderiks*





## 5 Lucas Cranach the Elder

KRONACH 1472 – WEIMAR 1553

### THE MOCKING OF CHRIST LE CHRIST AUX OUTRAGES

**PANEL** 35,9 × 28 cm  
Circa 1515–1520  
Signed with the artist's winged serpent.

**PROVENANCE** Ludwig Wilhelm, Margrave of Baden-Baden (1655–1707) and his wife, Franziska Sibylle Augusta of Saxe-Lauenburg (1675–1733) (their stamp features on the back); Private collection, France.

Lucas Cranach was one of the pillars of artistic creation in north-eastern Germany during the first half of the 16th century. With Hans Holbein the Younger and Albrecht Dürer, he is considered to be one of the main representatives of the German Renaissance. Both a painter and engraver, as well as a friend of Martin Luther and numerous humanists, he successfully painted religious and mythological scenes, portraits and female nudes, which he often identified with Lucretia or Venus. Until 1498, he studied with his father, Hans, who influenced the beginning of his career. He then travelled to Vienna, where it seems he settled in 1500. The artist's first known works date from this period: religious scenes with vivid and expressive colours, standing as proof of his creative talent. In 1505, he became court painter for the Electors of Saxony. He decorated their castles, painted their portraits and those of their wives, executed altarpieces and also painted profane subjects. In 1508, Elector Frederick of Saxony granted Cranach his coat of arms with a winged serpent, which became the artist's signature. His sons, Hans and Lucas Cranach the Younger, were among his assistants. Loyal imitating his style, they played a major role in the works produced by his studio. Apart from a visit to the Netherlands in 1508, the master resided almost uninterruptedly in Wittenberg. As an important citizen, he sat on the town's assembly in 1519 and became burgomaster in 1537 and 1540. Despite the numerous influences that marked his era, his work remained faithful to the gothic traditions.

This astonishing painting is a unique version of the *Mocking of Christ* by Lucas Cranach. While Cranach's creativity and ability to renew themes never fails to impress, this hitherto unseen work is nonetheless a significant addition to his body of work, as confirmed by Professor Dieter Koepplin after examination of the panel. The theme of the Mocking of Christ is taken from an episode of the New Testament, based on the gospels of Matthew and Luke: "Then they did spit in his face and buffeted him; and others smote him with the palms of their hands, saying, Prophecy unto us, thou Christ! Who is he that smote thee?" (Mt 26, 67–68). For the painter, it is a question of portraying the humiliations suffered by Christ before his crucifixion. During the first stage, Jesus is blindfolded, his hands are tied (untied here) and he is beaten by the Sanhedrin. This scene already appeared in the 11th century, when the Middle Ages, fond of an old custom that consisted of

Lucas Cranach est un des piliers de la création artistique dans le nord-est de l'Allemagne durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est considéré, avec Hans Holbein le Jeune et Albrecht Dürer comme l'un des principaux représentants de la Renaissance allemande. A la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il traite avec succès des scènes religieuses et mythologiques, des portraits et des nus féminins qu'il identifie souvent à Lucrece ou à Vénus. Jusqu'en 1498, il étudie avec son père, Hans, qui influença le début de sa carrière. Il voyage ensuite à Vienne, où il semble s'établir en 1500. Les premières œuvres connues de l'artiste datent de cette période; ce sont des scènes religieuses où les couleurs éclatantes et expressives sont une preuve de son pouvoir créatif. En 1505, il devient peintre de la cour des électeurs de Saxe. Il décore leurs châteaux, peint leurs portraits et ceux de leurs épouses, exécute des retables et réalise également des sujets profanes. En 1508, l'Électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l'artiste. Ses fils Hans et Lucas le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans les œuvres produites par son atelier. Excepté une visite aux Pays-Bas en 1508, le maître réside de façon presque ininterrompue à Wittenberg. Citoyen important, il siège à l'assemblée de la ville en 1519 et exerce la charge de bourgmestre en 1537 et 1540. Malgré les nombreuses influences qui marquent son époque, son œuvre reste fidèle aux traditions gothiques.

Lucas Cranach signe par cette composition étonnante son unique et autographe version du *Christ aux outrages*. S'il ne cesse jamais d'impressionner par sa créativité et sa capacité à renouveler les thèmes, Cranach laisse par cette œuvre, inédite et jamais publiée, un ajout conséquent à son corpus, comme le confirme le Professeur Dieter Koepplin après examen du panneau. Le thème du Christ aux outrages est tiré d'un épisode du Nouveau Testament, se fondant sur les Évangiles de Matthieu et de Luc: « Alors ils lui crachèrent au visage et le giflèrent; d'autres le rouèrent de coups en disant: Fais-nous le prophète, ô Christ! Qui t'a frappé? » (Mt 26, 67–68). Il s'agit pour le peintre de représenter les humiliations subies par le Christ avant sa Crucifixion, lorsque pour sa Première Dérision, Jésus a les yeux bandés, les mains nouées (ici déliées) et qu'il est bafoué par les hommes du Sanhédrin. Cette mise en scène apparaît déjà au XI<sup>e</sup> siècle, lorsque le Moyen-Âge, friand





FIG.1 Albrecht Dürer, *The Mocking of Christ*, from the *Small Passion*, circa 1508–1511, 12.7 × 9.8 cm, engraving on wood, The Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG.2 Follower of Lucas Cranach the Elder, *The Mocking of Christ*, oil on panel, 41 × 27 cm, Private collection, Cologne (sale Lempertz).

mocking convicts, saw in this theme an ideal subject to feature sordid details. The torturers, grouped around the seated Christ, engage in dubious games: in the middle, two men kneeling at his feet soak cloths in water, on the left, a villain squirts him with a syringe, while a rascal pulls his tongue out at him and grabs his hair. Behind him, a character blows a trumpet in his ear. In the far right, a man drums fiercely while an accomplice forces Christ to blow in a flute. Lastly, in the right-hand corner, a final torturer pinches his nose to mock him. All the effects are gathered in this small painting to summon the vilest intentions; the noise of the instruments, the grimacing faces of these grotesque characters as well as the movement in each of the protagonists' bodies, give the impression of an unbearable torment. And yet, in the centre, with the blindfold slipping slightly, Christ endures the mockeries with astonishing calmness. Crowded around him in a dark enclosed place evoked by the black and opaque background, stand the torturers, whom he cannot see. They are represented in the typical medieval form, in reference to the depiction of the mockeries based on the *Mysteries of the Passion*. The subject and structure of the composition are similar to an engraving by Dürer, executed in the previous decade and dated between 1508 and 1511, for the series of the *Small Passion* FIG.1.

This subject enters Cranach's body of work at a key moment of the Reformation. While the Council of Trent (1445–53) confirmed the schism between the Catholic Church and the Protestants in the previous century, Luther published his 95 *Theses* in 1517 and wrote a series of texts in 1518–19, grouped under the title of *sermons*, in particular, *A Sermon Concerning Meditation on the Holy Sufferings of Christ*. In it, he says, "This is how we contemplate the sufferings of Christ, these are the fruits of his sufferings, and whomsoever does so, does so rightly for it is better than listening to all the Lent sermons or all the celebrations of masses". Some of these sermons were published in Wittenberg then distributed more widely. The painting therefore falls within a context of reflection occurring throughout the Reformation, which Cranach participated in alongside the court of Frederick the Wise as of 1504 and, of course, due to his friendship with Luther. Through the precision of its details, the choice of colours and the audacious composition, this work by Lucas Cranach the Elder is also recognised through two other clearly inferior versions by followers. One is in Prague and the other in a private collection FIG.2. On the back of the panel are the arms of Ludwig Wilhelm, Margrave of Baden-Baden (1655–1707) and his wife, Franziska Sibylle Augusta of Saxe-Lauenburg (1675–1733). She was the descendant of Sibylle of Saxony (1515–1541), daughter of Henry IV the Pious, Duke of Saxony (1473–1541), whose portrait Cranach painted in 1514. The close links between the painter and the family could support the suggestion of a commission, then inheritance through the Saxe-Lauenburg line.

d'une coutume ancienne consistant à se moquer des condamnés, voit dans ce thème un sujet idéal pour figurer des détails sordides. Les tortionnaires, regroupés autour du Christ assis, s'adonnent à des jeux douteux: au centre, deux hommes agenouillés à ses pieds chargent des linges d'eau. A gauche, un vilain l'asperge au moyen d'une seringue, tandis qu'un bougre lui tire la langue et lui agrippe les cheveux. Derrière lui, un personnage sonne de la trompe dans son oreille. Au fond à droite, un homme tambourine violemment tandis qu'un comparse force le Christ à souffler dans une flûte. Enfin à l'angle droit, un ultime bourreau se pince le nez pour le moquer. Tous les effets sont réunis pour convoquer sur un petit format, les plus viles intentions; en effet le vacarmes des instruments, les visages grimaçants de ces personnages grotesques ainsi que le mouvement dans chacun des corps des protagonistes, donnent à la composition les allures d'un supplice insoutenable. Pourtant, au centre, son regard légèrement échappé du bandeau, le Christ endure, étonnamment impassible, les moqueries. Amassés autour de lui dans une endroit sombre clos et reclus évoqué par ce fond noir et opaque, alors qu'il ne peut les distinguer, les bourreaux reprennent la forme typique médiévale de la représentation des outrages d'après les *Mystères de la passion*: « Je veulz jouer au Chapel fol [colin-maillard], dit l'un des bourreaux, pour veoir s'il saura devyner ». La-dessus tous le frappent à qui mieux mieux en lui disant ironiquement « Devyne qui t'a féru ». Ce sujet et cette structure de composition sont similaires à une gravure de Dürer, exécutée la décennie précédente et datée entre 1508 et 1511, pour la série de la *Petite Passion* FIG.1.

Ce sujet intervient dans l'œuvre de Cranach à un moment clé de la Réforme. Alors que le Concile de Trente (1445–53) entérinait au siècle passé le schisme entre l'Église catholique et les Réformés protestants, Luther publie ses 95 *Thèses* en 1517 et rédige au cours des années 1518–19 un ensemble de textes, regroupés sous le titre de *Sermons*, plus particulièrement un *Sermon sur la contemplation de la sainte Passion du Christ*. Il y est dit que « c'est ainsi qu'on médite bien les souffrances du Christ, ce sont là les fruits de ses souffrances, et celui qui s'exerce de cette manière fait mieux que d'écouter tous les sermons de carême et toutes les célébrations de messes ». Ces sermons sont pour certains publiés à Wittenberg puis largement diffusés. Le tableau s'inscrit donc avec force dans ce contexte de réflexion de la Réforme, auquel Cranach participe au contact de la cour de Frédéric le Sage depuis 1504, et bien sûr, par son amitié avec Luther. Par la précision de ses détails, le choix des couleurs et l'audace de sa composition, cette œuvre de Lucas Cranach l'Ancien est aussi connue par deux autres versions de suiveurs, nettement inférieures, l'une à Prague et l'autre dans une collection privée FIG.2. Au dos du panneau se trouvent les armes de Ludwig Wilhelm, Margrave de Baden-Baden (1655–1707) et de sa femme, Franziska Sibylle Augusta de Saxe-Lauenbourg (1675–1733). Cette dernière était la descendante de Sybille de Saxe (1515–1541), fille d'Henri IV le Pieux, Duc de Saxe (1473–1541) pour lequel Cranach peignit le portrait en 1514. Les liens étroits du peintre avec la famille pourraient conforter l'hypothèse d'une commande, puis d'un héritage par la ligne des Saxe-Lauenbourg.



## 6 Lucas Cranach the Elder

KRONACH 1472 – WEIMAR 1553

PORTRAIT OF MARTIN LUTHER (1438–1546), HALF-LENGTH  
PORTRAIT OF KATHARINA VON BORA (1499–1552), HALF-LENGTH  
PORTRAIT DE MARTIN LUTHER (1438–1546), BUSTE  
PORTRAIT DE KATHARINA VON BORA (1499–1552), BUSTE

**PAIR OF PANELS** 18.5×14 cm / 19.2×13.6 cm  
1526

The first portrait is indistinctly signed with the remains of the artist's serpent device (center left).

**PROVENANCE** Possibly with Jacques Goudstikker, Amsterdam, before 1940; Possibly with Jan Herman van Heek (1873–1957) and by inheritance to his brother; Arnold Helmich van Heek (1882–1972), Enschede (according to a label on the reverse); P. de Boer, Geneva, 1975; Private collection, Switzerland.

**EXHIBITION** Düsseldorf, Museum Kunstpalast, *Lucas Cranach der Ältere: Meister Marke Moderne*, 8 April–30 July 2017, nos. 156 and 157 (catalogue by Theresa Neuhoff).

**LITERATURE** D. Koeplin and T. Falk, *Lukas Cranach: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, exhibition catalogue, Basel, Kunstmuseum, 1974, II, p. 504; *Die Weltkunst*, XLV, 1975, p. 634.

These two portraits recount the celebration of a historical union during the era of the Protestant Reformation. Martin Luther and his wife Katharina von Bora are depicted in a genuinely personal way that only Lucas Cranach the Elder could achieve, given his remarkable talent and close relationship with the two figures. Married on June 13th 1525, Cranach was commissioned by Luther himself, a couple of days following the event, to document his political and controversial move **FIG.1**.

Martin Luther, initiator of the Protestant Reformation, is a significant figure of the early 16th century. He promoted an audacious point of view regarding the restricted Catholic church and became a prominent figure of authority as he gained influence amidst society. He counted the Electors of Saxony amongst his supporters, whom appointed Cranach as court painter and commissioned him to embody Luther's beliefs throughout his artworks. Luther and Cranach eventually became close friends, they maintained contact despite the artist's exile around 1521, which resulted in Cranach's new role as godfather of Johannes, Luther's first son. Hence, no other artist than Cranach was better suited to represent such a symbolic moment. This historically significant pair of portraits strengthen Luther's convictions regarding equality within matrimony and families for religious representatives. As a church leader, the act of committing to marriage had a striking impact on the promotion of his antithetical beliefs, given it was strictly forbidden within the Catholic church. Additionally, his wife's position, as an ancient scholar of the Benedictine convent school in Brehna and runaway of the Cistercian Marienthron cloister in Nimbschhen, only emphasized the powerful sense of freedom elevated by the Reformation.

This couple differentiates from Cranach's well known derisive and unusual pairs as it represents on the contrary: unity. A palpable harmony extends to the inner pictorial composition, from their half-length positions to the details Cranach chose to display for each individual. Luther is gazing in the distance while Katharina looks straight at the viewer, and yet both figures emanate an equal authority, unveiled by their severely secured lips, muscular facial structures and upright positions. Cranach grants both

Ces deux portraits représentent la célébration d'une union historique au cours de la Réforme protestante. Martin Luther et son épouse Katharina von Bora sont représentés de façon vraiment personnelle, ce que seul Lucas Cranach l'Ancien est capable de réussir, étant donné son talent remarquable et ses liens étroits avec les deux personnages. Marié le 13 juin 1525, Cranach se voit confier la tâche par Luther lui-même, deux jours après la cérémonie, afin de relater une action politique et controversée **FIG.1**.

Martin Luther, initiateur de la Réforme, est un personnage important du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Il défend un point de vue audacieux en ce qui concerne l'église catholique et devient une autorité, tandis qu'il acquiert de l'influence dans la société. Il compte les électeurs de Saxe parmi ses défenseurs. Ils nomment Cranach peintre de cour et lui confient la tâche d'illustrer les croyances de Luther dans toutes ses œuvres. Luther et Cranach deviennent ensuite amis intimes et restent en contact malgré l'exil de l'artiste vers 1521. S'en suit le nouveau rôle de Cranach : parrain du fils aîné de Luther, Johannes. Nul autre que Cranach ne peut donc représenter ce moment symbolique. Ces deux portraits d'une importance historique renforcent les convictions de Luther sur l'égalité dans le mariage et dans la famille des représentants religieux. Pour un chef religieux, le fait de vouloir se marier impacte grandement la promotion de croyances contradictoires, strictement interdites dans l'église catholique. En outre, la situation de son épouse, ancienne élève du couvent de bénédictines de Brehna et échappée du cloître cistercien de Nimbschlen, ne fait que renforcer la forte notion de liberté promue par la Réforme.

Ce couple se distingue des duos cyniques et étranges, du fait qu'il représente le contraire : l'unité. Une harmonie manifeste se transmet dans la composition picturale, un buste paré de détails pour chaque personnage. Luther regarde au loin, tandis que Katharina fixe le visiteur. Pourtant, ils dégagent tous les deux la même autorité qui se révèle dans leurs lèvres serrées, leurs muscles faciaux et leur position rigide. Cranach offre aux deux personnages leur propre personnalité, soulignant ainsi l'influence grandissante des femmes dans la société. Il remplit donc encore plus les exigences



individuals a distinctive personality and therefore highlights women's growing influence in society; successfully fulfilling furthermore the Electors of Saxony's demands for the advocacy of the Reformatory perspective. Carefully constructing the paintings, Cranach concentrated on a poetic symmetry between the figures and a display of minutely empowering details. He applied thin and precise brushstrokes conferring a congruous portrayal of the praised couple and a subtly moving diffusion of humility.

des électeurs de Saxe en ce qui concerne la promotion de la Réforme. Cranach construit minutieusement les peintures, se concentrant sur une symétrie poétique entre les personnages et sur de précieux détails. Il applique des coups de pinceau fins et précis, qui donnent une représentation harmonieuse du couple dont il fait l'éloge: s'en dégage une émanation d'humilité, subtilement émouvante.



FIG.1 Lucas Cranach the Elder, *Capsule Portraits of Martin Luther and of Katharina von Bora, Wife of Martin Luther*, ø 9.8 and ø 10 cm, around 1525, Inv. 177 and 177a, Kunstmuseum Basel.



## 7 Lucas Cranach the Elder

AND WORKSHOP

KRONACH 1472 – WEIMAR 1553

PORTRAIT OF FREDERICK THE WISE

PORTRAIT DE FRÉDÉRIC LE SAGE

**PANEL** 65×47,5 cm      **PROVENANCE** Private collection, France.

Circa 1530–1535

Lucas Cranach left Vienna in 1505, as he was called by the Prince Elector of Saxony, Frederick the Wise, in Wittenberg, to become his official painter. This event marked a turning point in the career of the painter, who remained in the service of the princely family till the end of his days. Cranach's privileged relationship with this dynasty favoured his rise within the bourgeoisie of Wittenberg and allowed him to develop a studio capable of meeting the court's various requests.

Frederick the Wise died in 1525. His brother, John the Steadfast, succeeded him. The latter died in 1532 and his son, John the Magnanimous, inherited his title. It was during the same year that John the Magnanimous commissioned several portraits of his father and his uncle from Cranach, to be sent to the towns and princes who had sided with Protestantism. This commission allowed the artist to create a new iconography of the portrait whose function was no longer to simply uphold the memory of the prince elector in the private circle of the court of Wittenberg, but to serve as a means of spreading the ideas of the Reformation. Martin Luther, who initiated the protest movement against the Catholic Church in 1517, found refuge with Frederick the Wise. Wittenberg thus became one of the bastions of the new religious thought. The choice of the prince electors of Saxony to support Luther's movement and to offer him protection, gave them the status of official defenders of the Reformation. This portrait therefore falls within the context of intense production, motivated by the need to spread ideas. As a result, numerous variants and versions commissioned as of 1532 have passed through the ages. Among those owned by prestigious museums is a pair of portraits kept at the Metropolitan Museum of Art in New York, and one in the Uffizi in Florence; each one portraying Frederick the Wise and John the Steadfast, and dated 1533. Nonetheless, what makes this portrait especially unique is its uncommonly large size; granting the entity an unparalleled substantial value.

Frederick the Wise is portrayed in a three-quarter view against a solid blue background. The subject is wearing a black hat, while a meticulously executed ample fur coat covers his shoulders, his lightly decorated collar and white undershirt. The black leather lace hanging around his neck is a symbol of the Order of the Golden Fleece. The portrait's forefront displays the subject's hands, the right one ornamented by a golden ring exhibiting a blue gem almost matching the background. The emblem of this order shows that the prince elector of Saxony belonged to the institution founded in Bruges in 1430 by Philip the Good, Duke of Burgundy, when he married Isabella of Portugal. The Order of the Golden Fleece, a name taken from Greek mythology, was intended to unite the nobility of the Burgundian states.

Lucas Cranach part de Vienne en 1505 appelé par le prince électeur de Saxe Frédéric le Sage à Wittenberg afin de devenir son peintre officiel. Cet événement marque un tournant dans la carrière du peintre qui resta jusqu'à la fin de ses jours au service de cette famille princière. La relation privilégiée qu'entretient Cranach avec cette dynastie favorise son ascension au sein de la bourgeoisie de Wittenberg et permet le développement d'un atelier capable de répondre aux diverses demandes de la Cour.

Frédéric le Sage meurt en 1525. Lui succède son frère, Jean le Constant. Ce dernier meurt en 1532 et son fils, Jean le Magnanime, hérite du titre. C'est durant cette même année que Jean le Magnanime commande à Cranach plusieurs portraits de son père et de son oncle destinés à être envoyés aux villes et aux princes ayant pris le parti du Protestantisme. Cette commande permet à l'artiste de créer une iconographie nouvelle du portrait qui n'a plus pour simple fonction d'entretenir la mémoire du prince électeur dans le cercle privé de la cour de Wittenberg, mais doit servir de medium afin de diffuser les idées de la Réforme. Martin Luther, qui initie le mouvement de contestation à l'égard de l'Eglise Catholique dès 1517, trouve refuge chez Frédéric le Sage. Wittenberg devint ainsi un des bastions de la nouvelle pensée religieuse. Le choix des princes électeurs de Saxe d'adhérer au mouvement de Luther et de lui offrir une protection, leur donna le statut de défenseurs officiels de la Réforme. Ce portrait s'inscrit donc dans un contexte de production intense, motivée par les besoins de diffuser des idées. Ainsi, de nombreuses variantes et versions commandées à partir de 1532 ont traversé les siècles. Parmi celles possédées par de prestigieux musées, comptons la paire conservée au Metropolitan Museum of Art à New York ou encore celle de la Galerie des Offices à Florence; chacune d'elles représentent Frédéric le Sage et Jean le Constant et datent de 1533.

Frédéric le Sage est représenté de trois quarts face sur un fond uni bleu. Le sujet a sur sa tête un chapeau noir et sur ses épaules un large manteau de fourrure d'une grande qualité illusionniste, recouvrant son dessous blanc surmonté d'un col légèrement décoré. Il porte autour de son cou un lacet de cuir noir, symbole de l'Ordre de la Toison d'Or. La main droite du sujet est ornée d'une bague en or fournie d'une gemme azuré rappelant le fond bleuté du portrait. Le port de l'ordre renseigne sur l'appartenance du prince-électeur de Saxe à cette institution fondée à Bruges en 1430 par Philippe Le Bon, duc de Bourgogne à l'occasion de son mariage avec Isabelle du Portugal. L'ordre de la Toison d'Or, nom tiré du mythe grec, était destiné à lier la noblesse des Etats-Bourguignons.



The artist imbues his subject with a certain timelessness. He constructs the face with a clear and pronounced stroke, carefully outlining his eyes, nose and beard. Each element is drawn with a perfect sinuosity that stands out all the more strongly against the neutral blue background. The face's different volumes are clearly defined by a uniform luminosity. His focused gaze emanates piety and knowledge, complemented by his hands' matching direction, releasing a sense of solid determination. The power of this precise stroke, the neutral and pleasantly-coloured background and the uniformity of the work are all characteristics that form the basis of 16th century German portrait painting. Frederick the Wise is painted as a fair leader and guarantor of moral law, endowing him with wisdom and kindness. This portrait of considerable dimensions, highly resembles the version from Prince Georges de Saxe's collection where he is portrayed at an older age<sup>1</sup>

1. Cf. M.J. Friedlander and J. Rosenberg, *Lucas Cranach*, Paris, 1978, no. 179, p. 108.



FIG.1 Workshop of Lucas Cranach the Elder, *Frederick III the Wise, Elector of Saxony*, circa 1525-1528, oil on panel, 40.5 x 25.5 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

L'artiste donne à son sujet un caractère intemporel. Il construit ainsi le visage par un trait noir net et marqué, délimitant soigneusement la ligne des yeux, du nez et de la barbe. Chaque élément est dessiné avec une sinuosité parfaite qui ressort d'autant plus fortement sur le fond bleu neutre. Les différents volumes de la figure sont alors clairement définis par une luminosité uniforme. Son regard fixé au loin émane de la piété et du savoir, complétement par la position de ses mains, un sentiment de détermination se libère du portrait. La puissance de ce trait précis, le support d'un fond neutre de couleur attrayante et l'usage uniforme sont autant de caractéristiques qui fondent les bases du portrait dans la peinture allemande du XVI<sup>e</sup> siècle. Frédéric le Sage est peint tel un dirigeant juste et garant des lois morales, lui conférant sagesse et bienfaisance. Ce portrait, de grand format, est à mettre en parallèle avec la version de la collection du Prince Georges de Saxe, par sa ressemblance frappante de Frédéric le Sage peint plus tardivement dans sa carrière d'électeur<sup>1</sup>

1. Cf. M.J. Friedlander et J. Rosenberg, *Lucas Cranach*, Paris, 1978, n°179, p.108.



## 8 Maarten van Heemskerck

HEEMSKERCK 1498 – HAARLEM 1574

### ENTOMBMENT OF CHRIST MISE AU TOMBEAU

**PANEL** 97,8 × 138,1 cm  
Circa 1545

**PROVENANCE** André-Javier Flores collection, Madrid; H. Scagliola, Geneva 1976–1978; Knoedler, New York 1978–1979; Private collection.

**LITERATURE** R. Grosshans, *Marten van Heemskerck: Die Gemälde*, Berlin, 1980, p. 168, cat. no. 52, ill. Fig. 77; J. Harrison, *The Paintings of Marten van Heemskerck: A catalogue raisonné*, unpublished thesis, University of Virginia, 1987, no. 51.

Son of a farmer, Maarten van Heemskerck escaped the family farm to devote himself to his art. His flight first took him to Delft, then quickly to Utrecht where Jan van Scorel worked. Thanks to his new master, he studied classical art. Legend has it that the young pupil's progress was such that van Scorel threw him out of his studio in a fit of jealousy. Indeed, van Heemskerck's early works were so similar to his master's that they could hardly be told apart.

Whether or not he was thrown out, Maarten van Heemskerck went to Rome in 1532. The discovery of the Italian Renaissance would make him the greatest ambassador of Italian mannerism in the provinces of northern Europe. For three years, he stayed with Cardinal Willem van Enckenvoirt, the right-hand man of the Dutch Pope Adrian VI. The painter constantly sketched, drew and painted ruined monuments, classical sculptures and Roman landscapes. Strongly influenced by Michaelangelo and Raphael, van Heemskerck became a frontrunner among Flemish and Dutch painters of the time. As soon as he returned, public buildings and churches were decorated with his frescoes. Acquiring the position of dean of the Utrecht guild of painters in 1540, Maarten van Heemskerck was known for his great historical paintings as well as his compositions for stained-glass windows. Many of his works were destroyed during the civil and religious wars that tore the Netherlands apart. Those that remain (in museums in Amsterdam, Berlin and Utrecht) bear witness to the remarkable influence of Italian art on painting in the Netherlands in the first half of the 16th century.

This scene of the *Entombment of Christ* is an exceptional example of Maarten van Heemskerck's art. The episode presented here is a Christian theme encouraged by the Franciscans, which has long fascinated artists and encountered great success in the late Middle Ages and throughout the Renaissance. At that time, painters and sculptors constructed their compositions in such a way that the characters participating in the scenes of the *Descent from the Cross* and the *Lamentation* surrounded Jesus' dead body. Joseph of Arimathea and Nicodemus were usually depicted at the moment when Jesus' body was transported, while the Virgin, John the Baptist, Mary Magdalene and the other Holy Women surrounded him.

However, Maarten van Heemskerck chose to differ from the common representation of this scene. He created a composition that bears more of a resemblance to the *Dead Christ supported by angels*, where Jesus sits on the

Fils de cultivateur, Maarten van Heemskerck fuit la ferme familiale pour se consacrer à son art. Sa fuite l'entraîne tout d'abord à Delft, puis bien vite à Utrecht, où travaillait Jan van Scorel. Il étudie l'antiquité grâce à son nouveau maître. La légende rapporte que les progrès du jeune élève furent tels que van Scorel, jaloux, le mit à la porte de son atelier. Il est certain que les premiers ouvrages de van Heemskerck ressemblent à s'y méprendre aux œuvres de son maître.

Mis à la porte ou non, Maarten van Heemskerck se rend à Rome en mai 1532. La découverte de la renaissance italienne allait en faire le plus grand ambassadeur du maniérisme italien dans les provinces du Nord de l'Europe. Logé trois ans chez le cardinal Willem van Enckenvoirt, l'homme de confiance du Pape hollandais Adrien VI, le peintre ne cessa d'esquisser, de dessiner et de peindre les monuments en ruine, les sculptures antiques et les paysages romains. Fortement influencés par Michel-Ange et Raphaël, van Heemskerck acquit, dès son retour, une place marquante parmi les peintres flamands et hollandais de cette époque: bâtiments publics et églises furent décorés de ses fresques. Doyen de la gilde des peintres à Utrecht dès 1540, Maarten van Heemskerck est reconnu pour ses grands tableaux historiques ainsi que pour ses compositions de vitraux. La guerre civile et les guerres de religions qui déchirèrent les Pays-Bas détruisirent bon nombre de ses créations. Celles qui subsistent (dans les musées d'Amsterdam, de Berlin ou d'Utrecht) sont de remarquables témoignages de l'influence italienne dans la peinture des Pays-Bas de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Cette scène de *Mise au tombeau* est un exemple exceptionnel de l'art de Maarten van Heemskerck. L'épisode présenté ici relate un thème chrétien encouragé par les Franciscains, qui a longtemps fasciné les artistes et rencontré un grand succès à la fin du Moyen Âge et au cours de la Renaissance. À cette époque-là, les peintres et les sculpteurs construisaient leur composition de sorte que les personnages participant aux scènes de la *Déposition de croix* et de la *Déploration* entouraient le corps mort du Jésus. Joseph d'Arimathie et Nicodème étaient dépeints habituellement au moment du transport du corps du Christ tandis que la Vierge, Jean l'Évangéliste, Marie Madeleine et les autres saintes femmes l'encerclaient.

Cependant, Maarten van Heemskerck a choisi ici de se distinguer des représentations les plus communes. Il réalise une composition qui rappelle plutôt l'iconographie du *Christ mort soutenu par les anges*, où Jésus, assis sur









FIG.1 After Maarten van Heemskerck, *Entombment of Christ*, second half of the 16th century, panel, 97,5 × 137 cm, Musée de Semur-en-Auxois, Sémur-en-Auxois.



FIG.2 After Maarten van Heemskerck, *Entombment of Christ*, panel, 95 × 135 cm, sold at Christie's in 1998.



FIG.3 Maarten van Heemskerck, *Entombment of Christ*, panel, 88 × 79 cm, Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, Turin.



FIG.4 Maarten van Heemskerck, *Entombment of Christ*, panel, 88 × 79 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.

edge of his open tomb and shows his wounds. In this scene, which doesn't feature in the Gospels, Jesus is supported by at least two angels and no human presence. By choosing to bring these two separate iconographies together, Maarten van Heemskerck took advantage of the possibilities granted by these two themes. He created a tight composition, featuring Christ surrounded by the usual protagonists, in which the figures are static and pictured very close to one another, leaving no room for the landscape. Christ's dead body, supported by Joseph of Arimathea behind him, is being laid out on a marble slab, the "Stone of the Anointing". The lifeless body fills the viewer's space while the group of characters is placed behind the edge of the tomb. Christ's body is the same colour as the marble on which he is sitting, while the living hand of Mary Magdalene stands out in stark contrast against the stone's coldness. The signs of torture and physical suffering—the wounds caused by the crown of thorns, the blows and the centurion's spear—are present and clearly visible. Furthermore, the tint of Jesus' body contrasts sharply with the skin colour of the other characters and their clothes. Christ touching hands with Mary Magdalene, who is identifiable through the perfume bottle placed in front of her, is, in fact, the only contact between Jesus and another protagonist in the scene.

An ambiguous aspect of this magnificent painting, is the person supporting Jesus' body. It would seem difficult and anatomically improbable that the man to the right of Christ, probably identifiable as the Pharisee Nicodemus who is often portrayed beardless, is supporting the entire body. According to Jefferson Harrison, it could actually be a self-portrait of the artist. As for the man on the left, identifiable with Joseph of Arimathea as he is bearded and older, seems further away from the dead body. Several characters gaze beyond the field: this approach, as well as the use of the close-up, encourages the viewer to participate in the scene and share the suffering and pain caused by Christ's death.

There are two other almost identical versions of our painting. One of them is kept at the Musée de Semur-en-Auxois FIG.1 while the second one was sold at Christie's in 1998 FIG.2. Rainald Grosshans suggests the date 1545 and situates it after the creation of another *Entombment of Christ* by Maarten van Heemskerck dated 1540, currently kept at the Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti in Turin FIG.3. The date 1545 was suggested based on the fact that the artist demonstrates a better understanding here of how to insert the figures in space. Another version of the *Entombment of Christ* from 1540 is kept at the Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam FIG.4.

le bord de son tombeau ouvert, montre ses blessures. Dans cette scène, qui ne figure pas dans les Évangiles, Jésus est soutenu par au moins deux anges et aucun personnage réel n'est présent. En choisissant d'assembler ici ces deux iconographies distinctes, Maarten van Heemskerck a profité des possibilités offertes par les deux thèmes. En entourant le Christ par les protagonistes habituels, il a réalisé un cadrage resserré où les figures sont statiques et représentées très proches l'une de l'autre. Aucun espace n'est laissé au paysage. Le corps mort du Christ, soutenu par Joseph d'Arimathe derrière lui, est posé sur une dalle de marbre, « pierre de l'onction ». Ce corps sans vie envahit l'espace du spectateur tandis que le groupe de personnes se trouvent derrière le bord du tombeau. La couleur du corps du Christ reprend celle du marbre sur lequel il est assis alors que la main vivante de Marie Madeleine fait irruption sur la froideur de la pierre. Les signes de la torture et des souffrances physiques – les blessures causées par la couronne d'épines, par les coups, par la lance du centurion – sont présentes et évidentes. La couleur du corps du Jésus forme, en plus, un fort contraste avec la couleur de la peau des autres personnages et de leurs vêtements polychromes. Le toucher des mains du Christ et de Marie Madeleine, identifiée par le vase de parfums placé devant elle, est, d'ailleurs, l'unique contact entre Jésus et un autre protagoniste dans la scène.

Une autre ambiguïté, présentée dans ce magnifique tableau, est la question de la personne soutenant le corps de Jésus. Il semble difficile et anatomiquement improbable que l'homme à droite du Christ, identifiable vraisemblablement avec le pharisien Nicodème qui est souvent représenté imberbe, soit celui qui soutienne le corps. Selon Jefferson Harrison, il pourrait d'ailleurs s'agir d'un autoportrait de l'artiste. L'homme à gauche, quant à lui identifiable avec Joseph d'Arimathe car barbu et plus âgé, semble plus distant du corps mort. Plusieurs personnages regardent en dehors du champ: cette approche ainsi que l'utilisation du plan rapproché incitent le spectateur à participer à la scène, à compatir à la souffrance et à la douleur provoquées par la mort du Christ.

Il existe deux autres versions presque identiques de notre tableau. L'une d'entre elles est conservée au Musée de Semur-en-Auxois FIG.1 tandis que la seconde a été vendue chez Christie's en 1998 FIG.2. Rainald Grosshans propose une datation autour de 1545 et le situe après la création d'une autre *Mise au tombeau* de Maarten van Heemskerck datée de 1540 et conservée aujourd'hui à la Pinacoteca dell'Accademia Albertina di Belle Arti, à Turin FIG.3. La date de 1545 a été suggérée en se fondant sur le fait que l'artiste démontre ici une meilleure compréhension dans l'insertion des figures dans l'espace. On connaît également une autre version de la *Mise au tombeau* de 1540 qui est conservée à Rotterdam au Museum Boijmans van Beuningen FIG.4.

## 9 Jan Verbeeck

CIRCA 1520 – MECHELEN – 1569/1579

### THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

**OIL ON PANEL** 75 × 106.5 cm  
Circa 1550–1560

**PROVENANCE** Private collection, Belgium.

**LITERATURE** G.t. Faggin, “Tra Bosch e Bruegel: Jan Verbeeck”, in: *Critica d’Arte* 16 (1969), p. 53–65; K. Renger, “Frans und Jan Verbeeck”, in: cat.tent. *Pieter Bruegel der Alte als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*,

Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett) 1975, pp. 174–176; P. Vandenbroeck, *Het schilders-geslacht Verbeeck. Voorlopige werkkatalogoog*, Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (1981), pp. 31–60; W.s. Gibson, “Verbeeck’s grotesque wedding feasts: some

reconsiderations”, in: *Simiolus* 21 (1992), pp. 29–39; P. Vandenbroeck, “Verbeeck’s peasant weddings: a study of iconography and social function”, in: *Simiolus* 14 (1984), pp. 79–124; J. Op De Beeck, “De familie Verbeeck. Een raar schildersgeslacht uit Mechelen”, in: cat.tent. *De zotte schilders. Moraalridders van het penseel rond Bosch*,

*Bruegel en Brouwer*, Mechelen (Centrum voor Oude Kunst, ‘t Vliegend Peert) 2003, pp. 45–54 (de auteur maakt onderscheid tussen Jan Verbeeck de Oude (Mechelen ca. 1520–na 1569) en Jan Verbeeck de Jonge (Mechelen ca. 1545–na 1619).

A number of drawings signed i.verbeec are now considered to be by Jan Verbeeck, a highly skilled painter from the town of Mechelen. This painter could be the brother of Frans Verbeeck, an artist registered with the town’s guild of painters in 1531. According to Karel van Mander (1604), he was known as an artist who executed paintings in the style of Hieronymus Bosch. Paul Vandenbroeck (1981) established several paintings, including peasant weddings, as belonging to the Verbeeck family’s body of paintings. The drawings published by Giorgio Faggin in 1969 are thus completed by this provisional catalogue, which includes 16 paintings attributed to the “Verbeeck group”. While it is difficult to distinguish between Jan and Frans, since several artists of the same name are mentioned in the sources, they were clearly at the head of dynamic studios and the subjects they dealt with are an indication of highly original works. Lastly, the exhibition catalogue for “De Zotte Schilders” (Mechelen, 2003) suggests a distinction between two generations of the Verbeeck family, and brings together 33 paintings, including those by followers and assistants. A difference noticed in the techniques applied could provide further help with the distinction: Jan’s work appears to be more matt, while Frans paints with more fluid material.

Mechelen was a well-known centre for painting with distemper on canvas. This technique was an alternative to costly tapestries and a practice in great demand at the time, also discovered in several works belonging to the corpus. Some 150 studios were established in Mechelen, where artists such as Hans Bol and Marten van Valckenborgh worked. Unfortunately, this volatile technique means that some works from the “Verbeeck group” are in a fragile condition. However, the works painted with oil, which are prototypes, are of a very fine quality. The works painted by the family feature: scenes of taverns, Temptations of St. Anthony and peasant weddings, all mocking the senses and vices of the characters through grotesque and satirical figures. The Verbeeck family provide a clear and essential form of transition between the art of Bosch and that of Pieter Bruegel the Elder.

Signés d’un «i.verbeec», quelques dessins sont aujourd’hui considérés comme de la main de Jan Verbeeck, peintre émérite de la ville de Malines. Ce peintre pourrait être le frère de Frans Verbeeck, artiste enregistré à la Guilde des peintres de cette même ville en 1531 et connu, selon Karel van Mander (1604), comme un artiste exécutant des tableaux à la manière de Hieronymus Bosch. Paul Vandenbroeck (1981) a déterminé plusieurs tableaux, comprenant des mariages de paysans, comme appartenant à ce corpus de peintures issues de la famille Verbeeck. Les dessins publiés par Giorgio Faggin en 1969 sont ainsi complétés par ce catalogue provisoire qui inclut seize peintures données au «groupe Verbeeck». Jan et Frans, s’ils restent difficiles à distinguer car il est fait mention dans les sources de plusieurs artistes du même nom, sont visiblement à la tête d’ateliers dynamiques et les sujets qu’ils abordent donnent la mesure d’un travail hautement singulier. Enfin, le catalogue d’exposition de Malines «De Zotte Schilders» (2003) propose une distinction entre deux générations de Verbeeck, et rassemble alors 33 tableaux, suiveurs et collaborateurs compris. Une différence de facture pourrait avancer la question de la distinction: le travail de Jan apparaît plus mat, tandis que Frans peint avec une matière plus fluide.

Malines était un centre réputé pour la détrempe sur toile, technique relevé sur plusieurs des œuvres du corpus: alternative aux onéreuses tapisseries, cette pratique jouissait de nombreuses demandes. Près de 150 ateliers s’étaient établis à Malines, d’où sortaient notamment Hans Bol et Marten van Valckenborgh. Cette technique hélas plus volatile, laisse certaines œuvres du «groupe Verbeeck» dans de fragiles états de conservation. Les œuvres peintes à l’huile et faisant ainsi figure de prototype, présentent, elles, une très belle qualité. Entre scènes de tavernes, tentations de Saint Antoine et mariages paysans, les compositions moquent les sens et les vices des personnages à travers des figures grotesques et satiriques. La famille Verbeeck assure une forme évidente et essentielle de transition entre l’art de Bosch et celui de Pieter Bruegel l’Ancien.



Rare are the works, as complex as this one, that have stood the test of time with such brilliance. This *Temptation of Saint Anthony* is a major example of a production of the Southern Netherlands, and, in particular, the town of Mechelen, which enjoyed a strong art market in the mid-16th century. The *Temptation of Saint Anthony* is a rich illustration of this: through its imposing format and the bold presentation of its subject, it is indeed a unique work, in the wake of the more audacious paintings of Hieronymus Bosch. It belongs to the first generation of the “Verbeeck group”, between 1550 and 1560.

The highly accomplished nature of the characters, the palette and the carefully nuanced contours, as well as the overall beauty of the composition leads us to believe that it is a prototype painted by Jan Verbeeck the Elder, and used by the members of his studio. A version that may have been painted in reference to this painting, remains in a private collection in Brussels (formerly Charlie de Pauw until 1986). This large-sized work (83,5 × 120,5 cm) was executed using tempera on canvas and is the first type of *The Temptation of Saint Anthony* FIG.1. There is a second similar type, also painted on canvas (67 × 108 cm), kept in the collections of the Kunsthistorisches Museum in Vienna FIG.2. The work in Vienna, which should be considered a studio piece, could well have been executed on the basis of a sketch. The work in Brussels, which is very similar to our painting on wood but less accomplished, is suggested as coming from the studio of Jan Verbeeck the Elder. Therefore, our panel may have served as a model for the painter, who copied it onto the canvas using distemper.

These cheap distemper paintings were produced by the studios in Mechelen in large numbers. Alongside Antwerp, the town was one of the most important artistic centres in the former Low Countries in the 16th century. Artists could be found in the Rue Sainte Catherine, on the Mindersbroederspand (Cloister of the Friars Minor) market, where the birthplace of the artist Mayken Verhulst was located. She was the mother-in-law of Pieter Bruegel the Elder. In fact, it is in Mechelen, when the Verbeecks were already active, between 1550 and 1551, that the first activities of Bruegel as a painter are mentioned. And yet, while we are already familiar with the involvement of Bruegel in the artistic life of Mechelen, the influence of the Verbeecks on his work has yet to be studied.



FIG.1 Studio of Jan Verbeeck the Elder, *The Temptation of St. Anthony*, tempera on canvas, 83,5 × 120,5 cm, Private collection, Brussels.

Rares sont les œuvres aussi complexes que celles-ci qui ont parcouru le temps avec autant d'éclat. Cette *Tentation de Saint Antoine* est un exemple majeur de la production des Pays-Bas méridionaux, et plus particulièrement de la ville de Malines, qui jouit au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle d'un marché de l'art puissant. La *Tentation de Saint Antoine* en est une riche illustration : par son format imposant et le traitement hardi de son sujet, elle apparaît comme une œuvre singulière, dans le sillage des plus audacieuses compositions de Hieronymus Bosch. Elle appartiendrait à la première génération du « groupe Verbeeck », entre 1550 et 1560.

Le caractère très abouti des personnages, la palette et le modelé soigneusement nuancé, ainsi que la beauté générale de la composition laisse supposer qu'il s'agit d'un prototype peint par Jan Verbeeck le Vieux et qui servit aux membres de son atelier. Une version, qui pourrait avoir été peinte d'après ce tableau, demeure dans une collection privée bruxelloise (anciennement Charlie de Pauw jusqu'en 1986). De format supérieur, 83,5 × 120,5 cm, elle est exécutée à la tempera sur toile et constitue le premier type de la *Tentation de Saint Antoine* FIG.1. Il existe un deuxième type assez approchant, peint sur toile également (67 × 108 cm), conservé dans les collections du Kunsthistorisches Museum de Vienne FIG.2. L'œuvre de Vienne, à considérer comme une œuvre d'atelier, aurait pu être exécutée d'après un carton. L'œuvre de Bruxelles, étroitement similaire à notre tableau sur bois mais moins aboutie, est proposée comme de l'atelier de Jan Verbeeck le Vieux. Notre panneau aurait donc pu servir de modèle au peintre la reproduisant sur toile à la détrempe.

Ces peintures à la détrempe, bon marché, sortaient des ateliers de Malines et étaient produites en nombre. Avec Anvers, la ville était au XVI<sup>e</sup> siècle l'un des centres artistiques les plus importants des anciens Pays-Bas. On y rencontrait les artistes rue Sainte Catherine, sur le marché de la *Mindersbroederspand* (Cloître des Frères-Mineurs), là où se trouvait la maison natale de l'artiste Mayken Verhulst, belle-mère de Pieter Bruegel le Vieux. C'est d'ailleurs à Malines, alors que les Verbeeck sont déjà actifs, entre 1550 et 1551, que les premières activités de peintre de Bruegel sont mentionnées. Or si l'on sait déjà l'implication de Bruegel dans la vie artistique malinoise, l'influence des Verbeeck sur son travail reste, elle, à étudier.



FIG.2 Studio of Jan or Frans Verbeeck the Elder, *The Temptation of St. Anthony*, tempera on canvas, 67 × 108 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

The 16th century witnessed the appearance of numerous paintings with a moralising purpose: this is thanks to the emergence of a new class, the bourgeoisie, who, like the clergy and the aristocracy, began to acquire works of art. While the subjects continued to follow the tradition of private worship, the pictorial language evolved and adapted to the demands of this new clientele. Among the popular subjects stood the Prodigal Son, concealing profane motifs despite its cover of religious inspiration. Painters thus found a way to depict brothels, and the theme of The Temptation of Saint Anthony became the ideal pretext to portray monsters, temptresses and “curious” scenes.

The main source of the hagiography of St. Anthony is taken from his ‘vita’ by Athanasius. This account was popularised in the 13th century by Jacques de Voragine’s *La Légende dorée*. This theme shows the devilish temptations to which the old man is subjected, thus broaching the issue of faith and allowing the painter to illustrate the choice offered to every human being: to follow the path of good or evil. This confrontation between good and evil was depicted in one of the greatest masterpieces by Bosch, a triptych featuring the *Temptation of St. Anthony*, now kept in Lisbon. We find the same old procuress, at the centre of the composition, alongside St. Anthony. However, the texts don’t stipulate that she is an old woman. This is an addition stemming from the bourgeois morality of the time, criticising sexual desire through an old woman. This satirical evocation stems from the classical Ovidian tradition, which continued in the Middle Ages up until the 16th century. Besides these old women, the naked temptress offers him a glass of wine. The grotesque characters swarm around the aesthete who doesn’t turn his back on his faith, his eyes focalised on a small crucifix drowned in this flood of motifs. Couples, depicting men persecuted by their wives, bustle around him. The second evocation of bourgeois morality in the 16th century: the complete opposite of ideal behaviour, is shown in comical scenes.

In the catalogue of “painters of stupidity”, Jan Op de Beeck puts forward the idea that Verbeeck used a religious subject to convey a profane message. He thus differed from Bosch who, as a highly pious painter, used profane elements to encourage worship. No-one can deny that this painting has retained all its evocative strength over time. It remains a key subject of 16th century painting and is now considered part of the hub of intensive artistic creation centred in Mechelen during this era. The Verbeeck family is a unique part of this landscape and the considerable addition of this painting to its body of work raises new questions as regards to the understanding of commercial links and the history of taste and morality.

Le XVI<sup>e</sup> siècle voit apparaître de nombreux tableaux à portée moralisatrice: c'est grâce à l'émergence d'une nouvelle classe, la bourgeoisie, qui comme le clergé et l'aristocratie, fait désormais l'acquisition d'œuvres d'art. Si les sujets demeurent selon la tradition de la dévotion privée, c'est le langage pictural qui évolue et s'adapte aux demandes de cette clientèle nouvelle. Parmi les sujets en vogue notons le Fils prodigue, qui sous couvert de l'inspiration religieuse, revêt des motifs profanes. Les peintres trouvent ainsi une parade pour la représentation de bordels et le thème de la Tentation de saint Antoine devient un prétexte idéal pour la représentation des monstres, des tentatrices, et des scènes « curieuses ».

La source principale de l'hagiographie de saint Antoine est tirée de sa « vita » par Athanasius. Ce récit est popularisé au XIII<sup>e</sup> siècle par *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Ce thème met en scène les tentations diaboliques auxquelles est soumis le vieillard, abordant ainsi la question de la foi et permettant d'illustrer le choix qui s'offre à chaque être humain: prendre la voie du vice ou le chemin de la vertu. Cet affrontement entre le bien et le mal a été représenté dans l'un des plus grands chefs-d'œuvre de Bosch, la *Tentation de Saint-Antoine*, triptyque conservé aujourd'hui à Lisbonne. On y retrouve la même vieille entremetteuse, au centre de la composition, aux côtés de Saint Antoine. Il n'est pourtant pas stipulé dans les textes que la femme soit vieille, ceci est un ajout de la morale bourgeoise de l'époque, épinglant le désir sexuel par une vieille femme. Cette évocation satirique naît dans la tradition antique ovidienne, se poursuit au Moyen-Âge jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Outre ces vieilles femmes, la tentatrice nue lui offrant un verre de vin, les caractères grotesques fourmillent autour de l'ascète qui ne se détournent pas de sa foi, les yeux figés sur un petit crucifix noyé dans cette déferlante de motifs. Autour de lui s'agitent des couples, où les hommes sont persécutés par leurs femmes. Deuxième évocation de la morale bourgeoise du XVI<sup>e</sup> siècle: l'exact contraire du comportement idéal est figuré par des scènes cocasses.

Jan Op de Beeck expose dans le catalogue des « peintres sots » l'idée selon laquelle Verbeeck aurait utilisé un sujet religieux pour véhiculer un message profane. Il se différencierait ainsi de Bosch qui, peintre d'une grande piété, aurait usé d'éléments profanes pour inviter à la dévotion. Force est de constater que ce tableau n'a pas perdu de sa puissance évocatrice avec le temps. Il demeure un sujet phare de la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle et s'inscrit aujourd'hui dans un foyer de création artistique passionnant qu'est Malines à cette époque. La famille Verbeeck marque avec singularité ce paysage et l'ajout considérable de ce tableau à son corpus soulève de nouvelles questions dans la compréhension des liens commerciaux et de l'histoire du goût comme de la morale.



# 10 Herri Met de Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510 – FERRARA CIRCA 1560

PANORAMIC COASTAL LANDSCAPE WITH THE CALLING OF ST. PETER  
PAYSAGE PANORAMIQUE CÔTIER AVEC LA VOCATION DE SAINT PIERRE

**PANEL** 32 × 50 cm  
Signed with the artist's owl symbol on the rocky part of the cliff.  
Inscription *Del Civetta* on the back.  
**PROVENANCE** Heinz Kisters (1912–1977), Kreuzlingen, Switzerland; Chancellor Konrad Adenauer (1876–1967);  
By inheritance, Adenauer collection, then Heinz Kisters collection again; Sold at Christie's, London, 26th June 1970, lot 33; By inheritance, private collection.

Sammlung Heinz Kisters. *Altdeutsche und Altniederländische Malerei*, 25 June–15 September and 6 October–17 November 1963, no.61.  
**LITERATURE** K. Löcher, "Berichte Nürnberg", in *Pantheon*, 6/12, 1963, p. 398; Sammlung Heinz Kisters, *Altdeutsche und*

*Altniederländische Malerei*, Nuremberg 1963, no.61, reproduction, plate 100; W. Weemans, *Herri Met de Bles: Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Erasmus*, Paris 2013, cover, and pp. 227–41, reproduction fig. 152–59.

Originating from the Meuse valley, the painter Herri Met de Bles was born in Bouvignes circa 1485. Despite research conducted by the most prominent specialists, especially Max J. Friedländer, the life of this artist—an essential link between Joachim Patenier, who was his uncle, "Velvet" Brueghel and the late 16th century landscape artists—remains relatively obscure. After a long stay in Italy, Herri Met de Bles settled in Malines in 1521. He was made a free master in Antwerp in 1535, then went to Amsterdam where Frans Mostaert became his pupil. Fascinated by Italy, he embarked on a second journey. It is said he died in Ferrara, in 1555, while he was in the service of the dukes of Este.

Drawing inspiration from classical literature, he created an exquisite and refined style, which was highly successful among humanist circles close to the Reformation and the most innovative courts of Italy (Parma, Florence, Venice and the House of Este in Ferrara, above all). After Patenier's death, in 1524, he became an internationally renowned landscape artist (Rudolf II, Holy Roman Emperor owned several of his works) and was considered by many, as the undisputed master of the genre. His panoramic landscapes, sometimes animated with religious, mythological or popular scenes, followed the pictorial tradition of Joachim Patenier, which involved a reconstruction of the universe in a single image, uniting sea, mountains, forests, countryside and towns, accompanied by human activities. These realistic yet imaginary scenes are a direct continuation of the practice, particularly the rocky outcrops with their fantastical configurations. However, they stand apart from those of the master due to their vaporous atmosphere and looser composition in which the planes blend together. Herri Met de Bles actually drew inspiration from the principles of Leonardo da Vinci, who recommended that the most distant objects should disappear into a light mist, in order to enhance perspective and emphasise the effects of air. He lived out his successful career in Italy, where—as mentioned by Karel van Mander—he was given the name "Il Civetta", owing to his recurring 'signature' owl that he featured in many of his paintings.

Peintre originaire de la vallée de la Meuse, Herri Met de Bles serait né à Bouvignes vers 1485. Malgré les recherches des plus grands spécialistes, et notamment du professeur Max J. Friedländer, la vie de cet artiste – maillon indispensable entre Joachim Patenier, dont il serait le neveu, Brueghel de Velours et les paysagistes de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle – demeure mal connue. Après un long séjour en Italie, il s'établit en 1521 à Malines, est reçu franc maître à Anvers en 1535, puis gagne la ville d'Amsterdam, où il aurait eu pour élève Frans Mostaert. Très attiré par l'Italie, il y effectue un second voyage. D'après la tradition, il meurt à Ferrare, en 1555, alors même qu'il se trouve au service des ducs d'Este.

Nourrissant son inspiration de la littérature antique, il crée un art précieux et raffiné, qui connaît un vif succès auprès des milieux humanistes proches de la Réforme et des Cours les plus novatrices de l'Italie (Parme, Florence, Venise et surtout la maison d'Este à Ferrare). Après la disparition de Patenier, en 1524, sa réputation comme peintre de paysage devient internationale (l'Empereur Rodolphe II de Habsbourg possédait plusieurs de ses œuvres) et il fut regardé par beaucoup comme le maître incontesté du genre. Ses paysages panoramiques, parfois animés de scènes religieuses, mythologiques ou populaires, s'inscrivent en effet dans la tradition picturale héritée de Joachim Patenier, celle d'une reconstruction de l'univers dans une vision unique, unissant mer, montagnes, forêts, campagne et villes, agrémentées d'activités humaines. Ses sites, à la fois réalistes et imaginaires, en constituent le prolongement direct, particulièrement pour leurs pics rocheux aux configurations fantastiques. Mais ils se distinguent de ceux du maître par leur composition, moins rigide, où les plans se fondent plus qu'ils ne s'étagent et par une atmosphère vaporeuse. De fait, Herri Met de Bles s'inspira des principes de Léonard de Vinci, qui conseillait de laisser disparaître dans une brume légère les objets les plus éloignés pour mettre en valeur les effets de l'air et rehausser la perspective. Sa carrière, fructueuse, reste ainsi placée sous le signe de l'Italie, où Karel van Mander mentionne qu'il gagna le nom d'«Il Civetta», en raison de la chouette, forme de «signature» récurrente qu'il introduisit dans bon nombre de ses tableaux.





FIG.1 Attributed to Herri Met de Bles, Sketchbook, Antwerp, *The Miraculous Catch of Fish and the Calling of St Peter*, paper, 19 × 26.3 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.



FIG.2 Herri Met de Bles, *Landscape with the Calling of St Peter*, oil on wood, 77.5 × 97.5 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



FIG.3 Herri Met de Bles, *Christ Carrying the Cross*, oil on wood, 57 × 72 cm, Saint Gallen, Kunstmuseum, donation by Albert Koechlin-Stiftung.



Joachim Patenier and Pieter Brueghel are two names that dominate the history of 16th century Flemish landscape. And yet, it would be incomplete if we were not to include Herri Met de Bles among these two artists. *The Panoramic coastal landscape with the Calling of St Peter* contains all the elements associated with this painter's reputation. The episode portrayed relates to the Gospel According to St John, Chapter 21, and bears the title *Jesus appears to the disciples at the sea of Tiberius*. It is the only gospel that tells the story of Christ's third appearance to his apostles. Herri Met de Bles is particularly familiar with this episode from the bible because this work belongs to a body of 11 landscapes on the same subject. St John tells how after the death of Christ, his disciples went into hiding in order to escape the Pharisees, and since it was dangerous for them to appear during day, they had no other choice than to fish in the middle of the night in order to eat. Then, one night, after failing to catch any fish, Jesus appeared to them. The disciples didn't recognise him straight away because they were still in their boat and because Christ was standing on the shore, bathed in a dusky glow. Christ then asked his disciples to cast their fishing nets again; they did as he asked, experiencing great difficulty hauling them out again as they were full of fish. One of them recognised him and told Peter, who jumped into the water to greet the Saviour. Once they had all disembarked, they noticed that glowing embers and bread awaited them. Jesus approached and offered them food. These two chapters of the story are simultaneously depicted in Herri Met de Bles' painting. This juxtaposition of scenes can be found in various versions of the Calling of St Peter, where it is also associated with the Baptism of Christ, the Sermon on the Boat and the Pilgrims of Emmaus. A drawing **FIG.1** that belongs to a collection of sketches kept at the Kupferstichkabinett in Berlin, is the starting point for this painting. While the attribution of sketches to Herri Met de Bles is contested, it has now been suggested that they should be attributed to the master's circle and studio. Seven paintings appear to stem from this drawing. One version, which was previously part of the Goudstikker collection and is currently in Buenos Aires **FIG.2**, features fishermen in the background, busy with their activities and their boats. Once they have moored, their cargo is unloaded then transported by donkeys to a town that spreads out in the form of a cone, like the city symbolising celestial Jerusalem in a *Vision of the Apocalypse* (St Luke, Vienna).

Our version features a particularly subtle interpretation of the text. Right in the centre of the landscape, the painter has portrayed a second apparition aimed at the viewer, in the shape of an eagle which blends into the rocky outcrop. Accustomed to seeing human figures or animals carved out of clouds, rocks or tree trunks, the first question viewers must have asked themselves in the 16th century would have concerned the origin of this representation. It could be nature's way of painting a divine sign bearing a message to be interpreted, or a mere figment of the imagination. Met de Bles prefers to cast a shadow of doubt and allow us the freedom to make our own interpretation. The idea often hidden behind the inclusion of a zoomorphic motif, is to destabilise the viewer and cause them to lose their reference points. In this painting, the astonishment we feel when we recognise the eagle's profile corresponds to the surprise the apostles must have felt when they recognised Christ on the shore.

If we compare it to other works by the master, we see that these forms have a structural purpose. Regarding *Christ Carrying the Cross* **FIG.3**, the work's entire composition is based on a monumental anthropomorphic

Joachim Patenier et Pieter Bruegel sont les deux noms qui dominent l'histoire du paysage flamand du XVI<sup>e</sup> siècle, pourtant elle serait bien incomplète si l'on ne replaçait pas entre ses deux maîtres l'œuvre de Herri Met de Bles. Ce *Paysage panoramique côtier avec Vocation de saint Pierre* contient tous les éléments qui ont fait la renommée du peintre. L'épisode représenté est relaté au chapitre XXI de l'Évangile selon Saint Jean et porte pour titre : *L'apparition du Christ au bord du lac de Tibériade*. Il s'agit du seul Évangile qui raconte la troisième apparition du Christ à ses apôtres. Herri Met de Bles est particulièrement familier avec cet épisode biblique car cette œuvre appartient à un corpus de onze paysages du même sujet. Saint Jean raconte qu'après la mort du Christ, ses disciples vivaient dans un retranchement afin de pouvoir échapper aux Pharisiens, et comme il n'était pas prudent pour eux d'apparaître en plein jour, ils n'avaient d'autre choix que d'aller pêcher en pleine nuit pour avoir de quoi se nourrir. C'est alors qu'après une nuit de pêche infructueuse, Jésus leur apparut. Les disciples ne le reconnurent pas immédiatement car ils se trouvaient encore sur leur barque et parce que le Christ se tenait sur le rivage, dans une lumière entre le jour et la nuit. Puis, le Christ demanda à ses disciples d'installer à nouveau leurs filets de pêche; ceux-ci s'exécutèrent et eurent ensuite une grande peine à le remonter tant il était plein de poissons. L'un d'eux le reconnut et en fit part à Pierre qui se jeta dans l'eau à la rencontre du Sauveur. Lorsqu'ils furent tous descendus de la barque, ils remarquèrent qu'une braise et que du pain les attendaient. Jésus s'approcha et leur tendit à manger. Ces deux chapitres du récit sont représentés dans la composition de Herri Met de Bles qui choisit de les faire cohabiter simultanément. Nous retrouvons cette juxtaposition de scènes dans les diverses versions de la Vocation de saint Pierre, où elle est associée aussi bien au Baptême du Christ, au sermon sur la barque, qu'aux pèlerins d'Emmaüs. Pour point de départ à cette composition, un dessin **FIG.1**, faisant partie d'un recueil d'esquisses conservé au Kupferstichkabinett de Berlin. Si l'attribution des esquisses à Herri Met de Bles est contestée, on propose désormais d'attribuer cette main ou ces mains, au cercle et à l'atelier du maître. Sept tableaux semblent découler de ce dessin, dont une version, anciennement pièce de la collection Goudstikker et se trouvant aujourd'hui à Buenos Aires **FIG.2**, représente à l'arrière-plan une importante activité de pêcheurs, leurs barques une fois accostées sont déchargées de leur marchandise, ensuite transportée par des ânes jusqu'à une ville qui s'étend en forme de cône comme la cité symbolisant la Jérusalem céleste d'une *Vision de l'Apocalypse* (Sanct Lucas, Vienne).

Notre version met en scène une interprétation du texte particulièrement subtile. En effet, précisément au centre du paysage le peintre a représenté une seconde apparition adressée au spectateur de l'image, sous les traits d'un aigle qui se fond dans le massif rocheux. La première question que devait se poser les spectateurs du XVI<sup>e</sup> siècle, qui étaient habitués à rencontrer des figures humaines ou animales taillées dans les nuages, les rochers et les troncs d'arbre, était sur l'origine de cette figuration. Il pouvait alors s'agir d'un jeu de la nature à peindre un signe divin chargé d'un message à interpréter, ou le simple produit de l'imagination des hommes. Met de Bles préfère ici nous laisser dans le doute ou la liberté de nous faire notre propre interprétation. L'intention qui se cache bien souvent derrière l'inclusion d'un motif zoomorphe est de produire chez le spectateur un effet de trouble et de perte de repères. Pour cette composition, l'étonnement avec lequel nous reconnaissons ce profil d'aigle correspond à la surprise que devait ressentir les apôtres lorsqu'ils reconnurent le Christ au bord du rivage.

rock. The reflectography of our painting revealing the underlying drawing, shows that the eagle's head was already present in the initial stages of the image. The motif of the eagle, which is found on the doors of St Peter's in Rome, is the symbol of the Christ's Resurrection or Christianity. For this composition, Herri Met de Bles places this rock with its eagle's head on a vertical axis, linking it to the figure of St Peter. Contrary to the other versions where St Peter is shown prostrated before Christ in glory, returning from limbo and brandishing his standard, this one depicts them closer to each other. Thus, by linking the figure of the eagle with that of St Peter in the water and that of the humbly dressed Christ, there is an iconographic shift that leads to the scene of Christ's baptism. By proposing a baptismal configuration in this *Calling of St Peter*, the painter thereby invokes the two founding sacraments of Christianity. The zoomorphic rock remains a vague chimera, which is left to the viewer's interpretation. It therefore creates a division between those who can see it and those who don't understand it. Herri Met de Bles' superb trickery in this enigmatic work leads to a final distinction between those who are aware that the zoomorphic rock is a simple optical illusion, and those who, on the other hand, envisage it as a key element to the reinterpretation of the work.

La comparaison avec d'autres œuvres du maître montre l'emploi de ces formes comme un fait de structure. Pour le cas de *La Montée au Calvaire* **FIG.3**, la composition entière de l'œuvre s'articule autour d'un rocher anthropomorphe monumental. La réflectographie de notre tableau révélant le dessin sous-jacent, montre que la tête de l'aigle était déjà présente à l'étape même de la conception de l'image. Le motif de l'aigle que l'on trouve sur les portes de Saint Pierre de Rome est le symbole de la Résurrection du Christ ou du chrétien. Pour cette composition, Herri met de Bles place ce rocher à la tête d'aigle sur un axe vertical le reliant à la figure de Saint Pierre. A la différence des autres versions où saint Pierre est montré se prosternant devant le Christ glorieux remontant des limbes et brandissant son étendard, celle-ci montre un rapprochement de ces deux figures. Ainsi, en liant à la fois la figure de l'aigle de celle de Saint Pierre immergé et celle du Christ vêtu humblement s'opère un glissement iconographique qui mène vers la scène du Baptême du Christ. En proposant une configuration baptismale à cette *Vocation de Saint Pierre*, le peintre invoque alors les deux sacrements-seuils de la chrétienté. Le rocher zoomorphe demeure une apparition incertaine qui fait appel à l'interprétation du spectateur, il divise ainsi ceux qui le voit de ceux qui en revanche ne le comprennent pas. La ruse suprême qu'Herri Met de Bles met en scène dans cette œuvre énigmatique, invite à une dernière distinction entre les regards conscients du rocher zoomorphe qui s'en tiendront à un simple jeu optique, et ceux qui en revanche, l'envisageront comme l'élément déclencheur d'une réinterprétation de l'œuvre.





# 11 François Clouet

## AND WORKSHOP

TOURS AROUND 1516 – PARIS 1572

### PORTRAIT OF CHARLES IX

### PORTRAIT DE CHARLES IX

**PANEL** 31.4 × 23.5 cm

1561

**PROVENANCE** Private collection;

Collection of Ms Skinner, Isle of Wight;

M. Knoedler, New York; Harry T. Zucker,

USA; Private collection, USA; Galerie de

Jonckheere, Paris; Collection of a shipowner.

**EXHIBITION** New York, M. Knoedler,

*Childhood in Art*, 29 November–

18 December 1926, cat n°4.

**LITERATURE** C. Sterling, *A catalogue*

*of French paintings, XV–XVIII centuries*,

Metropolitan Museum of Art, 1955, p. 57,

n°32.100.124; The New York Times,

*A selection of paintings from the Exhibition*

*Opening at the Knoedler Galleries Tomorrow*,

*Childhood in Art*, 28 November 1926;

A. Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des*

*Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*,

Paris, 2011, p. 365, n°395.

François Clouet was trained in the workshop of his father, the painter and draughtsman Jean Clouet (around 1485–1540) who left Brussels to become, first in Tours around 1516, and later in Paris in 1529, a valet to the King of France. Highly fashionable at the court of the Valois, Jean Clouet presided over the birth of the autonomous portrait, either drawn or painted, combining minute details and an exquisite brushwork typical of the Flemish, with a precise representation of the subject and a refined line according to French taste. He developed the genre in a style which became the most significant expression of the French Renaissance and incipient mannerism. François Clouet succeeded his father in 1540 becoming the painter of four kings: François I, Henri II, François II and Charles IX. He probably travelled in Italy around 1549–1550 where he would have had the opportunity to study the portraits of Bronzino. Like his father, whose manner he adopted, he produced numerous portraits in three colours of chalk, or paint, which made him the most sought-after painter in court. His portraits, which display a great respect for his models, exude a delight in veracity and realism, at the same time as an attachment to precise definition of contours. His portraits in bust have a hieratic aspect, and are characterised by minute details of costumes and the severity of faces. François Clouet was also the creator of a new type of full-length portrait.

The Clouets had numerous collaborators, students or followers, who are gradually being identified through the study of archives and drawing collections of the royal family and entourage, such as J. de Court, Dumontier, Caron, Deval, or Quesnel, not to mention the many anonymous artists generally given provisional designations. The tradition established by the Clouets who, together with their imitators, recorded all of the important figures of their era, would be sustained up until the middle of the 17th century and through the advent of the decorative portraits that were appreciated by the court of Louis XIV.

François Clouet reçut sa formation dans l’atelier de son père, le peintre et dessinateur Jean Clouet (vers 1485–1540) qui avait quitté Bruxelles pour devenir, d’abord à Tours vers 1516, puis à Paris en 1529, valet de chambre du Roi de France. Très en vogue à la cour des Valois, Jean Clouet fut à l’origine du portrait autonome, peint ou dessiné, alliant la minutie du détail et la préciosité de la facture typiquement flamandes, à la traduction précise du réel et au raffinement de la ligne conformes au goût français. Il développa le genre dans un style qui a su s’affirmer comme l’expression la plus significative de la Renaissance française et de ce maniérisme naissant. François Clouet qui lui succéda en 1540 fut le peintre de quatre Rois, François I<sup>er</sup>, Henri II, François II et Charles IX. Il fit probablement le voyage en Italie vers 1549–1550 où il aurait pu contempler les portraits de Bronzino. Comme son père dont il poursuivit la manière, il exécuta de nombreux portraits aux trois crayons, ou peints, qui firent de lui le peintre le plus apprécié de la Cour. Ses portraits, révélant un grand respect des modèles, exaltent le souci de véracité et de réalisme, tout en insistant sur la définition précise des contours et des portraits en buste à l’aspect hiératique, caractérisés par la minutie des costumes et la sévérité des visages. François Clouet fut également le créateur du type nouveau du portrait en pied.

Les Clouet eurent de nombreux collaborateurs, élèves ou suiveurs, dont les noms se révèlent peu à peu grâce à l’étude des archives et des collections de dessins de la famille royale et de son entourage, tels J. de Court, Dumontier, Caron, Deval, ou Quesnel, sans compter plusieurs anonymes désignés le plus souvent sous des patronymes de fortune. La tradition mise en place par les Clouet qui ont, avec leurs émules, portraituré tous les personnages importants de leur époque, se poursuivra jusqu’au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, avant que ne s’impose le portrait décoratif, apprécié par la cour de Louis XIV.



This composition resembles a drawing by François Clouet, conserved in the Prints Gallery collection of the National Library in Paris **FIG.1**, as well as a painting dated 1561 and found at the Kunsthistorisches Museum in Vienna **FIG.2**.

Charles IX was the second son of Henri II and Catherine de Médicis. He succeeded his brother François II, who reigned merely a few months after acceding to the throne at the tender age of 10. Naturally, it was his mother who continued to wield the power, or more precisely, take advantage of this change of monarch to counterbalance the influence of the Guises, by calling upon the champion of the Huguenot cause: Coligny. Charles IX was as physically and psychologically fragile as his brothers. He was inconsistent, influenced by his mother and at times by Coligny. In 1570, his mother put an end to the third religious war by forcing him to make peace with Saint-Germain granting liberty to the Protestants, along with various powerful sites, such as La Rochelle. He gradually developed amicable relations with Coligny, who took advantage of this to convince him to relaunch war against the Flanders, in which France would defend the Protestants against the repression of the Spanish regime. His mother, who feared a war with Spain, decided with the help of the Guises, to eliminate Coligny, but the attempt failed. Upset by the consequences of this failure, and at a time when Paris was full of Protestants who had come to attend the wedding of Henry of Navarra, Catherine convinced Charles IX, with the help of her other son Henri, to eliminate all of the prominent Protestants. This massacre, on Saint Bartholomew's Day 1572, was unleashed with the participation of the general public and extended throughout France. Throughout his reign, Charles IX suffered under his mother's preference for his brother Henri. He rejoiced when Henri had to leave upon his appointment to the Polish throne (1573). However, as he was physically weak, Charles died before even turning 24. He was replaced by his brother Henri, the Duke of Anjou who had briefly been King of Poland.

This portrait is believed to be ordered by his very own mother, Catherine de Médicis, as a means of promoting the new sovereign and to affirm his authority. A highly symbolic task as the official painting was to portray the young king's traits emanating with power; to focus attention on his emerging influence. Faithful to his approach, Clouet immediately drew the empowering details that could assemble an alluring composition. His eyes captured the fine elements that could depict the young king's personality and applied his accomplished formula. Charles IX is seated in an upright half-length frontal position, dressed in a royal but sober attire garnished of golden details with a stern collar topped with a feathered hat. Clouet engaged in a contrasting composition in order to value the king's facial features above all. The dark background uplifts his eyes and lips, sealed into a patronizing yet gentle figure; portraying a gracious young king. Tender and at the same time authoritarian, this painting contains numerous references to his late father Henri II such as the dark garments and the chain from the Order of Saint Michel around his neck. It stands out by the strict lines and the overall controlled maturity granted by Clouet's expertise.

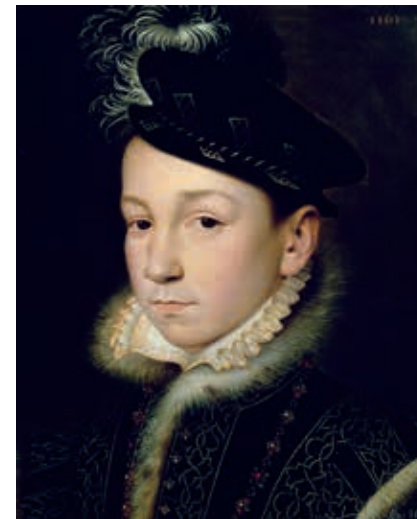
Cette composition est à rapprocher d'un dessin de François Clouet, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris **FIG.1**, et d'un tableau daté de 1561, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne **FIG.2**.

Charles IX fut le deuxième fils d'Henri II et de Catherine de Médicis. Il succéda à son frère François II, qui n'avait régné que quelques mois et monta sur le trône à un âge encore précoce: dix ans. Ce fut bien sûr sa mère qui continua l'exercice du pouvoir. Plus exactement, elle profita de ce changement de souverain pour contrebalancer l'influence des Guise en faisant appel au champion de la cause huguenote, Coligny. Charles IX était tout aussi fragile physiquement et psychologiquement que ses frères. Il était inconstant et tantôt sous l'influence de sa mère, tantôt sous celle de Coligny. En 1570, sa mère mit fin à la troisième guerre de religion en lui faisant signer la paix de Saint-Germain qui accordait la liberté de culte protestant, ainsi que plusieurs places fortes, dont La Rochelle. Il se lia peu à peu d'amitié avec Coligny, qui en profita pour le convaincre de relancer la guerre des Flandres, dans laquelle la France devait porter secours aux protestants contre l'intolérance du pouvoir espagnol. Sa mère, qu'une guerre ouverte avec l'Espagne inquiétait, décida avec l'aide des Guise l'élimination de Coligny. Mais l'attentat échoua. Affolée par les conséquences de cet échec, alors que Paris hébergeait un grand nombre de protestants venus assister au mariage d'Henri de Navarre, Catherine, avec l'aide de son autre fils Henri, convainquit Charles IX d'éliminer tous les chefs protestants. Ce massacre, le jour de la Saint-Barthélemy en 1572, s'emballa avec la participation de tout le peuple et s'étendit à toute la France. Tout au long de son règne, Charles IX souffrit de la préférence de sa mère pour son frère Henri. Il se réjouit lorsque celui-ci dut partir après son élection au trône de Pologne (1573). Mais malade, il mourut à la veille de ses 24 ans. Il fut remplacé par son frère Henri, le duc d'Anjou et bref roi de Pologne.

Ce portrait, supposément commandé par sa propre mère, Catherine de Médicis, avait pour objectif de promouvoir le nouveau souverain et d'affirmer son autorité. Une tâche de très haute importance car le portrait officiel devait exposer à la perfection les traits du jeune roi émanant de pouvoir pour ainsi ériger son influence émergente. Fidèle à son approche, Clouet a su distinguer les vertus prépondérantes propres à son modèle pour les assembler dans une composition captivante. Ses yeux experts ont retenu les fins détails exposants différentes facettes de la personnalité du jeune Roi, mis au profit dans l'application de sa formule distinguée. Charles IX, assis en position de profil trois-quarts, est vêtu d'une tenue de figure d'apparat sobre, mais garnie de coutures dorées avec son col sévère appuyé d'un chapeau à plumes. Clouet s'est engagé dans une composition contrastée afin de valoriser les traits du visage du Roi. Le fond sombre met en évidence ses yeux et ses lèvres, scellés dans une figure à la fois tendre et imposante, et dépeignant un jeune Roi en toute grâce. Délicat et à la fois autoritaire, ce portrait contient de nombreuses références à son défunt père Henri II, tels que les vêtements sombres et le port symbolique de la chaîne de l'Ordre de Saint Michel autour de son cou. Ce tableau se distingue par ses lignes strictes et le sentiment d'une maturité naissante, l'expertise de Clouet.



**FIG.1** François Clouet, *Drawing of Charles IX*, 1561, 30.3 × 21.2 cm, Prints Gallery Collection of the National Library of France, Paris.



**FIG.2** François Clouet, *Portrait of King Charles IX of France*, 1561, oil on panel, 25 × 21 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



## 12 Pieter Huys

AROUND 1519 – ANTWERP 1584

CHRIST IN LIMBO

CHRIST AUX LIMBES

**PANEL** 43,6 × 58,3 cm

**PROVENANCE** J.L. Laverge, Rotterdam;  
Private collection, Great Britain.

**EXHIBITION** Hamburg, Bucerius Kunst

Forum, *Verkehrte Welt Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch*, 4 June–11 September 2016, no.16.

**LITERATURE** M. Philipp, in *Verkehrte Welt*

*Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch*, cat. exp., Munich 2016, p. 116, cat. no. 16, reproduced in colour p. 117.

There are few known written documents referring to Pieter Huys. Son and student of an obscure landscape artist and the brother of the engraver Franz Huys, he was born in Antwerp around 1519. Registered as a Master in the corporation of Antwerp in 1545, he then went to work for the engraver and publisher of prints Hieronymus Cock and, after 1560, worked for the house of Plantin providing book decorations. Some dozen signed works by Huys are known, ranging in date from 1547 to 1577. One third of these treat the subject of the Temptation of Saint Anthony.

Pieter Huys became the most personal and accomplished imitator of Hieronymus Bosch. He borrowed monsters from the latter's iconographical repertoire and was inspired by the painterly qualities of Bosch's compositions to create his own scenes of grotesques in a similar spirit, as did Jan Mandijn. At the same time, he had a bold enough imagination to invent original forms as well and, as an accomplished craftsman, created works of great quality which lend themselves, in a highly personal manner, to the style of the Renaissance. This predilection for scenes of grotesques enabled him to stage phantasmagorical visions of a strange and chaotic world, preyed upon by demonic forces, populated by hybrid, composite, or aberrant creatures. While he borrowed the horrific and fantastical hallucinations of Bosch, he tended to employ them with a more realistic approach, in more believable settings. His delirious figures attain a representational objectivity in its details, that distinguishes his work from that of the numerous Bosch imitators. In this way, Pieter Huys played an important role in the satirical genre of the 16th century with his visions which were more comical than disturbing and is regarded as an excellent colourist, able to subtly combine the influence of both Bosch and Bruegel.

Belonging to a group of paintings that recount the story of Christ in Limbo, an episode taken from the apocryphal Gospel of Nicodemus, this painting was executed by Pieter Huys a close follower of Hieronymus Bosch. Very similar to three other versions, belonging respectively to the Royal Collection at Hampton Court Palace (inv. no. 941), the Kunsthistorisches Museum in Vienna **FIG.1** and the Museum of Art in Indianapolis **FIG.2**, this work was most probably painted after one of the master's works that has now disappeared. It could well be the prototype for this series of copies, as a dendro-chronological analysis dates the panel circa 1498, therefore implying it could

Les documents écrits concernant Pieter Huys sont peu nombreux. Fils et élève d'un paysagiste obscur, frère du graveur Franz Huys, il est né à Anvers vers 1519. Il est inscrit comme maître à la corporation de cette même ville en 1545. Il entre alors au service du graveur et éditeur d'estampes Jérôme Cock. On le retrouve après 1560 au sein de la maison d'édition Plantin avec pour charge de décorer les livres. On connaît de lui une douzaine d'œuvres signées dont les dates s'échelonnent de 1547 à 1577. Un tiers d'entre elles reprennent le thème de la Tentation de Saint Antoine.

Pieter Huys fut un des successeurs les plus adroits de Jérôme Bosch. Il a puisé dans son répertoire iconographique, ses monstrueuses diableries, tout en apprenant à maîtriser la construction technique d'un ensemble cohérent digne des compositions graphiques du maître de Bois-le-Duc ou de Jan Mandijn, son illustre contemporain. Il développa également sa propre imagination en inventant des formes originales pleines d'audace qui lui permirent de participer pleinement à la révolution stylistique qui s'empara des Pays-Bas durant le XVI<sup>e</sup> siècle, le siècle d'or de la Renaissance au Nord de l'Europe. Cette prédilection pour les représentations de diableries lui permettait de mettre en scène des visions fantasmagoriques d'un monde étrange et chaotique, en proie aux puissances démoniaques, où se côtoient des êtres hybrides, composites et aberrants. S'il emprunte les affreuses hallucinations fantastiques et cauchemardesques à Bosch, il les introduit cependant dans une nature d'esprit plus réaliste, dans des sites plus crédibles. Ses figurations en délire atteignent une objectivité dans les détails qui le distinguent des multiples et piètres imitateurs de Bosch. Pieter Huys joue un rôle important dans le genre satirique du XVI<sup>e</sup> siècle grâce à ses visions plus drolatiques qu'inquiétantes. Excellent coloriste, il combine avec subtilité les apports de Bosch et de Bruegel.

Appartenant à un groupe de peintures dont le sujet relate le Christ aux Limbes, épisode tiré de l'évangile apocryphe de Nicodème, ce tableau est peint par Pieter Huys, suiveur de Hieronymus Bosch. Étroitement similaire à trois autres versions, provenant respectivement de la collection royale d'Hampton Court (inv. n°941), du Kunsthistorisches Museum de Vienne **FIG.1** et du Museum of Art d'Indianapolis **FIG.2**, cette œuvre vraisemblablement elle aussi été exécutée d'après une œuvre aujourd'hui perdue du maître. Elle pourrait être en outre le prototype de cette suite de copies : une



have been used at the 16th century. While the sources on Bosch mention at least four similar subjects, two of which belonged to Philip II of Spain<sup>1</sup>, none of them have reached us. Luckily, the taste for Bosch's universe lasted throughout the 16th century and thanks to the ever-increasing commissions of art-passionates, some artists such as Huys and Mandijn decided to tackle these striking and enigmatic compositions.

Popular during medieval times and disappearing with the arrival of mannerism, this subject evokes an underground world haunted by demons, where the righteous dead roam without the grace of God, alongside infants deceased before even being baptised. The painting teems with macabre and comical scenes: nevertheless, Christ appears pushing a heavy bronze door as written in the apocryphal text, brandishing the banner of the Resurrection. This iconography immediately draws the viewer into an eccentric, fantastical and barbaric world. Through the painting's multitude of details and vitality, this emblematic image of Bosch's genius demonstrates that the conventions of the Middle Ages are still as brilliant and fresh today.

1. L. Campbell, *The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. The Early Flemish Pictures*, Cambridge, 1985, p. 11, no. 7.



FIG.1 Follower of Hieronymus Bosch, *Christ in Limbo*, panel, 55 x 73.3 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



FIG.2 Follower of Hieronymus Bosch, *Christ in Limbo*, circa 1575, panel, 58.1 x 72.1 cm, Indianapolis Museum of Art.

analyse dendrochronologique date le panneau vers 1498. Ainsi, son usage pourrait dater du XVI<sup>e</sup> siècle. Si les sources sur Bosch font mention d'au moins quatre sujets similaires, dont deux qui auraient appartenu au roi d'Espagne Philippe II<sup>1</sup>, aucun ne nous est parvenu. Fort heureusement, le goût pour l'univers boschien perdurant tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle et les demandes des amateurs, plus nombreuses encore, certains artistes comme Huys ou Mandijn s'attaquent à ces compositions aussi saisissantes qu'énigmatiques.

Populaire à l'époque médiévale et disparaissant avec le maniérisme, ce sujet évoque un lieu souterrain, hanté de démons où errent les justes morts sans la grâce de Dieu ainsi que les enfants décédés avant d'avoir reçu le baptême. La composition foisonne de scènes macabres et drolatiques : le Christ y surgit néanmoins, poussant une lourde porte de bronze comme il est dit dans le texte apocryphe, et brandissant la bannière de la Résurrection. Cette iconographie fait d'emblée pénétrer le spectateur dans un monde excentrique, fantaisiste et barbare. Par la multitude de détails et la vitalité de la composition, cette image emblématique du génie de Bosch démontre que les formes issues du Moyen-âge sont encore pleines de verve et de fraîcheur.

1. L. Campbell, *The Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen. The Early Flemish Pictures*, Cambridge, 1985, p. 11, n° 7.



## 13 Jacob Grimmer

CIRCA 1526 – ANTWERP – 1589

PANORAMIC LANDSCAPE WITH SHEPHERDS IN FRONT OF A CASTLE  
PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC BERGERS DEVANT UN CHÂTEAU

**PANEL** 102 × 144.5 cm

1571

Signed and dated *Grimmer F. / A° 1571*.

**PROVENANCE** Private collection.

**LITERATURE** Reine Bertier de Sauvigny,

*Jacob et Abel Grimmer, catalogue raisonné,*

La Renaissance du Livre, 1991.

Jacob Grimmer, a contemporary of Pieter Bruegel the Elder, was born in Antwerp circa 1526 where he completed his apprenticeship in 1539. Pupil of figures such as Gabriel Bauwens, Mathys Cock and Cerstian van den Queckborn, he became a free master in 1547. He married in 1548, and later had four children. It seems he travelled to Italy as he was of great service to young painters at the time.

His work marked a major turning point in the development of 16th century Flemish landscape painting. His interpretation of landscape, inspired by the views of the areas surrounding Antwerp, and the rural scenes he includes within, demonstrate a new conception of an exceptional maturity. Simplified and plain landscapes, which appeared towards the middle of the century, were his invention. The fantastic panoramas, gigantic whimsically-shaped rocks and natural undulations still dear to Lucas Gassel, were abandoned in favour of a simplicity and authenticity never achieved before. Colours also became more real, in a constant desire to portray well-constructed and atmospheric values and an effort to respect the composition's overall unity. He often liked to fill his landscapes with figures and small anecdotal scenes in the same spontaneity and naturalist vision, rather than giving a fatalistic explanation of things as Pieter Bruegel would have done. Marten van Cleve and Gillis Mostaert collaborated with him as he greatly influenced and inspired numerous painters such as his son Abel, Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel II and Jan Wildens.

Jacob Grimmer's corpus is composed of a great number of works and he is considered one of the main figures in the history of landscape painting. The extent of his paintings, as well as their high quality, place him among the finest painters of the genre. The rarity of his works and their rediscovery has now opened up a new chapter in the understanding of this discipline. Faithful to the tradition of rural scenes, the artist adopts a tripartite composition with this *Panoramic landscape with shepherds in front of a castle*, composed of coloured planes. Two elements make this large picturesque landscape particularly surprising: the character in the foreground, a good shepherd leaning on his stick, while behind him is a sumptuous lordly manor. First of all, the shepherd draws the viewer to the heart of his lands. The roundness of his limbs and the vividness of his clothes make him a cheerful character. Just like his associates languishing at the foot of a tree or fishing, he represents a time of rest after working in the fields. The latter is leading a flock of

Jacob Grimmer, contemporain de Pieter Bruegel le Vieux, est né à Anvers vers 1526. C'est dans cette ville qu'il fait son apprentissage en 1539. Il est l'élève de Gabriel Bauwens, Mathys Cock et Cerstian van den Queckborn. En 1547 il est reçu franc-maître. En 1548 il se marie et a quatre enfants. Il est vraisemblable qu'il fit le voyage en Italie comme il était alors d'usage pour les jeunes peintres.

Son œuvre marque un tournant capital dans l'évolution du paysage flamand du XVI<sup>e</sup> siècle. Son interprétation du paysage, inspiré des vues des environs d'Anvers et les scènes rurales qui y sont intégrées montrent une conception nouvelle d'une maturité exceptionnelle. Le paysage simplifié et uni qui fait son apparition vers le milieu du siècle, est en grande partie son invention. Le panorama fantastique, les rochers gigantesques à formes capricieuses, les accidents de la nature tels que les affectionnait encore Lucas Gassel, sont délaissés au profit d'une simplicité et d'une authenticité jamais atteintes auparavant. La couleur également se fait plus vraie avec un souci permanent de rendre les valeurs atmosphériques et est agencée en fonction de l'unité de la composition. Il se plaît le plus souvent à étoffer ses paysages de personnages et de petites scènes anecdotiques avec la même spontanéité, la même vision naturaliste, sans se préoccuper de donner une explication fataliste des choses comme l'aurait fait Pieter Bruegel. Martin van Cleve et Gillis Mostert ont collaboré avec lui. Son influence fut grande et il inspira de nombreux peintres tels que son fils Abel mais également Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel II ou Jan Wildens.

Le corpus des œuvres de Jacob Grimmer s'étoffe: l'artiste est devenu un jalon essentiel de l'histoire du paysage par l'étendue de ses compositions ainsi que leur grande qualité d'exécution, le classant parmi les plus belles mains du genre. La rareté de ses œuvres et leur redécouverte ouvrent aujourd'hui un nouveau pan de la compréhension de cette discipline. En effet, fidèle à la tradition des scènes champêtres, l'artiste adopte avec ce *Paysage panoramique avec bergers devant un château* une composition tripartite, faite d'échelonnement de plans colorés. Ce grand paysage pittoresque étonne par deux éléments: le personnage au premier plan, bon berger appesanti sur son bâton et derrière lui, la somptueuse demeure seigneuriale. Le personnage d'abord, fait entrer le spectateur au cœur de ses terres. La rondeur de ses membres et la vivacité de ses vêtements en font une figure bonhomme. A l'image de ses comparses alanguis au pied de l'arbre ou pêchant,



sheep, which we can see scattered here and there in the lush meadow. A majestic building stands behind him, relating to Jacob Grimmer's topographic interest, he realistically portrayed the residences of his clients in natural settings. At the time, there was a high demand in the Antwerp art market for depictions of towns and homes of notables. A highly spread subject of commission that drove the art market as people of Antwerp liked to have their country homes portrayed. These works were a sign of one's social status and had a great decorative value. Grimmer therefore profited from this flourishing market by offering Brabant landscapes that varied with the changing seasons. While its character provides the painting with a rural dimension, Grimmer sometimes features men and women of fashion, thus giving his landscape a more gallant aspect. This is the case in the large panel dated 1592 at the Royal Museums of Fine Arts of Belgium **FIG.1**.

Besides the beauty of the architecture at the heart of this landscape, Grimmer freely uses muted tones and silvery highlights, softening the tonal perspective but opening the horizon with a powerful blue. The general atmosphere is one of contemplation and the admirable lightness of the foliage follows the great tradition of Flemish landscape. From a structural point of view, there is scarcely any room for elements segmenting the landscape. We can observe natural inclines, a small body of water and animals that have come to drink. Landscapes are no longer the simple décor for a scene; thanks to this artist, it became a genuine pretext to portray a traditional scene of life in Flanders, on the banks of the Scheldt. He passed on his painting technique to his son, Abel, who in turn made landscapes his trademark. We therefore find both the shepherd and the castle in one of Abel's paintings, arranged in an eminently ethereal manner in a smaller format **FIG.2**. Dated 1571, this work is among the painter's most significant works. Its grandiloquence supported by the imposing format, perfectly illustrates the unique talent of one of the best protagonists of the landscape genre from northern schools in the second half of the 16th century.

il indique le repos après les activités des champs. Ce dernier conduit un troupeau de moutons, que l'on découvre ça et là sur les étendues de prairie verdoyante. Derrière lui, se dresse une majestueuse bâtisse renvoyant à l'intérêt topographique de Jacob Grimmer qui s'efforce de représenter avec réalisme, les demeures de ses commanditaires dans des écrans de nature. En effet, le marché de l'art anversois jouit à l'époque d'une forte demande pour les représentations des villes et des résidences de notables. Objets de commandes, ce type de tableaux animent le marché de l'art: les Anversois aiment voir représentées leurs résidences de campagne. On comprend qu'il s'agit d'un support de distinction sociale car ces œuvres ont une grande valeur décorative. Grimmer tire ainsi profit de ce marché florissant en proposant des paysages brabançons variant au rythme des saisons. Si le personnage donne une dimension champêtre à la composition, Grimmer représente parfois des élégants et donne ainsi à son paysage un caractère davantage galant. C'est le cas dans le grand panneau daté 1592 des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique **FIG.1**.

Outre la beauté de l'architecture qui s'impose au cœur de ce paysage, Grimmer use librement de tons sourds et de reflets argentés, atténuant la perspective tonale mais ouvrant l'horizon d'un bleu puissant. L'atmosphère générale est à la contemplation et la légèreté admirable des frondaisons répond à la grande tradition du paysage flamand. D'un point de vue structurel, il n'y a guère de place pour des éléments segmentant le paysage. On observe des déclivités naturelles, un petit plan d'eau et les bêtes venues s'y abreuver. Le paysage n'est plus le décor en soi d'une scène mais devient, grâce à cet artiste, un véritable prétexte à la représentation d'une scène traditionnelle de la vie dans les Flandres, sur les bords de l'Escaut. Il transmet ses procédés à son fils, Abel, qui fait à son tour du paysage, une marque de fabrique. On retrouve à ce titre dans une de ses compositions, et le berger, et le château, disposé de façon éminemment aérienne sur un support de plus petit format **FIG.2**. Datée de 1571, cette œuvre s'inscrit parmi les travaux les plus significatifs du peintre. La grandiloquence du paysage, aidée par un format imposant, est l'illustration du savoir-faire singulier d'un des meilleurs protagonistes du genre du paysage dans les écoles du Nord de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.



**FIG.1** Jacob Grimmer, *Landscape with castle*, signed and dated GRIMMER F. 1592, panel 93 x 138.5 cm, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels.



**FIG.2** Abel Grimmer, *Landscape with castle*, panel, 49 x 56 cm, Private collection (detail).



# 14 Giovanni Capassini

FLORENCE 1510 – TOURNON 1579

PORTRAIT OF DOMINIQUE DE PONTIZEL

PORTRAIT DE DOMINIQUE DE PONTIZEL

**PANEL** 21.5 × 17 cm

1577

**PROVENANCE** Sale in Paris, Hotel Drouot

from Mr. Hédouin (father), 10–11 December,

1866, n° 11; Private collection, Lyon.

**LITERATURE** D. Thiébaud, “Un artiste

florentin au service du Cardinal de Tournon:

Giovanni Capassini”, in *Kunst des Cinque-*

*cento in der Toskana*, Munich, 1992, pp. 176–

185; M. Clément, *L'émergence littéraire des*

*femmes à Lyon à la Renaissance 1520–1560*,

Publication de l'Université de Saint-Etienne,

Saint-Etienne, 2008, pp. 82–85; S. Béguin,

“Jean Capassin au service du cardinal

François de Tournon”, in *Antichita Viva*,

1994, pp. 18–26, n° 2–3.

Giovanni Capassini, also known as Jean Capassin is a mannerist Florentine artist. He began his career in Italy, simultaneously as Francesco Salviati and Giorgio Vasari, which he met in the studios of Baccio Bandinelli and Raffaello da Brescia. He later encountered Andrea del Sarto for whom he became an apprentice and was referred to as ‘Nannocio’ by del Sarto and Vasari as a means of abbreviating “Giovanni”. Discovered in Rome by the Cardinal François de Tournon (1489–1562), Capassini was appointed as one of his main painters. An advantageous uncovering leading him to move to Tournon in 1553, where he first married Marguerite de Myet, then undertook the responsibility of becoming master of several students. In 1564, Capassini worked with the assistance of his students on the decoration for the “Entrées du roi Charles IX et la reine Catherine de Medicis” in Aix-en-Provence and then settled in Lyon where his presence is documented between 1565 and 1568. As ‘protégé’ of the Cardinal de Tournon, he enjoyed high prominence and came across artists such as Corneille de Lyon, whom seemingly had a perceptible influence on his work. His escalating success and notoriety amongst the entitled society, granted him the position of master of the assistant Etienne de Martellange, during his stay in Lyon.

Capassini’s works conjure an apparent Florentine mannerist influence visible in his oldest known work “Le Triptyque de Tournon” signed and dated 1555. “Les pèlerins d’Emmaüs”, today conserved at the Louvre Museum, “La Résurrection”, “Le cardinal François de Tournon” and “Le Noli me tangere”, exhibited at the Lycée Gabriel Faure in Tournon, equally emphasize the Florentine style revealed through Capassini’s choice of colors (pink, yellow and green), contorted poses and his use of perspective. Surrounded by French artists, he was to some degree influenced by local techniques, a conscientious blend distinctly visible in his monumental portrait of the cardinal François de Tournon on the right panel of the triptych. Capassini painted several other portraits displaying the double Florentine and French influence such as the “Portrait of a young scholar” FIG.1, or the “Portrait of Nicolas Roussel” FIG.2.

Giovanni Capassini, également connu sous le nom de Jean Capassin, est un artiste maniériste florentin. Il a commencé sa carrière en Italie, en même temps que Francesco Salviati et Giorgio Vasari, qu’il a rencontré dans les studios de Baccio Bandinelli et Raffaello da Brescia. Il a ensuite fait la connaissance d’Andrea del Sarto pour qui il est devenu apprenti et a été dénommé « Nannocio » par ce dernier et Vasari, en guise d’abréviation pour son prénom « Giovanni ». Découvert à Rome par le cardinal François de Tournon (1489–1562), Capassini fut nommé l’un de ses principaux peintres. Cette découverte opportune l’amène à déménager à Tournon en 1553, où il épouse Marguerite de Myet, puis se charge de devenir maître de plusieurs étudiants. En 1564, Capassini travaille avec l’aide de ses étudiants sur la décoration des « Entrées du roi Charles IX et de la Reine Catherine de Médicis » à Aix-en-Provence puis s’installe à Lyon où sa présence est documentée entre 1565 et 1568. En tant que protégé du Cardinal de Tournon, il bénéficie d’une grande notoriété, lui permettant de rencontrer des artistes comme Corneille de Lyon, qui semble avoir eu une influence apparente sur son travail. Son succès croissant et son établissement au sein de la noblesse, lui ont conféré lors de son séjour à Lyon, le poste de maître de l’assistant Etienne de Martellange.

Les œuvres de Capassini évoquent avec distinction une influence maniériste florentine, visible dans son plus ancien tableau « Le Triptyque de Tournon » signé et daté de l’année 1555. « Les pèlerins d’Emmaüs », aujourd’hui conservé au Musée du Louvre, « La Résurrection », « Le cardinal François de Tournon » et « Le Noli me tangere », exposés au Lycée Gabriel Faure à Tournon, accentuent également le style florentin révélé par le choix des couleurs (rose, jaune et vert), les poses contorsionnées et le fin travail des lois de perspective. Entouré d’artistes français, il fut grandement influencé par les techniques locales. Ceci le menant à la production d’un consciencieux mélange de factures, particulièrement visible dans son portrait monumental du cardinal François de Tournon sur le panneau droit du triptyque. Capassini a peint plusieurs autres portraits présentant cette double influence florentine et française tels que « Le Portrait d’un jeune étudiant » FIG.1, ou encore « Le Portrait de Nicolas Roussel » FIG.2.



The Portrait of Dominique de Pontizel is in many ways similar to Capassini's last works in which he focused on singular portraits rather than biblical scenes. Although the identity of Dominique de Pontizel remains unknown, these similarities strengthen the attribution of the portrait to Capassini given the specific analogous features: strict nose bridge, fixed eyes looking afar, slender and compressed lips, which communicate intensity in the subject's expression. Dressed in a slender black outfit lacking any distinctively striking elements, the painting's focus revolves around his sharp gaze expressing both an austere and placid countenance. His lighter beard contrasts with the upper dark hair and hat that promote his look to a higher social rank, perhaps one of the nobility or the royal court. Often ordered by the cardinal François de Tournon, Capassini's later works reveal a sense of mystery in regards to his subject's identities which are in most cases difficult to distinguish.

This portrait's diverse characteristics reveal the influence of Francesco Salviati, an artist close to Capassini, as their portraits share the same composition: the sitter is presented half chest on a neutral background with a three quarter turn, revealing a strong presence. Furthermore, this specific portrait undeniably links to Corneille de Lyon's prestigious portraits, by the choice of the background's tint, the strictness in his subject's expression and the garment elements. These features and affiliations FIG.3 support Capassini's notoriety and strengthen his corpus by underlining the artist's accuracy and master of the Italian and French blend.

Le Portrait de Dominique de Pontizel est similaire aux dernières œuvres de Capassini dans lesquelles il se concentre sur des portraits singuliers plutôt que des scènes bibliques. Bien que l'identité de Dominique de Pontizel reste inconnue, les similitudes avec ses dernières œuvres renforcent l'attribution de ce portrait à Capassini, compte tenu des caractéristiques distinctives: stricte linéarité du nez, yeux fixes regardant au loin, fines lèvres compressées communiquant l'intensité de l'expression du sujet. Vêtu d'un mince costume noir dépourvu d'éléments de décors apparent, le tableau se concentre sur son regard acéré qui exprime un visage austère en toute placidité. Sa barbe claire contraste avec ses cheveux et son chapeau foncé, accessoires signes de son appartenance à un rang social élevé, peut-être celui des nobles ou de la cour royale. Les productions de Capassini commandées par le cardinal François de Tournon révèlent un sentiment mystérieux vis-à-vis de l'identité des sujets, qui pour certains sont difficilement identifiables.

Les diverses caractéristiques de ce portrait manifestent l'influence de Francesco Salviati, artiste proche de Capassini, car ils partagent une composition picturale semblable: le modèle est présenté en buste sur un fond neutre, légèrement tourné de trois-quarts, révélant une réelle présence. Ce portrait peut également être lié aux prestigieux tableaux de Corneille de Lyon par le choix de la teinte de l'arrière-plan, l'expression ferme du sujet et les garnitures de vêtements. Ces caractéristiques et affiliations aux artistes de renommée accentuent la notoriété de Capassini FIG.3. Elles renforcent son corpus et mettent en valeur la maîtrise du mélange de facture italienne et française de l'artiste.



FIG.1 Giovanni Capassini, *Portrait of a young scholar*, 1577, panel, 23.8 x 17.8 cm, Museum Calvet-Alban Rudelin.



FIG.2 Giovanni Capassini, *Portrait of Nicolas Roussel with beard in a three-quarter profile*, drawing, 23.5 x 15.6 cm, Albertina Museum, Vienna.



FIG.3 Attributed to Corneille de Lyon, *Presumed Portrait of Jacques of Savoy, Count of Nemours*, panel, 20 x 15.5 cm, Private collection.





# 15 Marcellus Coffermans

ACTIVE IN ANTWERP BETWEEN 1549 AND 1570

## THE HOLY FAMILY SURROUNDED BY ANGELS, REST ON THE FLIGHT INTO EGYPT

LA SAINTE FAMILLE ENTOURÉE D'ANGES, REPOS DANS LA FUITE EN EGYPTTE

**PANEL** 25 × 19 cm  
Signed *Marcellus Coffermans / fecit*  
on the right.

**PROVENANCE** Marquis d'Aoust collection, Paris; Mueller collection, Berlin, before 1902; Adolphe Schloss collection, Paris, 1902–1949; Sale of “The collection of the late M. Adolphe Schloss”, Paris, Galerie

Charpentier, 25 May 1949, lot 12 (repr.), sold FF 650 000; Anonymous sale, Charpentier Gallery, Paris, 7–8 December 1954, lot 58, sold FF 730 000; Private collection.

**EXHIBITION** Bruges, 1902: Provinciaal Hof, *Exposition de primitifs flamands et d'art ancien*, 15 June 1902 to 15 September 1902, no. 235 (catalogue by H. Hulin de Loo).

**LITERATURE** G. H. De Loo, *Exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, et XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruges, 15 June 1902 to 15 September 1902, critical catalogue, Ghent 1902, p. 63, no. 235; M.-J. Friedländer, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, Repertorium für Kunstwissenschaft 26, 1903, pp. 147–175, cited p. 162; Diaz Pardon, “Identificación de

algunas pinturas de Marcellus Coffermans”, in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Brussels, 1981–1984, pp. 33–61, cited p. 46; Marc Rudolf de Vrij, *Marcellus Coffermans*, Amsterdam, publisher M.R.V., 2003, p. 107–108, repr. pl. 13.

Very little is known about the life of this mysterious painter. He was probably born in Antwerp where he became a master in 1549. His dated works, ranging from 1560 to 1570, reveal a complex artistic personality: essentially attracted by his illustrious predecessors' world of certitudes, Coffermans is generally thought of as an archaistic master favouring the models, compositions and typologies derived from the universe of Flemish primitives, such as David, van der Goes and van der Weyden. He also drew inspiration from the drawings of Martin Schongauer. A closer examination of his work also reveals more eclectic and modern influences, be it in his attention to the rendering of landscape, the typology of the architecture, the naturalistic appearance of his figures or the simplified and spirited technique of his works. Bearing witness to the enduring appeal of the earlier style among both artists and the patrons of 16th century artworks, Coffermans' work reveals an alternative and resolutely personal facet of the turbulent Renaissance period in the Netherlands.

Adopting compositions originating from Bruges and Ghent a century earlier, Marcellus Coffermans was known for his small-sized religious subjects, intended for private worship. At the heart of a charming panoramic landscape, the Holy Family surrounded by four angels takes shelter under a tree. Two types of iconographies are subtly represented here: the Virgin and Child surrounded by angels and the Rest on the Flight to Egypt. Coffermans creates a particularly harmonious synthesis, associating elements from existing paintings, from which he drew inspiration. The typology of the Virgin in the centre is based on those painted by Rogier van der Weyden

**FIG.1.** The Child, standing on his mother's knees and embracing her with both hands, isn't looking at her. Behind them is a traditional group of three angels, one of which is holding a music score with a Latin inscription referring to the first verses of a Latin liturgical poem attributed to Saint Bernard of Clairvaux, “Ave, puer parvule, Gælorum rex sublimis, Nobilis infautule, Deus magne nimis”. The vivid colours of their wings' feathers, as well as their kindly young faces, gives this group a special quality. A fourth angel, dressed in orange, is crouching behind them and is observing the Virgin and

Peu de renseignements sur la vie de ce maître singulier nous sont parvenus. Vraisemblablement né à Anvers, il accède à la maîtrise dans cette même ville en 1549. Ses œuvres datées, qui s'échelonnent entre 1560 et 1570, révèlent une personnalité artistique complexe: essentiellement attiré par le monde tout en certitudes de ses illustres prédécesseurs, Coffermans fait figure de maître archaisant privilégiant les modèles, compositions et typologies dérivés de l'univers des primitifs flamands comme David, van der Goes, et van der Weyden. Il puise également dans l'œuvre graphique de Martin Schongauer. Un examen plus attentif de son œuvre révèle d'ailleurs des influences résolument plus éclectiques et modernes, que ce soit dans l'attention qu'il porte au rendu paysager, la typologie de ses architectures, l'allure naturaliste de ses figures ou encore dans la facture simplifiée et enlevée de ses œuvres. Attestant de la persistance du goût pour la manière ancienne tant chez les artistes que chez les commanditaires d'œuvres d'art du XVI<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Coffermans révèle une facette autre et résolument personnelle de cette période de bouleversements que fut la Renaissance aux Pays-Bas.

Reprenant les compositions nées à Bruges et à Gand au siècle passé, Marcellus Coffermans s'illustre par des sujets religieux de petits formats, propres à la dévotion privée. Au cœur d'un charmant paysage panoramique, la Sainte Famille entourée par quatre anges s'est abritée sous un arbre. Ici se côtoient subtilement deux types iconographiques: la Vierge à l'Enfant entourée d'anges et le Repos pendant la Fuite en Égypte. Coffermans en fait une synthèse particulièrement harmonieuse, associant des éléments de compositions existantes dont il s'inspire. La Vierge au centre renvoie à la typologie de celles peintes par Rogier van der Weyden

**FIG.1.** L'Enfant, debout sur les genoux de sa mère l'enlaçant des deux mains, ne la regarde pas. Derrière eux un groupe traditionnel de trois anges, dont l'un tient une partition musicale avec l'inscription latine rappelant les premiers vers d'un poème liturgique latin attribué à Saint Bernard de Clairvaux « Ave, puer parvule, Gælorum rex sublimis, Nobilis infautule, Deus magne nimis ». La vivacité des couleurs dans les plumes de leurs ailes, ainsi que la bonhomie de leurs visages



Child. This tender detail gives the scene an impish aspect. Joseph, asleep, is perhaps borrowed from Martin Schongauer, referring to *Christ's disciples asleep on the Mount of Olives* FIG.2. This iconography is quite rare and adds to the work's overall intimacy. The soft complexion and rich expressions of the faces of each member in the scene create a harmonious beauty, filling the image with a certain tranquility.

The beauty of the surrounding landscape shows the extent of the influence of the great masters of Flemish landscape painting, such as Joachim Patenier and Herri Met de Bles. Behind Joseph is a manor surrounded by water. A small character with a red hat is observing the swans on the translucent water. Here, the painter has added reflections, and the delicate white lines on the water are proof of this painter's refined rendering of nature. A town in the distance, in bluish-grey tones, echoes the precepts of atmospheric perspective envisaged by the great names of the genre at the time. The lush rounded foliage on the trees is also a significant trait of this artist, whose rich and precise touch increases the contouring and rendering of forms.

Another version of this small painting is kept at the Prado Museum in Madrid FIG.3, at the top of a polyptyque. Our painting is one of the 13 works signed by the artist and delicately illustrates the Marian subjects dear to Coffermans. The freshness of his colours and the quality of his technique make this a fine example of his work.

juvéniles donnent à ce groupe une qualité particulière. Un quatrième ange, vêtu d'orange, s'est accroupi derrière eux et observe la Vierge à l'Enfant. Ce détail tendre donne à la scène un caractère malicieux. Joseph endormi est peut-être une citation de Martin Schongauer, rappelant les disciples du *Christ endormi au Mont des Oliviers* FIG.2. Cette iconographie est assez rare, et participe de l'ensemble intime de l'œuvre. On notera la beauté harmonieuse des visages de chacun des membres de la scène, carnation douce et plénitude des expressions; un calme certain se dégage de cette image.

La beauté du paysage environnant montre l'ampleur de l'influence des grands maîtres du paysage flamand comme Joachim Patenier et Herri Met de Bles. Derrière Joseph, est sise une maison de maître, cerclée d'eau. Un petit personnage chapeauté de rouge observe des cygnes sur cet eau translucide. Le peintre fait ici l'effort des reflets, et les fines traces de blanc qui nimbent l'étendue d'eau prouvent le raffinement de ce peintre dans le rendu de la nature. Une ville au loin, d'un gris bleuté, répond aux préceptes de la perspective atmosphérique envisagée par les grands noms du genre à cette époque. La frondaison ronde et charnue des arbres est aussi significative de cet artiste dont la touche précise et pleine augmente le modelé et le rendu des formes.

Une autre version de ce tableautin est conservée au Musée du Prado à Madrid FIG.3, au sommet d'un polyptique. Notre tableau fait partie des treize œuvres signées par l'artiste et illustre avec délicatesse les sujets mariaux chers à Coffermans. La fraîcheur de son coloris et la qualité de sa facture en font un très bel exemple de son œuvre.



FIG.1 After Rogier van der Weyden, *Virgin and Child*, 1399–1464, 27.5 × 19.7 cm, drawing, Kupferstichkabinett, Dresden.



FIG.2 Martin Schongauer, *Christ on the Mount of Olives*, burin engraving, 16 × 11 cm, Prints Gallery, Collection of the National Library of France, Paris.



FIG.3 Marcellus Coffermans, *Altarpiece*, 33 × 100 cm, Prado National Museum, Madrid.



## 16 Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636

SUMMER: THE HARVESTER'S MEAL

L'ÉTÉ: LE REPAS DES MOISSONNEURS

PANEL 59.7 × 80.4 cm

Signed and dated BRVEGHEL 1600.

PROVENANCE Sanct Lucas Gallery, Vienna, since 1937; Prof. Julius Singer, Prague

(acquired 14 June 1937 for 16 000 Schillings); Max Oberländer, Vienna and Rio de Janeiro

(probably acquired from the previous owner); Private collection, USA.

LITERATURE G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels 1969, p. 232; K. Ertz and C. Ertz (eds.), *Brueghel-Brueghel, Pieter Breughel d. J.-Jan Brueghel d. Ä., Flämische*

*Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt*, exhib. catalogue, Essen 1997, p. 373, cat. no. 120, reproduced, fig. 4; *Brueghel-Brueghel, Een Vlaamse schildersfamilie rond 1600* (Une famille de peintres flamands vers 1600), exhib. catalogue, Antwerp 1998,

p. 360, cat. no. 127d; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/38). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Lingen, Luca Verlag, 2000, II, p. 594 n° E627, pp. 562–566, reproduced p. 563, fig. 462.

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 in painting. His mother, the daughter of the painter Pieter Coecke van Aelst 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 met 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 prolonging the work of his father, 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.

In 1570, a year after Pieter Bruegel the Elder's death, Hieronymus Cock published a series of four engravings depicting the *Seasons*. This was the result of an order placed with Bruegel the Elder five years earlier for four drawings that Cock would engrave FIG.1. But the painter, established in Brussels at the time, did not have time to finish the work and only provided the first two drawings: the drawing of *Spring*, kept at the Albertina in Vienna, signed BRVEGEL and dated 1565; the one of *Summer*, kept at the Kunsthalle in Hamburg, also annotated [B]RVEGEL (the B is missing owing to a cut) and dated 1568 FIG.2. When Bruegel the Elder died, Cock asked Hans Bol to quickly supply him with the drawings of *Autumn* and *Winter*, so that the

Fils aîné de Pieter Bruegel l'Ancien, il s'établit 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 Coeck 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 oeuvre. 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 plusieurs répliques. Le 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'oeuvre de son père, Pieter Brueghel II occupe une place marquante au XVII<sup>e</sup> 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.

En 1570, un an après la mort de Bruegel l'Ancien, Hieronymus Cock publiait une série de quatre gravures représentant les *Saisons*, commande faite au moins cinq ans plus tôt à Bruegel l'Ancien de quatre dessins que Cock se chargerait de graver FIG.1. Mais le peintre, alors établi à Bruxelles, n'eut pas le temps d'achever le travail et ne fournit que les deux premiers dessins: celui du *Printemps*, conservé à l'Albertina de Vienne, signé BRVEGEL et daté 1565, et celui de l'*Eté*, conservé à la Kunsthalle de Hambourg, également annoté [B]RVEGEL (le B manquant à la suite d'une coupure) et daté 1568 FIG.2. Bruegel l'Ancien décédé, Cock demanda à Hans Bol de lui fournir rapidement les dessins de l'*Automne* et de l'*Hiver*, de sorte que la série des quatre planches put paraître en 1570. Pieter Brueghel le Jeune a trouvé en ces





FIG.1 Pieter van der Heyden, after Pieter Bruegel the Elder, engraved by Hieronymus Cock, *Summer*, 1570, 22.5 × 28.7 cm, Harris Brisbane Dick Fund, 1926, The Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG.2 Pieter Bruegel the Elder, *Summer*, paper, 22 × 28.6 cm, signed RVEGHEL, dated M.D.LXVIII, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



FIG.3 Pieter Bruegel the Elder, *The Harvesters*, 1565, panel, 116.5 × 159.5 cm, signed and dated BRVCEL MDLXV, The Metropolitan Museum of Art, New York.





series of four plates could be published in 1570. These engravings provided Pieter Brueghel the Younger with the material for several of his finest paintings. Abel Grimmer also drew inspiration from them but their differing styles is quite clear and their versions cannot be confused. While we are familiar with a number of complete series of Grimmer's work, it would appear that those of Pieter the Younger were separated early on. Perhaps Grimmer was accustomed to not separating this type of series, while Brueghel undoubtedly agreed to supply an isolated season upon the client's request.

Harvest time in summer, as evoked in this panel, is not simply an episode determined by the regular succession of the seasons. Summer is when life blossoms; it is the apotheosis of earth's opulent productivity generated by the fruitful power of the sun, the close and intrinsic links that unite man's life with that of the earth in the maturity of renewal. There is clearly a Mannerist influence in this expressive painting. In the torpor of August, the earth's fertility swells under the crushing heat of midday. The air is still: neither the leaves nor the ears of corn move. The characters naturally integrate with the vast yellow landscape, almost entirely covered with corn painted in rust-coloured, golden tones, and can be seen dotted along the fields' vanishing point. In the foreground of the panel, on the left, is the reaper from the engraving, powerfully in full swing. His plastic qualities alone suggest the alliance of reciprocal strength to ensure the life of the peasants, that of the earth and their common continuity. Other reapers, gleaners, binders or the minute silhouettes of those carrying the sheaves in distant planes are busy between two stretches of ripe corn. Front right, a group of peasants has decided to take a rest. The motif of this midday meal is close to that of Pieter Bruegel the Elder's large painting of the *Harvest*, kept at New York's Metropolitan Museum **FIG.3**. However, in this version, the eight peasants, who are eating and drinking, aren't gathered under the shade of a tree. A farmer's wife reigns over the group and stands out owing to her fine clothes. Her large straw hat, yellow blouse, and white apron tied around her green skirt, give her an elegant appearance. This version, dated 1600, seems to be the first of 21 versions listed by K. Ertz. While it is a prototype, it is a good example of Pieter the Younger's desire to part from his father's compositions.

estampes la matière de quelques uns de ses plus beaux tableaux. Abel Grimmer s'en est également inspiré mais la manière de chacun d'eux s'affirme avec netteté et leurs versions ne se confondent nullement. Alors que l'on connaît certaines séries de Grimmer restées complètes, il semble que celles de Pieter le Jeune aient été démembrées de bonne heure. Peut-être le premier avait-il l'habitude de ne pas scinder ce genre de suite, tandis que le second consentait à fournir une saison isolée à la demande de sa clientèle?

L'époque de la moisson, l'été, telle qu'elle est évoquée sur ce panneau, n'est pas un simple épisode déterminé par le travail des champs. L'été, c'est l'épanouissement de la vie, une forme d'apothéose de la terre, de la puissance du soleil, et des liens intimes unissant la vie de l'homme à celle de la terre, dans la force du renouvellement de la nature. Une influence maniériste se ressent dans cette composition expressive. Dans la torpeur du mois d'août, la fécondité de la terre s'impose sous l'écrasante chaleur de midi. L'air ne circule pas: pas de feuillage, ni d'épis de blé vibrant. Les personnages s'intègrent naturellement au vaste paysage jaune, presque tout entier couvert de blé aux tons roux et dorés, et ponctuent la ligne de fuite du champ. On retrouve, au premier plan du panneau, à gauche, le faucheur de l'estampe puissamment campé dans l'action, qui, par ses seules qualités plastiques, la puissance des acteurs de la vie des paysans, celle de la terre et de leur pérennité commune. D'autres faucheurs, glaneurs, relieurs ou encore les minuscules silhouettes des porteurs de gerbes de plans lointains s'affairent entre deux étendues de blé mûr. A l'avant-droit, un groupe de paysans a cédé au besoin du repos. Le motif de cette collation de midi évoque le groupe du grand tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, la *Moisson*, conservé au Metropolitan Museum à New York **FIG.3**. Les huit paysans, qui ne sont pas ici réunis à l'ombre d'un arbre, mangent et boivent. Une fermière règne sur ce groupe et s'en distingue par sa belle tenue. Son grand chapeau de paille, son corsage jaune, son tablier blanc bien noué sur la jupe verte lui donnent de l'élégance. Cette version datée de 1600 semble être la première des 21 versions dénombrées par K. Ertz. S'il s'agit d'un prototype, elle montre bien la volonté de Pieter le Jeune de s'affranchir des compositions paternelles.

# 17 Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636

## THE ADORATION OF THE MAGI IN THE SNOW

L'ADORATION DES MAGES DANS UN PAYSAGE DE NEIGE

**PANEL** 36 × 57 cm

Bears on the back the trefoil's mark of the panel maker Michiel Claessens and the Antwerp guild mark.

**PROVENANCE** Anonymous sale Sotheby's

London, 26 April 1950, lot 55 (as Bruegel the Elder); Acquired by William Sabin and Sons, London; Collection Huxley, Surrey, 1963; Collection Roger Taverner; Collection

H.S. de Slowak, Montevideo, 1969;

Anonymous sale, Christie's New York, 11 January 1991, lot 74; Anonymous sale, Tajan, Paris, 9 December 1996, lot 12; Private collection, France.

**LITERATURE** G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1969, p. 85, n°22; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jungere (1564–1637/38) die Gemälde mit kritischem Euvrekatolog*, Lingen, 2000, t. 1, p. 3113, n°E244.

The painting we present was acquired twenty years ago by a French collector connoisseur of Old Master paintings. Listed since the 1950s, this version of the famous *Adoration of the Magi* by Pieter Brueghel the Younger was published in the catalogue raisonnée since the first studies on the painter by Georges Marlier in 1969, resumed later by Klaus Ertz (consult *Opus* quoted above). Its overall condition, underlying drawing and its beautiful pictorial quality are all elements that make our painting a vibrant and engaging piece of art.

The verso of the panel is dry marked by a clover; a stamp distinctive of the panel manufacturer Michael Claessens. This depicts the collaboration between different trades in the seventeenth century in Antwerp. The back also carries the Antwerp guild's symbol; a sign of the master's approval in the city's artist association. Within the thirty-six versions (of which only twenty-four are from Brueghel according to Ertz), only six are signed and dated. This work has been found to be one of the most delicate variants with its meticulous details, further enhancing its excellent state of preservation. The present painting derives from a composition of Pieter Bruegel the Elder, signed and dated 1563—thus executed four years before his death—now preserved at the Oskar Reinhart Foundation in Winterthur and which belonged to the Parisian banker Eberhard Jabach in 1669 **FIG.1**. On many occasions throughout his career, Pieter Brueghel II worked on the theme of the Adoration of the Magi, which was in no doubt particularly important to him since one of the known dated versions, of 1620, is signed *P.BREUGEL I*: the 'I' certainly meaning *INVENIT*, but is very likely as Ertz emphasizes, to be a moving tribute to his father, which is found nowhere else in the son's work; this hypothesis would be reinforced by Pieter Brueghel II's unusual individualization of the three male characters standing behind the dark wizard, one of whom would be a portrait of Bruegel the Elder. And yet there is no evidence that Brueghel the Younger was able to see his father's *Adoration of the Magi*: the Winterthur masterpiece is unique as the central theme of the work is actually snow, falling in large flakes, unifying the landscape and the characters, erasing details and making the work an allegory of winter. This painting would be the first in the history of painting where it snows. On the contrary, only a few versions, within the son's works (the two most important versions of these works containing snow are preserved, in one case, at the Narodni Gallery in Prague **FIG.2**, and in the other, formerly at the Léon Lainé collection) show anecdotal flakes. It

Le tableau que nous présentons fut acquis il y a une vingtaine d'années par un collectionneur français amateur de peintures anciennes. Répertoire depuis les années 1950, cette version de l'*Adoration des Mages* de Pieter Brueghel le Jeune a été publiée comme autographe dès les premières études sur le peintre par Georges Marlier en 1969, reprises par la suite par Klaus Ertz. Son état de conservation, son dessin sous-jacent, ainsi que la très belle matière picturale sont autant d'éléments qui font de ce tableau une œuvre passionnante.

A l'arrière du panneau figure une marque à sec représentant un trèfle. Elle est l'estampille du fabricant de panneaux Michael Claessens. Celle-ci est l'illustration de la collaboration des différents corps de métiers au XVII<sup>e</sup> siècle à Anvers. A l'arrière figure également la marque de l'emblème de la guilde d'Anvers, signe de l'agrément du maître dans l'association des artistes de la ville. Au sein des trente-six versions (dont seules vingt-quatre sont de Brueghel d'après Ertz) recensées, seules six sont signées et datées. Cette œuvre apparaît comme l'une des variantes aux tonalités les plus délicates et aux détails minutieux, que valorise encore son excellent état de conservation. Le présent tableau dérive d'une composition de Pieter Bruegel l'Ancien, signée et datée 1563 – donc exécutée quatre ans avant son décès – aujourd'hui conservée à la fondation Oskar Reinhart à Winterthur et qui appartenait en 1669 au banquier parisien Eberhard Jabach **FIG.1**. A de multiples reprises dans sa carrière, Pieter Brueghel II reprit ce thème de l'Adoration des Mages, qui lui tenait sans doute particulièrement à cœur puisque l'une des versions datées connues, en 1620, est signée *P.BREUGEL I*: ce «I» peut sans aucun doute signifier *INVENIT*, mais il est très probable, souligne Ertz, qu'il est aussi un hommage émouvant – que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans l'œuvre du fils – à son père; cette hypothèse serait renforcée par l'individualisation inhabituelle chez Pieter Brueghel II des trois personnages masculins debout, derrière le mage noir, dont l'un serait un portrait de Bruegel l'Ancien. Et pourtant, rien ne permet d'affirmer que Brueghel le Jeune avait pu voir *L'Adoration des Mages* de son père: le chef-d'œuvre de Winterthur est unique en ce que le sujet central de l'œuvre est en réalité la neige, qui tombe à gros flocons, unifiant le paysage et les personnages, gommant les détails, faisant de l'œuvre une allégorie de l'hiver. Ce tableau serait le premier, dans toute l'histoire de la peinture, où il neige. Au contraire, seules quelques versions, chez le fils (les deux plus importantes de ces versions avec neige sont pour l'une conservée à la Galerie Narodni à Prague





FIG.1 Pieter Bruegel the Elder, *The Adoration of the Kings in the snow*, 1563, panel, 33 × 55 cm, Oskar Reinhart Collection Am Römerholz, Winterthur.



FIG.2 Pieter Bruegel the Younger, *The Adoration of the Magi*, panel, 39 × 56 cm, Narodni Gallery, Prague.





is therefore possible that Pieter Bruegel II worked from a drawing on which these snowflakes are difficult to represent. Unless the son wanted to differentiate himself from his father and grant his work a personal adaptation.

Within the works of Pieter Bruegel II, winter scenes is probably the most popular subject, judging by the number of existing compositions. *La Trappe aux oiseaux*, *Le Massacre des Innocents*, *Le Dénombrement de Bethléem*, are opportunities for the artist to describe, with a lot of poetry, life in winter in small Flemish villages: the quality of the different versions lies in their details; the steps in the snow, the smoke from a campfire, the bare trees in the distance, the isolated birds in the cold, the playing children on the ice. However these subjects are dramatic; killing children or bird traps remind us of the immanence of death. The foreground of *The Adoration of the Magi* seems devoid of the sadness present in some of the other winter scenes; portraying a tiny infant who doesn't disturb the daily activities of the village. The soft tones in the painting's background highlight the mules' colorful Habsburg labelled harnesses, and the sumptuous costumes of the Magi. The characters are described with great individuality, which allows the viewer to focus on the composition's different scenes without wearing out in lassitude when contemplating the work. The very soft tones and the absence of flakes showing that the snow has stopped falling seem to suggest a moment of peace and silence. But the underlying drama is present in the background: the soldiers are there, whom tomorrow will organize the slaughter of newborns and one day will come to arrest Christ to crucify him. It is now admitted that the vision of Pieter Bruegel the Younger, witness of atrocious wars of religion, is not purely anecdotal.

FIG.2, pour l'autre jadis dans la collection Léon Laîné) montrent d'anecdotiques flocons. Il est donc possible que Pieter Bruegel II ait travaillé d'après un dessin, sur lequel ces flocons de neige sont difficiles à représenter. A moins que le fils ait sciemment voulu se différencier ici de son père et souhaité donner de son œuvre une adaptation personnelle.

Au sein des œuvres de Pieter Bruegel II, les scènes d'hiver représentent sans doute le sujet le plus populaire, à en juger par le nombre de compositions existantes. *La Trappe aux oiseaux*, *Le Massacre des Innocents*, *Le Dénombrement de Bethléem* constituent pour l'artiste un prétexte pour décrire, avec beaucoup de poésie, la vie en hiver dans les petits villages flamands: la qualité de chacune des différentes versions gît dans les détails, les pas dans la neige, la fumée d'un feu de camp, les arbres dénudés dans le lointain, les oiseaux isolés dans le froid, le jeu des enfants sur la glace. Mais ces sujets sont dramatiques, tueries d'enfants ou pièges à oiseaux rappelant l'immanence de la mort. Le premier plan de *l'Adoration des Mages* semble dénué de la tristesse présente dans certaines des autres scènes d'hiver, rendant hommage à un minuscule nourrisson, qui ne trouble pas les activités quotidiennes du village. Les tons très doux de l'arrière-plan du présent tableau valorisent les harnachements bariolés des mules – aux armes des Habsbourg – et les somptueux costumes des mages. Les personnages sont décrits avec une grande individualité, ce qui permet au spectateur de s'attacher aux différentes scènes de la composition sans éprouver de lassitude et de cheminer dans l'œuvre. Les tons très adoucis, l'absence de flocons montrant que la neige a cessé de tomber semblent suggérer un moment de paix et de silence. Mais le drame sous-jacent est présent dans l'arrière-plan: les soldats sont là, qui demain organiseront le massacre des nouveau-nés et un jour viendront arrêter le Christ pour le crucifier. Il est aujourd'hui admis que la vision de Pieter Bruegel le Jeune, témoin d'atroces guerres de religion, n'est pas purement anecdotique.



## 18 Bartholomeus Grondonck

1580/1600 – ANTWERP – 1625/1645

PANORAMIC LANDSCAPE WITH AN EPISODE OF THE TEMPTATIONS OF CHRIST  
PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC UN ÉPISODE DES TENTATIONS DU CHRIST

COPPER 22 × 30.5 cm

PROVENANCE Private collection, Italy.

Bartholomeus Grondonck, an early 17th-century master from Antwerp, was initially influenced by Hans Bol, before being won over by the meticulous perfection of Jan “Velvet” Brueghel. He chiefly painted engravings executed by Jan van Londerseel which were based on drawings by David Vinckboons. His works excelled both in their pictorial quality and in the brilliance of their colours, thanks to his relentless quest for perfection. The limited number of known works by the master is probably due to the fact that his career was short-lived. Currently, only one copper signed by him and dated 1617 has been identified by De Jonckheere in 1989 (cf. RKD no.20524) and forms the basis of his body of work. He was greatly inspired by Vinckboons, especially by his painting of a “Feast in front of a castle with a town in the distance” dated 1602 and kept in the graphic arts collection in Copenhagen (Kongelige Kobberstiksamling).

This copper features a copy of a drawing by David Vinckboons (1576–1632), *Landscape with Christ and the Disciples on the Road to Emmaus* FIG.1. This drawing is part of a group of religious scenes from the Old and New Testament that Vinckboons probably executed circa 1601. Seven of these drawings were engraved by Jan van Londerseel (1570/75–1624/25). Vinckboons, a major painter of the era, significantly contributed to the development of landscape painting in the Northern Netherlands, through a style that was both graphic and refined. The link between Vinckboons and Grondonck is unknown but the latter probably observed and assimilated his work. Bartholomeus Grondonck learned about the construction, perspective and arrangement of motifs from engravings. The scene takes place on the edge of a wood and opens onto a large meadow. A sumptuous dwelling with intermingled roofs stands in the centre. Graphically very accomplished, this structured group adds a touch of fantasy to a vast landscape featuring watercourses and steep crags in the distance. The two characters in the foreground part from the Arcadian landscape: Christ and Satan, the devilish tempter, feature here in a representation of the first episode of the temptations in the desert. Taken from the scenes of Jesus’ public life, this episode described in the New Testament is difficult to identify straight away. We recognise the tempter here by his cloven hoof, reminiscent of the monstrous appearance he adopted until the end of the medieval era. He is holding out stones to the famished Jesus, so that he turns them into bread. The other humans present in the painting are a farm girl, milking the cow in the middle of the clearing, and characters frolicking in the river. Just like Vinckboons, Grondonck chooses to place the biblical scene in the foreground, at

Bartholomeus Grondonck est un maître anversois du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Après avoir subi l’influence d’Hans Bol, il se laisse gagner par la perfection minutieuse de Jan Brueghel de Velours. Il a notamment mis en peinture les gravures réalisées par Jan van Londerseel d’après des dessins de David Vinckboons. Il excelle par une recherche absolue tant par sa qualité picturale que par l’éclat de son coloris. Le nombre restreint d’œuvres connues du maître tient au fait que sa carrière fut sans doute de courte durée. Un seul cuivre signé de sa main et daté 1617, identifié par De Jonckheere en 1989 (cf. RKD n°20524), constitue le fondement de son corpus. Il a largement été inspiré de Vinckboons, en particulier par sa composition «Fête devant un château avec une ville dans le lointain» de 1602 conservée aux cabinets d’arts graphiques de Copenhague (Kongelige Kobberstiksamling).

Ce cuivre reprend la composition d’un dessin de David Vinckboons (1576–1632), *Paysage avec le Christ et les Disciples sur le chemin d’Emmaüs* FIG.1. Ce dessin fait partie d’un groupe de scènes religieuses de l’Ancien et Nouveau Testament que Vinckboons exécuta vraisemblablement autour de 1601. Parmi ces dessins, sept furent gravés par Jan van Londerseel (circa 1570/75–1624–25). Vinckboons est un peintre d’importance : il a lourdement contribué au développement du genre du paysage dans les Pays-Bas du Nord, par un style aussi graphique que raffiné. On ignore quel lien unit alors Vinckboons à Grondonck, qui selon toute vraisemblance, observe et assimile son œuvre. De la gravure, Bartholomeus Grondonck tire la construction, la perspective et l’agencement des motifs. La scène se déroule à la lisière d’un bois et ouvre sur une vaste prairie. En son centre se dresse une fabuleuse demeure aux toitures entremêlées. Graphiquement très abouti, ce groupe architecturé ponctue avec fantaisie un vaste paysage baigné de cours d’eau et escarpé au lointain. Les deux personnages du premier plan rompent avec ce pays d’Arcadie : le Christ et le démon tentateur Satan figurent à l’avant-plan la représentation du premier épisode des tentations au désert. Issu des scènes de la vie publique de Jésus, cet épisode décrit dans le Nouveau Testament est rarement immédiatement identifiable. Ici on reconnaîtra le tentateur par son pied fourchu, réminiscence de l’apparence monstrueuse qu’il prenait jusqu’au à la fin de l’époque médiévale. Il tient dans ses mains des pierres qu’il tend à Jésus affamé, afin de les lui faire transformer en pain. Les autres présences humaines du tableau sont celle de la fermière trayant la vache au centre de la clairière, ainsi que les personnages s’ébrouant dans la rivière. Comme chez Vinckboons, Grondonck choisit de placer la scène biblique au premier plan, à l’orée du bois et en préambule au paysage. La



the edge of the wood and as an introduction to the landscape. The range of colours he uses is of an astonishing chromatic richness. The bright blue blends in with the soft green of the meadow, while the ochre dwellings provide a warm tone to a perfectly balanced composition. The beauty of the perspective, thanks to Vinckboons, is particularly accentuated by the choice of tonalities, which undeniably places this painter among the best colourists of the first third of the 17th century, alongside Jan Brueghel the Elder and Abraham Govaerts.

palette qu'il utilise est d'une richesse chromatique étonnante, le bleu éclatant s'harmonise avec le vert tendre de la prairie tandis que les habitations réchauffent d'ocre une composition parfaitement équilibrée. La beauté de la perspective, due à Vinckboons, est donc particulièrement mise en valeur par le choix des tonalités, ce qui range indéniablement ce peintre parmi les meilleurs coloristes du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle tels que Jan Brueghel l'Ancien ou Abraham Govaerts.



FIG.1 David Vinckboons, *Landscape with Christ and the Disciples on the Road to Emmaus*, pen and black ink, white gouache highlights on light brown paper, 32.7 x 49.5 cm, Fondation Custodia, Paris.



# 19 Alexander Keirincx

ANTWERP 1600 – AMSTERDAM 1652

WOODED LANDSCAPE, PEASANTS ENJOYING THEMSELVES CLOSE TO A RIVER  
PAYSAGE BOISÉ, PAYSANS SE DÉLAissant PRÈS D'UNE RIVIÈRE

PANEL 74 × 105,2 cm

PROVENANCE Private collection, Italy.

LITERATURE E. Greindl, *La conception du paysage chez Alexandre Keirincx*, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1942–1947, pp. 115–120; G.S. Keyes, *Landscape Drawings by*

*Alexander Keirincx and Abraham Govaerts*, *Master Drawings 16* (1978), pp. 293–302, pl. 47; Sutton, Peter C., Blankert, Albert, *Masters of 17th-century Dutch landscape painting*, Amsterdam, Rijksmuseum, 1987,

pp. 362–366; R.P. Townsend, *The one and only Alexander Keirincx; Correcting the Misconceptions*, *Apollo*, Oct. 1993, pp. 220–223.

Alexander Keirincx was a landscape painter who became a master in Antwerp in 1619. He spent time in London in 1625 and in 1640–41, where he was awarded residency in court. After living in Amsterdam in 1636 and 1643, he finally settled there in 1650 and died in 1652. He was the master of A. Verhoeven and devoted himself exclusively to wooded landscapes, sometimes with the addition of figures by C. van Poelenburgh or B. Breenbergh. His concept of landscape, which was still relatively realistic in his early works, was derived from Gillis van Coninxloo and was similar to that of his contemporaries Abraham Govaerts and Jan Brueghel the Elder.

Keirincx' wooded landscapes are highly picturesque. The shapes are clearly defined and the palette ranges between browns and greens with delicate gradations. Around 1630, he veered towards Dutch landscape, revealing aesthetic affinities with J. van Goyen; his vision became more abstract in paintings that became increasingly monochrome. Later, he introduced the baroque style in his paintings, using rugged and tangled forms. However, this style gradually gave way to a more serene and peaceful portrayal of nature. Finally, towards the end of his life, the artist returned to his initial style of depicting landscapes, where he expressed a universal view of nature.

This vast panel by Alexander Keirincx lies at the heart of the tradition of landscape painting introduced by Jan Brueghel the Elder, Sebastian Vrancx and Abraham Govaerts in the last third of the 16th century and in the first third of the 17th century. In a verdant tree-lined clearing, two sources of water provide the ideal setting for nature to be expressed in all its beauty. This nature is teeming with life: several species of birds can be spotted flying across the peaceful blue sky and landing on the trees' welcoming branches, decorating them with their colours. Just like in the painting in Dresden **FIG.1**, our composition features the painter's 'signature' motif in the centre: a tree stump. This recurring element in his work is usually placed in the middle of his compositions, opening onto bluish perspectives on either side. This feature can also be seen in the drawings at the Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig **FIG.2**.

Besides the landscape, we should also note the distinctive quality of the figures. Two characters positioned on the left have laid several traps in order to catch small animals, and an ingenious bird trap placed a bit further away

Peintre paysagiste, Alexander Keirincx fut reçu maître à Anvers en 1619. Il séjourna à Londres en 1625, puis en 1640–41, où il fut nommé pensionnaire du roi. Il se fixa définitivement à Amsterdam en 1650 où il mourut en 1652, après y avoir résidé en 1636 et 1643. Il fut le maître d'A. Verhoeven et s'adonna exclusivement à la composition de paysages boisés, parfois étoffés de figures par C. van Poelenburgh ou B. Breenbergh. Sa conception, encore assez réaliste dans ses premières œuvres, dérive de Gillis van Coninxloo et s'apparente à celle de ses contemporains Abraham Govaerts et Jan Brueghel le Vieux.

Les paysages boisés de Keirincx ont une dimension hautement pittoresque. Les formes sont nettes et la palette oscille entre les bruns et les verts avec des gradations délicates. Vers 1630, il évolue vers le paysage hollandais et révèle des affinités esthétiques avec J. van Goyen; sa vision se fait alors plus abstraite dans des tableaux qui deviennent de plus en plus monochromes. Plus tard, le rythme baroque s'introduit dans les compositions où il utilise des formes tourmentées et enchevêtrées. Mais ce rythme s'atténue pour faire place à un sentiment d'une nature plus sereine et plus paisible. Enfin, vers la fin de sa vie, l'artiste revient à sa première manière dans des paysages où il exprime une vision universelle de la nature.

Vaste panneau, cette composition d'Alexandre Keirincx est au cœur de la tradition paysagère instaurée par Jan Brueghel le Vieux, Sébastien Vrancx et Abraham Govaerts dans le dernier tiers du XVI<sup>e</sup> et dans le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. Au milieu d'arbres verdoyants, deux points d'eau font de ce lieu un emplacement où la nature s'exprime dans toute sa beauté. Cette nature est vivante: nous remarquons dans ce paisible ciel bleu diverses espèces d'oiseaux qui s'envolent puis viennent se poser sur les branches accueillantes des arbres pour les décorer de leurs couleurs. Comme dans la composition de Dresde **FIG.1**, on retrouve au centre de la composition un motif «signature» de ce peintre: la souche. Cet élément récurrent dans son travail anime généralement le centre de ses compositions, et ouvre de part et d'autre sur des perspectives bleutées. On peut observer ce dispositif dans les dessins du Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig **FIG.2**.

Outre le paysage, les personnages attestent une grande qualité. Deux figures placées à gauche ont disposé plusieurs pièges, dans le but d'attraper de petits animaux et une ingénieuse trappe aux oiseaux placée un peu plus





FIG.1 Alexander Keirincx, *Waldweg am Wasser*, panel, 57 × 99.5 cm, 1600–1652, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



FIG.2 Alexander Keirincx, *Landscape*, paper, 25.3 × 42.7 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



FIG.3 Abraham Govaerts and Ambrosius Francken, *Peasants playing music and enjoying themselves in a wooded river landscape*, panel, 49.5 × 64.4 cm, Private collection.



seems to be attracting prey. The lush green grass has also attracted shepherds and shepherdesses, who have left their sheep to graze while they occupy themselves with other activities. Some have climbed up trees to pick fruit, while others are lunching and a couple is milking a goat. All these different activities bear witness to nature's finest attributes thanks to Keirincx' rich and delicate style. As for the characters, they have certainly been painted by another artist. This landscape, with its Arcadian atmosphere, is similar to a painting by Abraham Govaerts and Ambrosius Francken FIG.3.

loin semble attirer les proies. L'herbe dense et verdoyante du lieu devait aussi attirer bergers et bergères qui n'hésitent pas à laisser paître leurs moutons pour s'adonner à d'autres activités. Certains sont montés dans les arbres pour y récolter des fruits, d'autres ont improvisé un déjeuner. Enfin, un couple s'applique à traire une chèvre. Toutes ces différentes activités témoignent de ce que la nature a de plus beau à travers la manière riche et délicate de Keirincx. Les personnages quant à eux sont certainement le travail d'une seconde main. Ce paysage, à l'atmosphère d'Arcadie, est à rapprocher d'un tableau d'Abraham Govaerts et Ambrosius Francken FIG.3.

## 20 Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

VIEW OF A VILLAGE WITH CASTLE BELOW, IN A PANORAMIC LANDSCAPE

VUE DE VILLAGE ET CHÂTEAU EN CONTREBAS, DANS UN PAYSAGE PANORAMIQUE

**PANEL** 52 × 80,5 cm

The back of the panel bears the stamp of the city of Antwerp.

**PROVENANCE** De Jonckheere;

Private collection, Italy.

**LITERATURE** De Jonckheere, *Tableaux*

*de Maîtres flamands et hollandais des XVI<sup>e</sup>*

*et XVII<sup>e</sup> siècles*, Fall 1991, n°34.

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan “Velvet” Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13 September 1601. In 1603, while still very young, his childhood was overshadowed by the death of his mother. Jan was initiated to the art of painting in his father’s studio and around fifteen years old, he 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 left in May 1622 and stopped in Milan where he entered the Cardinal’s inner circle before continuing on his way to Sicily. However, the sudden death of his father in 1625 brought his trip to an end. He returned to Antwerp on 12 August 1625, where he immediately registered as a member of the Guild of St. Luke and the adjoining “De Violieren” Chamber of Rhetoric. He was promoted dean of the guild in 1630 and later on took over the management of his family studio. He reported his activities in a diary that 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 did however renew their design, adapting 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 compositions and treated each richly sculptured flower as a singular entity, thus revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space in which forms were more freely organised, painted in a succession of precise and rapid strokes and given generous and deep contours. Today, his work is admired by connoisseurs and his skill is such that his works are sometimes confused with his father’s. Helped by the incredible softness of his palette, his art excels as much in the landscapes featuring rivers or woods enlivened with figures, as in his still lifes. The smooth, glossy colours reflecting 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.

Very few of Jan Brueghel the Younger’s large landscapes show such an abundance of detail in their composition. This vast panoramic expanse opens onto a distant blue-tinted landscape, while the foreground features a traditional Brabant scene, which this illustrious family of painters loved to paint. An agitated group of peasants are busy unloading carts and opening parcels

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naquit à Anvers le 13 septembre 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 le 12 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 rédigea 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, substituant 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 ainsi 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 parfois sa production est confondue avec celle de son père. Son art, aidé de la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés de personnages 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.

Rares sont les grands paysages de Jan Brueghel le Jeune à déployer dans leur composition autant de détails. Cette vaste étendue panoramique ouvre sur un paysage lointain tenté de bleu, tandis qu’au premier plan se joue une scène traditionnelle du Brabant telle que cette illustre famille de peintres aiment les représenter. Une foule de paysans s’agite à l’entrée d’un village,



at the entrance of the village. The main street of a highly picturesque village decorates the painting, highlighted by the brilliantly depicted architecture. Starting with the small cattle pen, the sloping roofs and then the largest dwelling, the viewer travels up the road to reach the church. Below, is a splendid castle surrounded by moats and harbouring a French-style garden at the back.

The profusion of figures, the details and the sparkling colours are all perfectly balanced, granting the painting supreme elegance. Rigorously structured, Brueghel innovated his technique by significantly lowering the horizon line in such a way that the viewer no longer looks down on the landscape but is immersed into it at the same level. The feeling of realism is also further emphasised by the choice of subject animating the work. Following biblical, historical and mythological scenes, which served as pretexts for landscape paintings, were introduced daily scenes as is represented in this case. Jan Brueghel the Younger inherited this new concept of landscape painting from his father, Jan Brueghel the Elder, from whom he adopted the formulas, colours and quality of brushstrokes. The contrast between the seigniorial manor and the simplicity of the houses is to be noted as it resembles a landscape previously attributed to Jan Brueghel the Elder **FIG.1**. If we compare the two, we can see the painters' similar attention to detail and reality. He carefully enveloped this composition in a soft, warm light, while the rolling hills in the background merge into a pale and peaceful sky.



**FIG.1** Previously attributed to Jan Brueghel the Elder, *Landscape with castle*, 22 x 44 cm, pen and ink on blue paper, Sale Sotheby's, London, 08.07.2004, lot 73.

déchargeant des carrioles et ouvrant des colis. Pour décor, la rue principale d'une bourgade hautement pittoresque, comme en témoignent les architectures brillamment reproduites. Du petit parc aux bestiaux, en passant de la mansarde à l'habitation plus importante, le spectateur traverse la rue jusqu'à gagner l'église. En contrebas se tient un splendide château bordé de douves et abritant à l'arrière un jardin à la Française.

Ici la profusion de personnages et de détails, le chatoiement des coloris sont parfaitement équilibrés et donnent au tableau une grande élégance. Sa structure est rigoureuse et Brueghel innove en abaissant sensiblement la ligne d'horizon de telle sorte que le spectateur ne domine plus le paysage mais s'y retrouve de plain-pied. La sensation de réalisme est aussi accentuée par le choix du sujet qui anime la composition. Aux faits bibliques, historiques ou mythologiques qui servaient de prétexte à la peinture de paysage, succèdent des scènes quotidiennes comme c'est le cas ici. Cette conception novatrice du paysage formulée par Jan Brueghel Le Jeune est héritée de son père, Jan Brueghel le Vieux, dont il reprend à la fois les formules, la palette et la grande qualité d'exécution. De ce paysage, retenons le contraste entre la demeure seigneuriale et la simplicité des maisons, comme dans ce paysage autrefois attribué à Jan Brueghel le Vieux **FIG.1**. De l'un à l'autre, le peintre montre le même souci du détail et de vraisemblance. Il prend soin d'envelopper cette composition dans une lumière douce et chaleureuse, tandis que le vallonnement du lointain s'évapore dans un ciel aussi clair que paisible.



## 21 Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

### THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

COPPER 31.2 × 45 cm

PROVENANCE Franz Urbig collection  
(1864–1944), Villa Urbig, Babelsberg,  
circa 1915; Private collection.

Fiery colours and disturbing bestiaries lie at the heart of this depiction of the *Temptation of Saint Anthony*. This subject, plunged into the darkness of a nocturnal landscape, which was a favourite of Bosch as well as Brueghel, allows the artist to develop a whimsical pictorial language and a striking effect of coloured contrasts. Pieter Bruegel the Elder left the marks of this highly fertile imagination in a drawing in his studio. Following in his wake, Jan Brueghel the Elder also devised a composition in a drawing that is currently kept at the Kupferstichkabinett in Hamburg **FIG.1**. The master declined the subject six times. Faithful to the drawing, our composition follows the construction whereby the saint and the demons are positioned in a cave, in the lower left-hand side of the painting. It is also very similar in its composition and size, to a version painted on copper by the father **FIG.2**, possibly mentioned in the collection of H. de Bosschaert sold in 1801 and described as “A cave where we can see St. Anthony; behind him are three devils transformed into pretty girls and other spectres, which are too numerous to mention; buildings burn in the distance; the rest is composed of a delicately painted landscape bathed in moonlight, and it is no exaggeration to say that this is one of Brueghel’s most accomplished and finest pieces”.

Our painting matches this description: St. Anthony, reading the Holy Scriptures, is surrounded by a crowd of fantastical creatures, dominated by a makeshift crucifix. Gathered around him, these strange creatures are exposed to a strong light that seems to emanate from the cross, while the rest of the painting is bathed in a half-light interrupted by the reddish glow of a burning town. As we can see in two other versions painted by Jan Brueghel the Younger at Karlsruhe **FIG.3** and Pommersfelden, the artist likes to place the figures in a particularly well-detailed panoramic landscape. Starting from a slightly elevated viewpoint, the painter scatters symbols in the furthest corners of his background. The cliffs, the waterfall as well as the Sibyl’s small round temple refer to the small town of Tivoli south of Rome, which Jan Brueghel the Elder and Younger studied widely during their stays in Italy. As for the smoking ruins of the temple, as well as the old Roman church in flames, they refer to ergotism, which was healed by Saint Anthony. St. Anthony’s Fire as it was called in the Middle Ages, was caused by a fungus carried by rye, which mixed with flour, poisoned bread. The fire in the old temple and the old-fashioned church can also be understood as the fall of pagan and Jewish religions after the resurrection of Christ represented by the cross.

Couleurs brûlantes et bestiaire inquiétant sont au cœur de cette *Tentation de saint Antoine*. Ce sujet, plongé dans la pénombre d’un paysage nocturne, fétiche chez Bosch mais aussi chez Bruegel, permet le développement d’un vocabulaire pictural fantaisiste et d’un jeu de contrastes colorés saisissant. Dans un dessin, Pieter Bruegel l’Ancien laissait à son atelier les marques de cette imagination on ne peut plus féconde. Jan Brueghel le Vieux dans son sillage, inventait aussi par le dessin une composition que le Kupferstichkabinett d’Hambourg aujourd’hui conserve **FIG.1**. Par six fois, le maître décline ce sujet. Notre composition, fidèle au dessin, reprend la construction qui concentre le saint et les démons dans une grotte, dans la partie inférieure gauche du tableau. Elle est aussi très proche d’une version peinte sur cuivre par le père et de plus petit format **FIG.2**, dont voici, car possiblement mentionné dans la collection de H. de Bosschaert vendue en 1801, sa description : « Une Grotte dans laquelle l’on voit St Antoine; derrière lui sont trois diables transformés en jolies filles et d’autres spectres, trop à en faire mention; plus loin on découvre des bâtiments en feu; le reste offre un paysage d’une touche délicate et où l’on découvre un clair de lune, c’est sans exagérer le plus fini et le plus beau morceau qui peut paraître de Breugel ».

Notre composition suit cette description : Saint Antoine, en train de lire les Saintes Écritures, est entouré d’une foule de personnages fantastiques qu’un crucifix de fortune surplombe. Attroupés autour de lui, ces étranges créatures sont exposées à une forte lumière semblant émaner de la croix alors que le reste de la composition baigne dans une pénombre entrecoupée par le rougeolement d’une ville en flammes. Comme en témoignent aussi deux autres versions peintes de Jan Brueghel le Jeune à Karlsruhe **FIG.3** et Pommersfelden, l’artiste aime camper les personnages dans un paysage panoramique particulièrement riche de détails. Partant d’un point de vue légèrement surélevé, le peintre parsème les profondeurs de son arrière-plan de symboles. Les falaises, la cascade ainsi que le petit temple rond de la Sibille font référence à la petite ville de Tivoli au sud de Rome, que Jan Brueghel père et fils ont largement étudiée durant leurs séjours italiens. Les ruines fumantes du temple, ainsi que la vieille église romane en flammes font quant à elles écho au mal des ardents, dont Saint Antoine était le guérisseur. La peste de feu, comme on l’appelait au Moyen-Âge, était due à un champignon parasite du blé : l’ergot de seigle, mélangé à la farine, empoisonnait le pain. L’incendie du vieux temple et de l’église au style désuet peut également être compris comme l’effondrement des religions païenne et juive après la résurrection du Christ représentée par la croix.





FIG.1 Jan Brueghel the Elder, *The Temptation of Saint Anthony*, 26.4 × 39.2 cm, Kupferstichkabinett, Kunsthalle Hamburg.



FIG.2 Jan Brueghel the Elder, *The Temptation of Saint Anthony*, circa 1596–1598, copper, 21.8 × 29.8 cm, Private collection.



FIG.3 Jan Brueghel the Younger, *The Temptation of Saint Anthony*, panel, 54.4 × 83.5 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



If we take a closer look at the scene in the cave, we can observe the refinement of the temptress' attire, who is dressed in late 16th century fashion. Adorned with a lace collar and a long red coat drawn in at the waist, she looks softly at Saint Anthony. Just like in the drawing in Hamburg, the hideous creatures from hell surround the saint as they hasten to distract him from his reading. They allude to the five senses and the seven deadly sins: lust is represented by a pig, envy by the grimacing devil, anger becomes a destructive winged fury, pride is a temptress while gluttony is personified by a hybrid creature with a disproportionately elongated snout. Sloth is sleeping while avarice is presented to the saint in the form of a pawnbroker. The verdant palette of this painting plunges the viewer into the purest tradition of Brueghelian landscape. It decorated the walls of the living-room at Villa Urbig in Potsdam-Babelsberg until 1943, a famous house decorated by Mies van der Rohe (where Churchill and Atlee stayed during the Potsdam Conference in 1945).

A en observer de plus près la scène de la grotte, on relève la délicatesse de la toilette de la tentatrice vêtue à la mode de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Col de dentelle, long manteau rouge et robe ceinte à la taille, elle regarde avec douceur saint Antoine. Autour d'eux, les affreuses figures de l'enfer, comme sur le dessin d'Hambourg, se hâtent pour perturber le saint dans sa lecture. Des allusions aux cinq sens comme aux sept péchés capitaux sont disséminées grâce à eux : la luxure est représentée par le cochon, l'envie par la chipie grimaçante, l'ire devient une furie dévastatrice et ailée, l'orgueil est la tentatrice tandis que la gourmandise est personnifiée par une créature hybride pourvue d'un museau démesurément allongé. La paresse s'endort pendant que l'avarice se présente au saint sous la forme d'un prêteur sur gages. La palette verdoyante de ce tableau plonge le spectateur dans la plus pure tradition du paysage brueghélien, tableau qui orna jusqu'en 1943 les murs du salon de la Villa Urbig de Potsdam-Babelsberg décorée par Mies van der Rohe (célèbre maison dans laquelle Churchill et Atlee séjournèrent lors de la conférence de Potsdam en 1945).



## 22 David Teniers

ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690

SAINT JEROME  
SAINT JÉRÔME

COPPER 27 × 36 cm

Signed *D.TENIERS F.1643.*

PROVENANCE Property

of an Italian Nobleman.

Alongside Adriaen Brouwer, David Teniers is one of the greatest Flemish genre painters of the 17th century. His village scenes served as models for tapestries in the 17th and 18th centuries. Dean of the Antwerp Guild of Saint Luke in 1645, he moved to Brussels in 1651 where Archduke Leopold Wilhelm nominated him court painter and administrator of his collection. His first genre scenes reveal the influence of Adriaen Brouwer; in the beginning, he painted landscapes in the style of Jan Brueghel and Paul Bril. He then acquired a personal style that combined light tones and warm colours. He broadened his range of themes and besides rustic scenes, depicted scenes featuring magicians, witches, doctors and alchemists, with characters 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. Regarding the genre scenes, Teniers considerably extended Brouwer's repertoire, increasing the number of village feasts and other popular festivities. And it is through paintings such as "The peasants feast" conserved at the Prado Museum in Madrid, "Drinker at a table" at the Louvre Museum, or "Smoking" in the Petit Palais Museum, that the art of this great painter exults.

David Teniers was an indisputable master of the genre scene. With this portrayal of *Saint Jerome*, he offers a unique example of a theme he painted throughout his career: penitent saints. Contrary to his traditional compositions where the saint is inserted in a vast landscape, in front of a cave or under ruined arches, here Teniers invites the viewer into the private life of the saint, isolated in his cave. Sitting on an imposing stone slab with a lion resting by his side, Saint Jerome piously devotes himself to reading in front of a makeshift altar. Clothed in a sculptural red drape, he looks towards the far left of the painting, reflecting upon the errors that led him away from the path of the Gospel. Isolated in profound solitude and weeping for his sins, the only precious items Saint Jerome has are books, brought back from his journeys. Arranged at the foot of the altar, the four volumes as well as the objects lying on the altar: an hourglass and skull, symbols of vanity, and a crucifix, remind us of those laid at the feet of Saint Anthony in one of the paintings at the Louvre Museum **FIG.1**. In addition, Teniers offers the viewer an opportunity to discover the private life of the saint, contrary to the vast paintings of the 1630s. In our copper, the heavy blocks of rock allow the painter to portray a range of browns, ochres and yellows, which light up the background with delicate nuances.

David Teniers compte avec Adriaen Brouwer parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII<sup>e</sup> siècle. Ses scènes villageoises servent de modèle aux tapisseries des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Doyen de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1645, il s'installe à Bruxelles en 1651 où l'archiduc Léopold Guillaume le nomme peintre de la Cour et administrateur de sa collection. 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 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. Teniers s'inspire en outre 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. Et c'est dans des tableaux comme «La fête paysanne» du Prado à Madrid, «Le buveur attablé» du Louvre, ou «La tabagie» au Musée du Petit Palais, que l'art de ce grand peintre exulte.

Maître incontestable de la scène de genre, David Teniers nous livre avec ce *Saint Jérôme*, un exemple inédit d'un thème qu'il aborde tout au long de sa carrière: les saints pénitents. Contrairement aux compositions classiques du peintre dans lesquelles il insère le saint personnage dans un vaste paysage, devant une grotte ou sous des arches en ruine, Teniers invite ici le spectateur dans l'intimité du saint, retiré dans sa grotte. Assis sur une imposante dalle de pierre, le lion reposant à ces côtés, Saint Jérôme s'adonne pieusement à la lecture devant un autel de fortune. Vêtu d'un drapé sculptural rouge, son regard s'échappe vers l'extrémité gauche de la composition, songeant aux fautes qui l'ont éloigné des voies de l'Évangile. Retiré dans une solitude profonde, et pleurant ses péchés, Saint Jérôme n'a avec lui de précieux que les livres qu'il a rapportés de ses voyages. Disposés aux pieds de l'autel, les quatre volumes rappellent ceux déposés aux pieds de Saint Antoine dans une des compositions du Louvre **FIG.1**, de même que les objets reposant sur l'autel: un sablier et un crâne, symboles de vanité, ainsi qu'un crucifix. Aussi, contrairement aux vastes compositions des années 1630, Teniers propose au spectateur de pénétrer dans l'intimité du saint. Dans notre cuivre, les lourdes plaques de roches permettent au peintre de décliner des bruns, ocres et jaunes qui éclairent un fond de délicates nuances.



When he was nominated official curator and painter of Leopold Wilhelm of Austria in Brussels in 1651, Teniers was able to study the painting of *Saint Jerome* by Dosso Dossi<sup>1</sup> in the collections of the Palace of Coudenberg. Clearly impressed by this painting, he created a *pasticcio* which is currently kept in a private collection. He chose to portray our *Saint Jerome* in a warmer and softer light, making the Saint's posture less tense and giving him a more intense, almost calm look, indicating that he had almost overcome his demons.

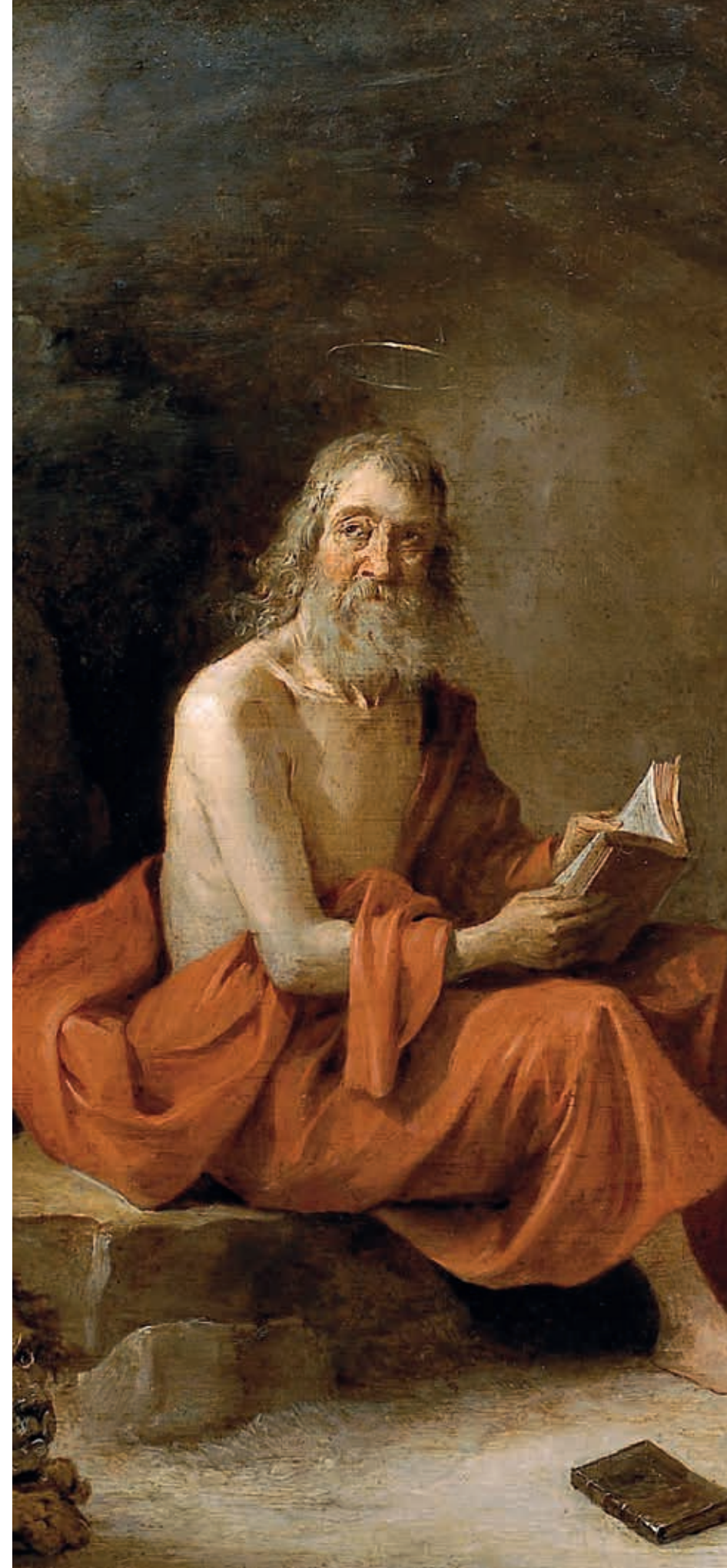
<sup>1</sup> Dosso Dossi, (1489–90/1542), *Saint Jerome*, circa 1518–1519, oil on canvas, 50,3 × 74,2 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



FIG.1 David Teniers, *Temptation of Saint Anthony*, signed D.TENIERS.FEC, panel, 63 × 50 cm, Louvre Museum, Paris.

Lorsqu'il fut nommé conservateur et peintre officiel de Léopold Guillaume d'Autriche à Bruxelles en 1651, Teniers a pu observer dans les collections du Palais Coudenberg un *Saint Jérôme* de Dosso Dossi<sup>1</sup>. Visiblement impressionné par cette toile, il en fait un *pasticcio* conservé aujourd'hui dans une collection privée. C'est dans une lumière plus chaude et plus douce qu'il choisit de traiter notre *Saint Jérôme*, donnant moins de tensions à la posture du Saint et au regard une intensité presque apaisée qui nous indique qu'il en a bientôt fini avec ses démons.

<sup>1</sup> Dosso Dossi, (1489–90/1542), *Saint Jerome*, circa 1518–1519, huile sur toile, 50,3 × 74,2 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



## 23 Jan van Kessel

1626 – ANTWERP – 1679

STUDY OF INSECTS, FLOWERS AND SHELLS  
ÉTUDE D'INSECTES, FLEURS ET COQUILLAGES

COPPER 16 × 22 cm

Signed and dated JOANNES VAN KESSEL

FECIT A. 1659.

PROVENANCE Private collection.

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 and the four corners of the world (found in museums in Cambridge, Madrid, Prague and Strasbourg). Additionally, he depicted allegories, fables and painted 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 fruits and in the way he depicts objects in his paintings such as dishes, baskets and 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.

During the second half of the 16th century, the culture of curiosity spread across Europe. Called *Kunst und Wunderkammer* (Room of Art and Wonders) in Germanic countries, the cabinet of curiosity was usually housed in a large room and included sculptures, mouldings, armour and other even more bizarre objects that were the joy of their collector. Genuine artistic works helped to transform the cabinet of curiosity into an enchanting feast for the senses. Enjoyed by his contemporaries, many works by Jan van Kessel were intended to decorate these famous cabinets. Our painting certainly belongs to this category, replacing acclimatised living insects. The aim of his highly meticulous rendering was to add to the feeling of wonder by playing on the quality of trompe-l’œil.

At a time when Rubens was inspiring art with the spirit of baroque, Jan van Kessel chose to remain faithful to the technique of the Ghent-Bruges school and to continue in the line of the old miniaturists. He was not seeking to revive a genre but to perfect it. While continuing to respect the tradition of his grandfather, Jan “Velvet” Brueghel, Jan van Kessel went even further. Despite the blossoming of Dutch still lifes depicting game and other illustrations of living animals amongst the calm of staged objects, this artist decided to paint mysterious and exotic species of animals, rarely seen by city dwellers. He therefore increased his paintings of rare animals from the Indies and America but also of local species, which had rarely been

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 introduisit 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.

Au cours de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la culture de la curiosité se répand à travers l’Europe. Appelé dans les pays germaniques *Kunst und Wunderkammer* (Chambre d’art et de merveilles), le cabinet de curiosités se résume à une vaste salle qui abrite sculptures, moulages, armures et autres objets encore plus insolites faisant la joie de son collectionneur. Le cabinet de curiosités se transforme en lieu d’enchantement des sens avec l’apport de véritables œuvres. Appréciables de ses contemporains, bien des œuvres de Jan van Kessel furent destinées à orner ces fameux cabinets. Notre tableau fait certainement partie de cette catégorie en y prenant la place d’insectes vivants naturalisés. Son rendu, très méticuleux, devait ajouter au merveilleux en jouant sur la qualité du trompe-l’œil.

A l’heure où l’esprit du baroque est insufflé par Rubens, Jan van Kessel fait le choix de rester fidèle à la technique de l’école ganto-brugeoise et de continuer dans la lignée des anciens miniaturistes. Il ne cherche pas à renouveler un genre mais à le perfectionner. Tout en restant dans la tradition de son grand-père, Jan Brueghel de Velours, Jan van Kessel va plus loin. Alors que s’épanouit l’art de la nature morte hollandaise avec les représentations de gibiers et d’autres illustrations d’animaux vivants parmi une mise en scène d’objets, il décide de peindre des espèces animales rarement vues par les citadins, pleines de mystère et d’exotisme. Il multiplie alors les représentations d’animaux rares venus des Indes et d’Amérique mais également



painted up until then by Flemish artists, such as butterflies, frogs, lizards and other entomological curiosities, thus granting his paintings a strange and curious atmosphere that appealed to viewers. This *Study of insects* is part of a pictorial movement that affected still life paintings during the Renaissance in the Netherlands and Northern Europe. The influence of the pictorial works of Joris Hoefnagel and Georg Flegel, a 17th century German still-life painter, can be seen in Jan van Kessel's choice of motifs in particular: beetles, butterflies and moths. The artist juxtaposes and dissects insects and shells that seem to be larger than in real life, thus revealing the use of a magnifying instrument. The microscope, a Dutch invention, marked a decisive advance for zoology compared to the magnifying glass and benefited artists such as Jan van Kessel, who demonstrated attentive observations of nature.

Following the example of Hoefnagel, Jan van Kessel cleverly copies his use of a light-coloured, neutral background. Furthermore, the use of copper contributes to the cold and luminous rendering of the plate, making this a precise and lively study. Exposing each element to an analytical light, and thus creating subtle and delicate shadows, Kessel endows each motif with the impression of an almost palpable volume. Every detail is depicted with such care and skill, and therefore realism, that we half expect to see the beetles crawl away and the butterflies fly off. The freedom he uses in his arrangement of these insects and shells distinguishes him from Hoefnagel, who uses symmetry as the architecture for his studies. He is therefore closer to Georg Flegel through his organised diversity and through the introduction of secondary elements, such as two blue flowers buds, that bring these minuscule still lifes to life. Here, Jan van Kessel shows all his personality and his desire to give an artistic and original character to his studies. By carefully signing and dating this copper 1659, it is clear our artist intended to show that his painting is not of a scientific nature. Other studies of insects by Kessel can also be seen in the Fitzwilliam Museum in Cambridge, in the Fine Arts Museums of San Francisco and also in the Strasbourg Museum of Fine Arts. Greatly enjoyed and highly sought-after during his lifetime, Jan van Kessel's works are still immensely popular today. A talented painter, both in the skill of his brushstrokes and the eclecticism of the themes he depicts, Jan van Kessel proves he is a highly sensitive and astoundingly precise artist through his studies of insects.

d'espèces locales peu traitées jusqu'ici par les artistes flamands tels que les papillons, les grenouilles, les lézards et d'autres curiosités entomologiques donnant ainsi à ses compositions une atmosphère étrange et curieuse. Cette *Étude d'insectes* s'inscrit dans un mouvement pictural qui a traversé toute la peinture de nature morte au cours de la Renaissance des Pays-Bas et de l'Europe du Nord. Dans le choix des motifs se retrouve l'influence de la production picturale de Joris Hoefnagel et de Georg Flegel, peintre allemand de nature morte du XVII<sup>e</sup> siècle. Coléoptères et lépidoptères sont ici parfaitement identifiables. L'artiste juxtapose et dissèque des insectes et coquillages semblant plus grands que nature, témoignant donc de l'emploi d'un instrument grossissant. Le microscope, invention hollandaise, marqua un progrès déterminant pour la zoologie par rapport à la loupe et profita aux artistes comme Jan van Kessel, qui nous montre son observation attentive de la nature.

A l'instar d'Hoefnagel, Jan van Kessel reprend habilement l'utilisation d'un fond clair et neutre. De plus, l'emploi du cuivre contribue au rendu froid et lumineux de la plaque, faisant de celle-ci une étude précise et vivante. Exposant à une lumière analytique chaque élément, et créant ainsi des ombres subtiles et délicates, Kessel confère à chaque motif une impression de volume presque palpable. Par la liberté qu'il s'octroie dans la disposition de ces insectes et des coquillages, il se démarque d'Hoefnagel, qui utilise la symétrie comme architecture de ses études. Il se rapproche ainsi de Georg Flegel par une ordonnance scandée et par l'introduction d'éléments secondaires, tels ces deux boutons de fleurs bleues, qui dynamisent les minuscules natures mortes. Jan van Kessel montre ici toute sa personnalité et sa volonté de donner un caractère artistique et original à ses études. En signant et en datant soigneusement de 1659 ce cuivre, notre artiste montre bien qu'il cherche à dégager sa composition de tout aspect scientifique. D'autres études d'insectes signées de la main de Kessel sont également visibles au Fitzwilliam Museum à Cambridge, au Fine Arts Museum de San Francisco et enfin au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Recherchées et très appréciées de son vivant, les études d'insectes de Jan van Kessel connaissent aujourd'hui le même engouement. Peintre de talent, tant par sa maîtrise du pinceau que par l'éclectisme des thèmes qu'il aborde, Jan van Kessel se montre, au travers de ses études d'insectes, être un artiste d'une grande sensibilité et d'une précision confondante.



## 24 Francesco Guardi

1712 – VENICE – 1793

THE ISLAND OF SAN GIORGIO, VENICE, WITH PUNTA DELLA GIUDECCA  
L'ÎLE DE SAN GIOGIO, VENISE, AVEC LA PUNTA DELLA GIUDECCA

**CANVAS** 41.3 × 51.3 cm

**PROVENANCE** Sceriman collection, Venice; Conte Lodovico Miari de Cumani, Venice; Agnew's, London; Sotheby's, New York; Private collection, Switzerland; Noortman, London.

**EXHIBITIONS** Paris, Galerie Cailleux,

*Tiepolo et Guardi*, 1952, no.71; London, Agnew's, *Venetian Eighteenth Century Painting*, 5 June–19 July 1985, no.9; Venice, Fondazione Giorgio Cini, *WFrancesco Guardi: Vedute, Capricci, Feste*, 28 August–21 November 1993, no.42.

**LITERATURE** G.A. Simonson, *Francesco*

*Guardi*, London, 1904, p.97, no.252; R. Pallucchini, "Tiepolo e Guardi alla Galleria Cailleux di Parigi", in *Arte Veneta*, 1952, p.231; A. Morassi, *Guardi*, Venice 1973 and 1984, I, p. 391, no.425, pl. XLIV(detail): II, fig. 450; L. Rossi Bortolato, *L'Opera*

*completa de Francesco Guardi*, Milan, 1974, p.104, no.247.

Born into a family of painters—of which he is the most well known—Francesco Guardi is, alongside Canaletto, the painter of vedute. These picturesque and meticulous views of Venice were part of a pictorial genre that reached its peak 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, Gian 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 this painter's style. In fact, it is thanks to him that Guardi learned the small dotting technique. During the first half of his life, he produced decorations and paintings in churches. It was only after the death of his brother Gianantonio in 1760 that Guardi focused his attention on views of La Serenissima. 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. With ever greater mastery of his unique style, Guardi continued to paint vedute and capricci until late in life.

Today, Guardi is held in high esteem in art history. 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 city as a source of inspiration. Alongside Constable, Goya and the masters of Fontainebleau, Francesco Guardi's style served as the foundation for a new approach to painting at the turn of the 19th century, which led to the birth of modern painting.

Dating from the mid-1770s, this work of remarkable depth and a delicate sensitivity is the result of Francesco Guardi's refined work. Returning to this theme in the finest years of his career, Guardi perfected his *vedute* by endowing them minute details and a thoroughly modern feel. A virtuoso of a technique where light was everything, he was capable of turning a simple view into a masterpiece. A sky composed of bluish tints, remarkable buildings and a prosperous maritime atmosphere, cleverly form the links

Issu d'une famille de peintre dont il est le plus connu, Francesco Guardi est, avec Canaletto, le peintre par excellence des vedute, ces vues à la fois pittoresques et minutieuses de Venise, un genre pictural qui s'épanouit pleinement au XVIII<sup>e</sup> 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, Gian Domenico avec son frère Gianantonio. Son père était l'élève de Sebastiano Ricci, maître renommé, et dont la peinture eut une forte influence dans le développement du style de ce peintre. C'est en effet par son entremise que Guardi connut la technique de la tâche, 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 domine 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 de 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 XIX<sup>e</sup> siècle, à la naissance de la peinture moderne.

Datée du milieu des années 1770, cette œuvre d'une profondeur singulière et d'une délicate sensibilité est le résultat du travail raffiné de Francesco Guardi. Ayant repris cette thématique dans les plus belles années de sa carrière, Guardi perfectionne ses *vedute* en leur conférant de minutieux détails et un





FIG.1 Francesco Guardi, *San Giorgio Maggiore con la punta della Giudecca*, oil on canvas, 35.2 x 54.7 cm, Wallace Collection, London.



FIG.2 Canaletto, *San Giorgio Maggiore: from the Bacino di San Marco*, dated circa 1726-30, oil on canvas, 60.3 x 76.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



FIG.3 Francesco Guardi, *View of San Giorgio Maggiore in Venice*, circa 1765-1775, oil on canvas, 43 x 61 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg.

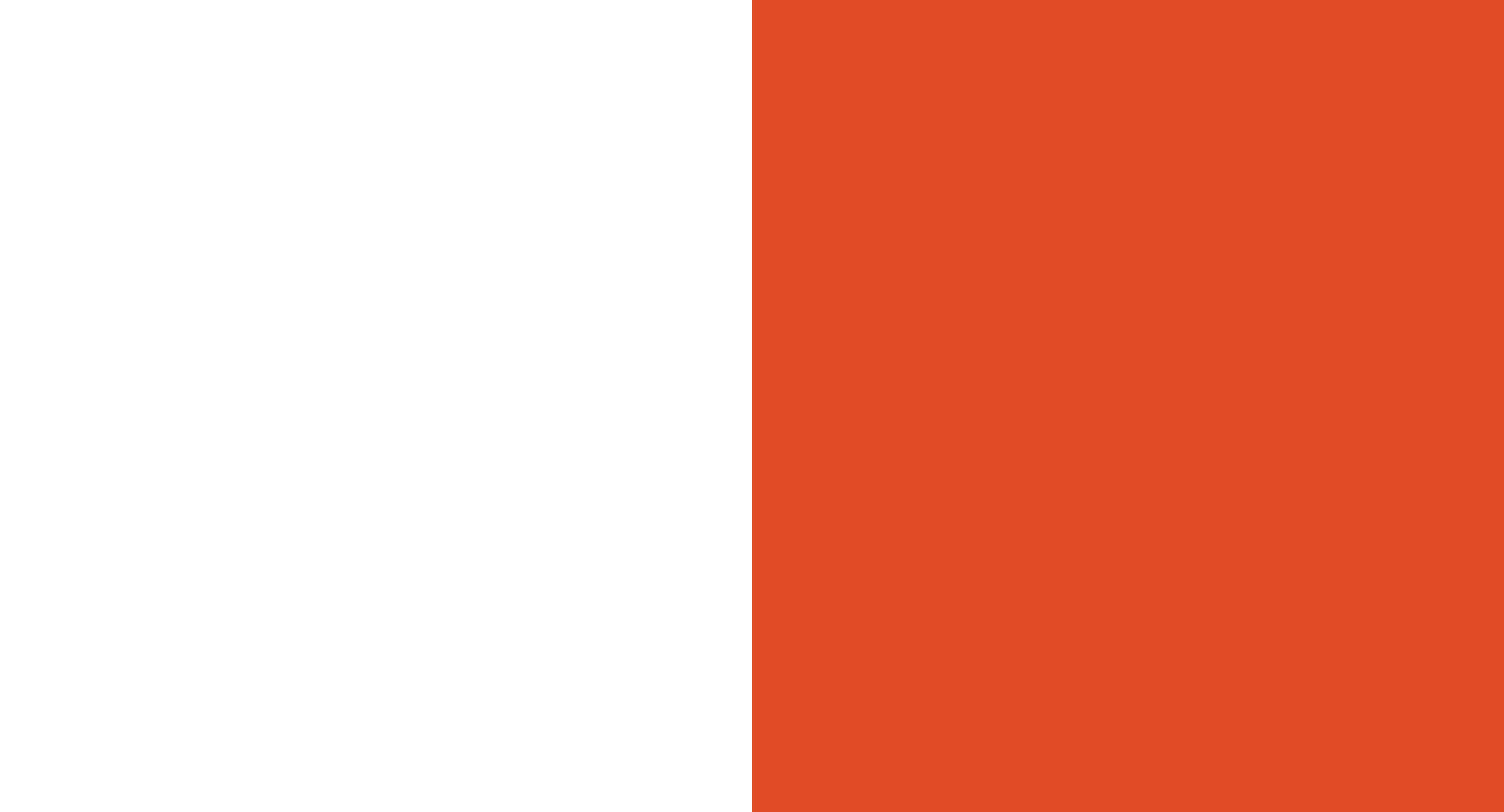
between the prestige of the dominant church and the city's daily life. The central gondola, an emblematic figure of Venice, is a motif that Guardi portrays in several versions of this *veduta*. Presented slightly in a diagonal, it can also be found in the work in the Wallace Collection in London FIG.1 and in the one in the Schäffer Collection in Zurich.

A figure of vedutism and greatly inspired by his contemporary Canaletto FIG.2, Guardi nevertheless exhibited his own freer touch and personal perspective: an expression apparent in other versions currently kept at the Louvre Museum and the Hermitage Museum in Saint Petersburg FIG.3. This painting, in particular, is different from the previous versions owing to the expanse of its sparkling atmosphere, a mark of Guardi's own lyrical language. This painting is a historical account as on the left side appears the island of San Giorgio Maggiore, and on the right, the far end of the church on the island of Giudecca as well as the convent of San Giovanni Battista. A postcard of a living or past heritage, this work is in a perfect state of preservation. Mastering perspective by placing ships both in the foreground and background, Guardi seizes the visitor's attention and plunges them into a vast and peaceful space.

caractère vibrant de modernité. Guardi a su traduire une vue simple en un réel chef-d'œuvre, virtuose d'une technique dans laquelle la lumière prime. Un ciel composé de teintes bleutées, des bâtiments singuliers, une atmosphère maritime prospère, tissent avec génie les liens entre le prestige de l'église dominante et le quotidien de la cité. La gondole centrale, figure emblématique de Venise, est un motif que Guardi représente dans plusieurs versions de cette *veduta*. Présentée légèrement en diagonale, on la retrouve dans l'œuvre conservée à la Wallace Collection à Londres FIG.1 ou encore celle de la Schäffer Collection à Zurich.

Figure du védutisme et très inspiré par son contemporain Canaletto FIG.2, Guardi se distingue néanmoins par sa touche plus libre et sa perspective personnelle: une expression retrouvée parmi d'autres versions conservées aujourd'hui au Musée du Louvre ou encore au Musée de l'Hermitage à Saint Pétersbourg FIG.3. Ce tableau en particulier se différencie des versions précédentes par l'étendue de son atmosphère scintillante, marque du langage lyrique propre à Guardi. Ce tableau est un témoignage historique car il présente sur la gauche l'église de l'île de San Giorgio Maggiore, et à droite l'extrémité de l'église de l'île de Giudecca ainsi que le couvent de San Giovanni Battista. Carte postale d'un patrimoine vivant ou disparu, cette œuvre est dans un état exemplaire de conservation. Maîtrisant le travail de la perspective en disposant des navires au loin comme à l'avant du tableau, Guardi interrompt le visiteur et le fait plonger dans un vaste espace apaisant.







p. 8  
**Lower Rhine Region**  
CIRCA 1490–1500  
PASSION OF CHRIST



p. 14  
**Follower of Hieronymus Bosch**  
1450 – BOIS-LE-DUC – 1516  
ECCE HOMO



p. 20  
**Southern Netherlandish**  
LAST QUARTER OF THE 15TH CENTURY  
CRUCIFIXION



p. 26  
**Albrecht Bouts**  
CIRCA 1451/1455 – LEUVEN – 1549  
PORTRAIT OF A KNIGHT OF THE  
ORDER OF ST JOHN OF JERUSALEM



p. 72  
**Jacob Grimmer**  
CIRCA 1526 – ANTWERP – 1589  
PANORAMIC LANDSCAPE WITH  
SHEPHERDS IN FRONT OF A CASTLE



p. 76  
**Giovanni Capassini**  
FLORENCE 1510 – TOURNON 1579  
PORTRAIT OF DOMINIQUE  
DE PONTIZEL



p. 80  
**Marcellus Coffermans**  
ANTWERP BETWEEN 1549 AND 1570  
THE HOLY FAMILY SURROUNDED  
BY ANGELS, REST ON THE FLIGHT  
INTO EGYPT



p. 84  
**Pieter Bruegel the Younger**  
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636  
SUMMER: THE HARVESTER'S MEAL



p. 32  
**Lucas Cranach the Elder**  
KRONACH 1472 – WEIMAR 1553  
THE MOCKING OF CHRIST



p. 38  
**Lucas Cranach the Elder**  
KRONACH 1472 – WEIMAR 1553  
PORTRAITS OF MARTIN LUTHER,  
AND KATHARINA VON BORA



p. 42  
**Lucas Cranach the Elder and Workshop**  
KRONACH 1472 – WEIMAR 1553  
PORTRAIT OF FREDERICK THE WISE



p. 46  
**Maarten van Heemskerck**  
HEEMSKERCK 1498 – HAARLEM 1574  
ENTOMBMENT OF CHRIST



p. 90  
**Pieter Bruegel the Younger**  
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636  
THE ADORATION OF THE MAGI  
IN THE SNOW



p. 96  
**Bartholomeus Grondonck**  
1580/1600 – ANTWERP – 1625/1645  
PANORAMIC LANDSCAPE WITH  
AN EPISODE OF THE TEMPTATIONS  
OF CHRIST



p. 100  
**Alexander Keirincx**  
ANTWERP 1600 – AMSTERDAM 1652  
WOODED LANDSCAPE, PEASANTS  
ENJOYING THEMSELVES CLOSE  
TO A RIVER



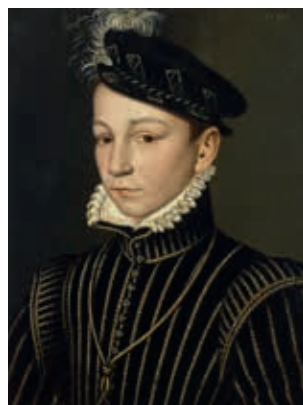
p. 104  
**Jan Bruegel the Younger**  
1601 – ANTWERP – 1678  
VIEW OF A VILLAGE WITH  
CASTLE BELOW, IN A PANORAMIC  
LANDSCAPE



p. 52  
**Jan Verbeeck**  
CIRCA 1520 – MECHELEN – 1569/1579  
THE TEMPTATION  
OF SAINT ANTHONY



p. 58  
**Herri Met de Bles**  
BOUVIGNES CIRCA 1510 – FERRARA C. 1560  
PANORAMIC COASTAL LANDSCAPE  
WITH THE CALLING OF ST. PETER



p. 64  
**François Clouet and Workshop**  
TOURS AROUND 1516 – PARIS 1572  
PORTRAIT OF CHARLES IX



p. 68  
**Pieter Huys**  
AROUND 1519 – ANTWERP 1584  
CHRIST IN LIMBO



p. 108  
**Jan Bruegel the Younger**  
1601 – ANTWERP – 1678  
THE TEMPTATION OF SAINT  
ANTHONY



p. 112  
**David Teniers**  
ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690  
SAINT JEROME



p. 116  
**Jan van Kessel**  
1626 – ANTWERP – 1679  
STUDY OF INSECTS, FLOWERS  
AND SHELLS



p. 120  
**Francesco Guardi**  
1712 – VENICE – 1793  
THE ISLAND OF SAN GIORGIO, VENICE,  
WITH PUNTA DELLA GIUDECCA



#### ACKNOWLEDGEMENTS

De Jonckheere wishes to thank all the contributors to this catalogue, especially Dr. Valentine Henderiks for attributing and writing the notice about the Albrecht Bouts portrait, Pr. Frédéric Elsig regarding the Verbeeck and Dr. Stephan Kemperdick for his suggestion about our Southern Netherlandish Crucifixion, Dr. Ursula Härting, Dr. Margret Klinge, Dr. Alexandra Zvereva, Dr. Dieter Koeplin and Dr. Klaus Ertz.

TEXTS AND PUBLISHING Alice Frech

PHOTOGRAPHIC AND COPYRIGHT COORDINATION Sophia Luy

ENGLISH TRANSLATION Alice Cameron

GRAPHIC DESIGN Séverine Mailler

LITHOGRAPHY Bombie – Atelier de photolitho

PRINTED AND MADE BY Manufacture d'histoires Deux-Ponts

© De Jonckheere 2019

#### COPYRIGHTS

- No. 1 FIG.1 © GALLERIA SABAUDA, TURIN, PIEDMONT, ITALY / BRIDGEMAN IMAGES
- No. 2 FIG.1 © MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, MASSACHUSETTS, USA,  
WILLIAM K. RICHARDSON FUND, WILLIAM FRANCIS WARDEN FUND / BRIDGEMAN IMAGES  
FIG.2 © STÄDEL MUSEUM – ARTOTHEK
- No. 3 FIG.1 © KHM – MUSEUMSVERBAND  
FIG.2 © HARRIS BRISBANE DICK FUND, 1929 / THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK
- No. 4 FIG.1 © KIK-IRPA, BRUXELLES  
FIG.2 © ROYAL MUSEUMS OF FINE ARTS OF BELGIUM, BRUSSELS / PHOTO: J. GELEYS – RO SCAN
- No. 5 FIG.1 © GIFT OF JUNIUS SPENCER MORGAN, 1919 / THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK
- No. 6 FIG.1 © KUNSTMUSEUM BASEL
- No. 7 FIG.1 © IMAGNO – ARTOTHEK
- No. 8 FIG.2 © CHRISTIE'S, 1998  
FIG.3 © ALBERTINA ACADEMY OF FINE ARTS, TURIN
- No. 9 FIG.2 © KHM – MUSEUMSVERBAND
- No. 10 FIG.1 © BPK / KUPFERSTICHKABINETT, SMB / VOLKER-H. SCHNEIDER  
FIG.3 © KUNSTMUSEUM ST. GALLEN, SCHENKUNG ALBERT KOECHLIN STIFTUNG 1999 /  
PHOTO: SEBASTIAN STADLER 2013
- No. 11 FIG.1 © BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE / GALLICA.BNF.FR  
FIG.2 © KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA, AUSTRIA / BRIDGEMAN IMAGES
- No. 12 FIG.1 © KHM – MUSEUMSVERBAND  
FIG.2 © INDIANAPOLIS MUSEUM OF ART AT NEWFIELDS, USA MARTHA DELZELL  
MEMORIAL FUND / BRIDGEMAN IMAGES
- No. 13 FIG.1 © ROYAL MUSEUMS OF FINE ARTS OF BELGIUM, BRUSSELS
- No. 14 FIG.1 © FONDATION CALVET – MUSÉE CALVET – ALBAN RUDELIN  
FIG.2 © THE ALBERTINA MUSEUM, VIENNA  
FIG.3 © DE JONCKHEERE, GENEVA
- No. 15 FIG.1 © BPK / STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN  
FIG.2 © BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE / GALLICA.BNF.FR  
FIG.3 © MUSEO NACIONAL DEL PRADO
- No. 16 FIG.1 © HARRIS BRISBANE DICK FUND, 1926 / THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK  
FIG.2 © BPK / HAMBURGER KUNSTHALLE / ELKE WALFORD  
FIG.3 © ROGERS FUND, 1919 / THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK
- No. 17 FIG.1 © OSKAR REINHART COLLECTION 'AM RÖMERHOLZ', WINTERTHUR  
FIG.2 © NATIONAL GALLERY IN PRAGUE 2018
- No. 18 FIG.1 © FONDATION CUSTODIA, COLLECTION FRITS LUGT, PARIS
- No. 19 FIG.1 © BPK / STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN / ELKE ESTEL / HANS-PETER KLUT  
FIG.2 © HERZOG ANTON ULRICH-MUSEUM BRAUNSCHWEIG, KUNSTMUSEUM DES LANDES  
NOEDERSACHSEN
- No. 20 FIG.1 © IMAGE COURTESY OF SOTHEBY'S
- No. 21 FIG.1 © BPK / HAMBURGER KUNSTHALLE / CHRISTOPH IRRGANG  
FIG.3 © BPK / STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE / WOLFGANG PANKOKE
- No. 22 FIG.1 © RMN – GRAND PALAIS (MUSÉE DU LOUVRE) / TONY QUERREC
- No. 24 FIG.1 © THE WALLACE COLLECTION, LONDON  
FIG.2 © SEPTEMBER 2018, MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON  
FIG.3 © THE STATE HERMITAGE MUSEUM, ST. PETERSBURG. PHOTO BY YURI MOLODKOVETS

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