



DE JONCKHEERE

DE JONCKHEERE

RECENT ACQUISITIONS

Old Master paintings from the late 15th to 17th centuries

2021

FOREWORD

2021 marks the forty-fifth anniversary of the gallery's activity. We opened our first premises in Brussels on December 6, 1976. Let's hope that, by the end of this year, we will also be able to mark a return to participation in exhibitions and art fairs.

In the meantime, this unusual period has allowed us, together with Daisy Prevost-Marcilhacy, to foster links with collectors, curators and colleagues. That is how we have been able to acquire, conserve and study the collection of works presented in this catalogue.

Rather than highlighting one particular painting, we have chosen to present each artist through a very distinctive and sometimes exceptional piece.

This publication is the result of collaboration of numerous experts and specialists, and it owes a great deal to Alice Frech, who supervised the studies and wrote the texts.

So it is with great satisfaction and pleasure that we present to you this rare selection of Old Masters.

Georges and François De Jonckheere

AVANT-PROPOS

2021 correspond à notre quarante-cinquième année d'activité. Nous avons en effet inauguré le 6 décembre 1976 notre première galerie à Bruxelles. Souhaitons que cette fin d'année augure aussi le retour à nos activités d'expositions et de salons.

Entre temps, cette époque particulière nous a permis avec Daisy Prevost-Marcilhacy de privilégier les liens avec les collectionneurs, conservateurs et collègues. Et ainsi de pouvoir acquérir, conserver et étudier la réunion d'œuvres que nous apportons par ce catalogue.

S'il est difficile de parler d'un tableau en particulier, notre volonté a été de présenter chaque artiste par une pièce très particulière et parfois exceptionnelle!

Au delà du concours de nombreux experts et spécialistes, cet ouvrage doit beaucoup à Alice Frech qui en a supervisé les études et rédigé les textes.

C'est avec grande satisfaction que nous serons heureux de vous présenter cette rare sélection de Maîtres Anciens.

Georges et François De Jonckheere

1 Dirk Bouts

Entourage of
HAARLEM CIRCA 1415 – LEUVEN 1475

DIPTYCH: MATER DOLOROSA AND ECCE HOMO
DIPTYQUE: MATER DOLOROSA ET ECCE HOMO

PAIR OF PANELS 26 × 18 cm, 27 × 19 cm
PROVENANCE Private collection, Spain.

During the 15th and 16th centuries, the high demand for objects of private worship led artists to mass-produce diptychs, such as the one presented here. Its format, as well as the representations of the Virgin and Christ bound by emotion, emphasise the feeling of piety aroused by the depiction of the human drama of the Passion. This diptych is directly inspired by an original work painted by Dirk Bouts, now lost. He was at the head of a large studio where many of his students made works based on his prototypes. Among the subjects frequently painted in this studio were numerous diptychs representing Christ and Our Lady of Sorrows. A dozen or so copies stemming from an original version by Bouts are now kept at the Louvre [FIG.1](#), the National Gallery in London [FIG.2-3](#) and the Art Institute of Chicago [FIG.4](#).

Christ is depicted here as the Man of Sorrows: painted half length and dressed in a simple grey garment, he displays the wounds of his Passion. This frontal depiction of Christ is typical of Byzantine art and featured in another lost work, the *Vera Icona* by Jan van Eyck. The art of Dirk Bouts lies between that of van Eyck and Rogier van der Weyden, who introduced the expression of human feeling in painting. This work of private worship focuses on suffering and the Passion as told in the Scriptures, and represented here by the Crown of Thorns. The presence of Christ, whose physiognomy is similar to that painted by Dirk Bouts, especially in his *Christ crowned with thorns* [FIG.5](#), contrasts with the dark background. The most illustrious copies based on the master’s model present Christ and the Virgin against a gold background, dotted with black paint. Here, the artist has chosen a more sober background that emphasises the humility of the subjects.

In the 15th century, diptychs for private worship usually portrayed the Holy Family or a saint accompanied by a portrait of the patron. Instead of following the tradition initiated by Rogier van der Weyden, from whom Bouts borrowed the morphology of the Madonna, the Virgin Mary and Christ are presented with their heads inclined towards one another. The artist adds an expression that conveys the emotions felt. There is an emotional bond between the two subjects, as the Virgin observes the suffering of her son. She herself is painted in Mater Dolorosa, one of the three iconographies known to represent the Virgin’s grief. Her expression is one of sadness; her eyes bathed in tears, head bowed and hands in prayer bear the weight of mourning. Together, the two wings of this panel form a coherent and unique whole, inspired by a major work of the 15th century. Focusing on the portrayal of feelings, it bears witness to the uniqueness of Dirk Bouts—one of the best known Flemish primitives—and his studio.

Aux XV^e et XVI^e siècles, la demande élevée d’objets de dévotion privée mène les artistes à produire en série des diptyques comme celui présenté ici. Son format, ainsi que les représentations de la Vierge et du Christ liés par un climat émotif, viennent souligner la piété que suscite la représentation du drame humain de la Passion. Ce diptyque est directement inspiré d’un original peint par Dirk Bouts, aujourd’hui perdu. Celui-ci était à la tête d’un atelier très important où beaucoup de ses élèves ont réalisé des œuvres d’après ses prototypes. Parmi les sujets fréquemment traités par cet atelier, on retrouve de nombreux diptyques représentant le Christ et la Vierge de Douleur. Ainsi, une dizaine de copies issues d’une version originale de Bouts sont aujourd’hui conservées, notamment au Louvre [FIG.1](#), à la National Gallery de Londres [FIG.2-3](#) ou encore au Chicago Art Institute [FIG.4](#).

Le Christ est ici représenté en Homme de Douleur: peint jusqu’à la taille et simplement vêtu d’un vêtement gris, il montre les blessures de la Passion. Une telle représentation frontale est tirée de l’art byzantin où le Christ est habituellement représenté de face, et de la *Vera Icona* de Jan van Eyck, œuvre également perdue. L’art de Dirk Bouts se situe entre celui de van Eyck et celui de Rogier van der Weyden, qui introduit l’expression du sentiment humain dans la peinture. Cette œuvre de dévotion privée se concentre sur la souffrance et sur la Passion telle que racontée dans les Écritures, et représentée ici par la couronne d’épines. La présence du Christ, dont la physionomie s’apparente à celle produite par Dirk Bouts, notamment dans son *Christ couronné d’épines* [FIG.5](#), entre en contraste avec le fond sombre sur lequel il repose. Les copies les plus illustres d’après le modèle du maître présentent le Christ et la Vierge sur un fond d’or pointillé de peinture noire. Ici, l’artiste a choisi un fond plus sobre, mettant ainsi l’accent sur l’humilité des figures.

Au XV^e siècle, les diptyques de dévotion privée représentent généralement une Sainte Famille ou un saint accompagné du portrait du commanditaire. Cette tradition, initiée par Rogier van der Weyden, à qui Bouts emprunte le type morphologique des Madones, est ici contournée pour présenter en regard la Vierge Marie et le Christ. L’artiste y ajoute une expression qui permet de traduire les émotions ressenties. Les deux figures sont émotionnellement liées, et la Vierge regarde en direction de son fils souffrant. Elle-même est peinte en Mater Dolorosa, l’une des trois iconographies connues pour représenter le chagrin de la Vierge. Son expression est celle de la tristesse; ses yeux baignés de larmes, sa tête penchée et ses mains en prière portent le poids du deuil. Réunies, les deux ailes de ce panneau forment un tout cohérent et singulier, inspiré d’une œuvre majeure du XV^e siècle. Cette œuvre témoigne de la singularité de Dirk Bouts et de son atelier parmi les primitifs flamands les plus connus.





1



2



4



3



5

FIG.1
After Dirk Bouts,
Our Lady of Sorrows,
late 15th – early 16th, panel,
38.6 × 29.7 cm, Paris,
Musée du Louvre, inv. 1986.

FIG.2
Studio of Dirk Bouts,
Mater Dolorosa, c. 1470-1475,
panel, 36.8 × 27.8 cm,
London, The National Gallery.

FIG.3
Studio of Dirk Bouts,
Christ crowned with Thorns,
c. 1470-1475, panel, 36.8 × 27.8 cm,
London, The National Gallery.

FIG.4
Studio of Dirk Bouts,
Mater Dolorosa, c. 1470-1475,
panel, 38.7 × 30.3 cm,
Chicago, The Art Institute
of Chicago.

FIG.5
Dirk Bouts,
Christ crowned with Thorns,
c. 1470, panel, 43.8 × 37.1 cm,
London, The National Gallery.



2 Quentin Massys

Workshop of
ANTWERP OR LEUVEN 1465/66 – ANTWERP 1530

THE LAMENTATION LA LAMENTATION

PANEL 18×13 cm
In its original framework.
PROVENANCE Private collection, USA.

The art market in Bruges and Antwerp during the first half of the 16th century was marked by a steep increase in the production of small paintings, driven by exports to Spain. Studios therefore built up a stock of the most popular subjects rather than painting them to order. It was during this flourishing period that *Virgin and Child* and *Ecce homo* paintings flooded the various trade channels.

This *Lamentation* is a perfect example of this context of private worship. Small formats on a panel are an indication of the popularity of certain subjects and the main differences emphasise more or less well executed works. Whether produced in Gérard David’s studio in Bruges, or Quentin Massys’ in Antwerp, the paintings were all based on prototypes. Here, the tension emanating from the Virgin and the tender swaying of Christ’s arm, as they pose cheek to cheek, leans towards *thrênos*, a Byzantine legacy and pathetic formula already known in Italian painting from the Duecento and Trecento, before Rogier van der Weyden introduced it in his painting.

A weeping Virgin holding the bloodless Christ is painted on a curved arched panel. The cross features in the centre and a patch of landscape can be glimpsed behind the two protagonists. The stormy blue sky adds a dramatic element to the scene. The Virgin envelopes her son in her blue cloak, supporting his head with her left hand hidden beneath the fabric, and delicately places her right hand on his emaciated chest. She is wearing a white headdress placed on a ruched band, characteristic of 16th century painting in Antwerp and common in Quentin Massys’ late works. Her contoured face, well-defined eyelids and expression with half-closed eyes certainly refer to a model by Massys. One such version, attributed to his studio or his entourage, can be found in the Museum of Fine Arts in Brussels [FIG.1](#). Another large version from his studio is to be found in the collections of the Lazaro Galdiano Museum in Madrid. The delicateness of the hand positioned on the chest reminds us of the gentleness of Massys’ hands; but does the supple and abandoned position of Christ bear greater similarity to the more intimate models in circulation in Bruges from Gérard David’s studio? There are several known replicas showing a Virgin holding Christ’s face with both hands. Rather like a close-up of a *Pietà*, this image of worship is more intimate and often smaller than the works from Massys’ entourage [FIG.2](#). His works are also sometimes reminiscent of Adriaen Isenbrandt [FIG.3](#).

Dans la première moitié du XVI^e siècle, le marché de l’art à Bruges et à Anvers est marqué par une forte production de petits tableaux qui, dans un contexte d’exportation vers l’Espagne, étaient produits par les ateliers non pas à la commande mais de manière à proposer un approvisionnement des sujets les plus demandés. C’est au cours de cette période florissante que les *Vierges à l’Enfant* ainsi que les *Ecce homo* inondent les différents canaux de commercialisation.

Cette *Lamentation* s’inscrit parfaitement dans ce contexte de dévotion privée, où les formats réduits sur panneau sont le signe de la popularité de certains sujets et les différences notoires soulignent des factures de plus ou moins belle exécution. Qu’il s’agisse de l’atelier de Gérard David à Bruges ou celui de Quentin Massys à Anvers, les tableaux sont tous calqués sur des prototypes. Ici, la tension émanant de la Vierge, le tendre balancement du bras du Christ et le contact joue à joue nous emmènent du côté du *thrênos*, héritage byzantin et formule pathétique déjà répandue dans la peinture italienne du Duecento et du Trecento avant que Rogier van der Weyden ne l’introduise dans sa peinture.

Notre œuvre présente un petit panneau en arc chantourné sur lequel est peint une Vierge éplorée soutenant le Christ exsangue, la croix en son centre et un fond paysagé s’ouvrant derrière les deux protagonistes. Le ciel bleu tourmenté donne une dimension dramatique à la scène. La Vierge enveloppe son fils dans son manteau bleu, lui soutenant la tête de sa main gauche cachée sous l’étoffe, et posant délicatement sa main droite sur son torse squelettique. Elle porte une coiffe blanche posée sur un bandeau ruché, caractéristique de la peinture anversoise du XVI^e siècle et courante dans les dernières œuvres de Quentin Massys. Son visage modelé, les paupières ourlées et son expression les yeux mi-clos renvoient certainement à un modèle de Massys, dont une version donnée à son atelier ou à son entourage se trouve aux Beaux-Arts de Bruxelles [FIG.1](#). Une autre grande version sortant de son atelier appartient aux collections du Musée Lazaro Galdiano de Madrid. La délicatesse de la main positionnée sur le torse rappelle la douceur des mains de Massys, la posture souple et abandonnée du Christ renvoie-t-elle davantage aux modèles plus intimes en circulation à Bruges et provenant de l’atelier de Gérard David? Plusieurs répliques sont dénombrées et présentent une Vierge soutenant le visage du Christ par ses deux mains. Sorte de plan rapproché sur la *Pietà*, cette image de dévotion est plus intime et de plus petit format que les œuvres de l’entourage de Massys [FIG.2](#). Ses œuvres peuvent aussi rappeler celles d’Adrien Isenbrant [FIG.3](#).



Our *Lamentation* features among the more tender and intimate. The freshness of the bluish palette and the softness of the contouring make this a work of maternal sensitivity. The subtle device introduced by the painter, using a false parapet to support the dead Christ's arm, helps to add depth to the composition and a feeling of immediacy. With only grace as a guide, the painter provides us here with a strong example of private devotional painting in Flanders in the first half of the 16th century.

La *Lamentation* présentée ici figure parmi les plus tendres et les plus intimes. La fraîcheur de la palette bleutée et la douceur du modelé en font une œuvre à la sensibilité toute maternelle. Le dispositif subtil mis en place par le peintre, au moyen d'un parapet feint recueillant le bras du Christ mort permet de donner de la profondeur à la composition ainsi qu'un sentiment d'immédiateté. Guidé par la grâce, le peintre livre ici un exemple important de la peinture de dévotion privée dans les Flandres de la première moitié du XVI^e siècle.



1



2



3

FIG.1
Studio or entourage
of Quentin Massys,
Pietà, panel, 44 × 31.5 cm,
Brussels, Royal Museums
of Fine Arts of Belgium.

FIG.2
Follower of Gérard David,
Lamentation,
panel, 19.8 × 18.3 cm,
Philadelphia, Museum of Art.

FIG.3
Adriaen Isenbrandt,
Lamentation,
panel, 40 × 37 cm,
Antwerp, Royal Museum
of Fine Arts.



3 Lucas Cranach the Elder *and workshop*

KRONACH 1472 – WEIMAR 1553

PORTRAIT OF MARTIN LUTHER
 PORTRAIT DE MARTIN LUTHER

Circa 1520-1525 *Right page, reproduced in real size.*
 PANEL 18.5 × 15 cm
 PROVENANCE 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, and a friend of Martin Luther and numerous humanists, he successfully portrayed religious and mythological scenes, as well as 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; these feature religious scenes where the bright colours and the characters’ expressions provide a glimpse of his burgeoning creative power.

He settled in Wittenberg in 1505 and became a painter for the court of 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. He was knighted in 1509. From this moment on, his art adopted a more mannerist style: the forms became elongated and more supple, the characters acquired greater importance in relation to the landscape, which became no more than a setting, their different poses were elaborate and codified, and their clothing became particularly refined. His sons, Hans and Lucas Cranach the Younger, were among his assistants. Faithfully 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 assumed the responsibility of burgomaster in 1537 and 1540. Despite the numerous influences that marked his era, his work remained faithful to the gothic traditions.

The effigies of Luther painted by Lucas Cranach the Elder, who was his appointed portrait painter as well as his close friend, have become emblematic portrayals of the Reformation throughout the ages. From a historical point of view, Martin Luther can be considered as one of the major figures of the 16th century. The consequences of his acts and stands would change Europe’s destiny as well as the Church’s place in society. Today, many museums are in possession of other versions of this portrait of Luther, portrayed half-length and turning towards the side, with a look of intelligence. Among some of the most important ones are those in the

Lucas Cranach est un des piliers de la création artistique dans le nord-est de l’Allemagne durant la première moitié du XVI^e siècle. Il est considéré, avec Hans Holbein le Jeune et Albrecht Dürer comme l’un des principaux représentants de la Renaissance allemande. À la fois peintre et graveur, ami de Martin Luther et de nombreux humanistes, il traite avec succès les scènes religieuses et mythologiques, sans oublier les portraits et les nus féminins qu’il identifie souvent à Lucrèce ou à Vénus. Jusqu’en 1498, il étudie avec son père Hans qui eut une influence au 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 dans lesquelles les couleurs éclatantes et l’expression des personnages permettent déjà d’entrevoir les germes de son pouvoir créatif.

En 1505, il s’établit à Wittenberg et 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 œuvres aux sujets profanes. En 1508, l’Électeur Frédéric de Saxe accorde à Cranach son blason au serpent ailé, qui devient la signature de l’artiste, et il est anobli en 1509. À partir de cette date, son art s’oriente vers un style s’approchant du maniérisme. Ainsi, les formes s’allongent et deviennent plus souples alors que les personnages prennent de l’importance par rapport au paysage, qui devient un simple décor, et leurs différentes poses sont élaborées et codifiées. Par ailleurs, l’habillement devient particulièrement raffiné. Ses fils Hans et Lucas Cranach le Jeune font partie de ses assistants. Imitant fidèlement son style, ils jouèrent un rôle important dans la production de l’atelier paternel. Exceptée 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.

Les effigies de Luther peintes par Lucas Cranach l’Ancien, qui fut son portraitiste attiré ainsi que son ami proche, sont devenues à travers le temps des représentations emblématiques de la Réforme. Au regard de l’histoire, Martin Luther peut être considéré comme l’une des figures majeures du XVI^e siècle. Les conséquences de ses actes et de ses prises de position vont changer le destin de l’Europe ainsi que la place de l’Église dans la société. Nombreux sont les musées qui conservent aujourd’hui des versions de ce portrait de Luther, représenté en demi-buste, tourné vers le côté et au regard intelligent. Nous ne citerons que quelques versions parmi les plus





Uffizi Museum in Florence [FIG.1](#) and the Kunsthistorisches Museum in Basel [FIG.2](#).

Our portrait has the same facial features, with Luther placed against a decoratively warm neutral background, accentuated by a natural, uniform light, directed in such a way as to highlight the clear and pronounced contours. The artist thus portrays the moral essence of his model with clarity and concision: an amiable and benevolent man, but also a thinker concerned with doctrine and faith.

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

As burgomaster of Wittenberg and court painter for the Court of Saxony, Cranach the Elder had maintained friendly relations with the great humanist and became his official portrait painter. He painted his portrait several times in order to send it to the numerous German courts attracted by Protestantism. These portraits have now gone down in history.

Portraitist of the greatest figures of his century, Cranach the Elder once again proves his talent here. Initiator of a style that would influence numerous artists, Lucas Cranach seduced the greatest collectors and artists over the centuries starting with Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner and Paul Wunderlich.

importantes: le Musée des Offices à Florence [FIG.1](#) ainsi que le Kunsthistorisches Museum de Bâle [FIG.2](#).

Notre portrait présente les mêmes traits de visage, avec la figure de Luther placée sur un fond neutre de chaleur décorative et mis en valeur par la lumière, naturelle et uniforme, dirigée de façon à venir en souligner les contours nets et marqués. L'artiste retranscrit ainsi, avec clarté et concision, l'essence morale de son modèle: un homme amène et bienveillant mais aussi un penseur soucieux de doctrine et de foi.

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

En tant que bourgmestre de Wittenberg et peintre attiré de la Cour de Saxe, Cranach l'Ancien a entretenu des relations d'amitié avec le grand humaniste et c'est ainsi qu'il deviendra son portraitiste officiel. Il peignit à plusieurs reprises son portrait afin de les envoyer aux nombreuses cours allemandes séduites par le protestantisme. Ces portraits sont aujourd'hui passés à la postérité.

Portraitiste des plus grandes figures de son siècle, Cranach l'Ancien fait ici une nouvelle fois preuve de son talent. Initiateur d'un style qui influencera de nombreux artistes, Lucas Cranach séduit au-delà des siècles les plus grands collectionneurs comme les plus grands artistes à commencer par Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner ou encore Paul Wunderlich.



1



2

FIG.1
Lucas Cranach the Elder
(workshop of),
Portrait of Martin Luther,
1529, panel, 36.5 × 23 cm,
Florence, Uffizi Gallery.

FIG.2
Lucas Cranach the Elder,
Portrait of Martin Luther,
1525, panel, 9.8 cm, Basel,
Kunsthistorisches Museum.

4 Master of Half-Length Figures

Active in Antwerp between 1500 and 1550

PANORAMIC LANDSCAPE WITH A REST DURING THE FLIGHT TO EGYPT
PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC REPOS PENDANT LA FUITE EN EGYPTTE

PANEL	12 × 15.5 cm	(attributed to Patinir); Malibu, J. Paul
PROVENANCE	Private collection.	Getty Museum, Opening exhibition of
EXHIBITION	Los Angeles, Los Angeles	the J. Paul Getty Museum, January-June
	County Museum of Art, 1966	1974 (attributed to Patinir).

This master, who was active during the first half of the 16th century, remains unidentified. Above all, he is famous for his half-length portraits of women, often dressed in rich clothing. The elegant nature of his models, the subjects of his paintings inspired by music or poetry, have led historians to assume that he worked in Malines, in the refined and cultivated circle of Margaret of Austria, governor of the Netherlands from 1518 to 1530. Her portrait was painted by Bernard van Orley. The anonymous painter is possibly from his studio. This artist also painted landscapes containing religious scenes. He owes his conception of panoramic landscape to the influence of Joachim Patinir, who lived in Antwerp until 1524. These various observations converge to justify the hypothesis that the Master worked in Antwerp and Malines, and that his activity developed between 1527 and 1540. The constant morphological types of his feminine models differ from those in the paintings of his contemporaries, Adriaen Isenbrant and Ambrosius Benson; he has nevertheless been compared with these artists especially as regards religious subjects. This Master’s works remain principally associated with half-length portraits of young women; the head is turned three quarters, the face is oval, the eyebrows arched, the lips well defined, the hair most often in a centre parting, the hands delicate and manicured. Such are the characteristics of the idealised model the Master of Half-length Figures featured in all his paintings. This feminine model also appears in paintings of religious subjects.

The Master of Half-length Figures, especially known for his portrayals of Saint Madeleine, is a surprising landscape painter. Paintings of *Saint Jerome*, *Scenes from the Life of Saint John the Baptist* as well as very fine paintings of the *Holy Family* have been attributed to his corpus of landscape works. The latter theme has been adopted in our *Panoramic Landscape with a Rest during the Flight to Egypt*; an astonishing illustration of the know-how of a master who excels in portrait painting while equalling the greatest landscape specialists of his day.

A successor of Joachim Patinir, the Master of Half-length Figures adheres to the traditional rules of Antwerp-style landscape painting [FIG.1](#). The depth of field arises from the staggered parallel planes, which blend into one another thanks to the skilful use of the colour blue. At the same time, the artist takes care to choose a viewpoint that is slightly raised in relation to the scene. Elements of landscape have also been borrowed from Patinir’s repertoire: the stone arch, that would later be used by Herri Met de Bles.

Right page, reproduced in real size.

Ce maître actif durant la première moitié du XVI^e siècle est resté non identifié. Il est surtout célèbre pour ses portraits de femmes, représentées à mi-corps, souvent vêtues de riches vêtements. Le caractère élégant de ses modèles, les sujets de ses tableaux inspirés par la musique ou la poésie ont conduit les historiens à supposer qu’il travailla à Malines, dans le milieu raffiné et cultivé de Marguerite d’Autriche, gouvernante des Pays-Bas de 1518 à 1530, dont Bernard van Orley fit le portrait. Le peintre anonyme est peut-être issu de l’atelier de celui-ci. Cet artiste peignit aussi des paysages agrémentés de scènes religieuses. Sa conception du paysage panoramique est redevable à l’influence de Joachim Patenier, qui vécut à Anvers jusqu’en 1524. Ces diverses observations convergent pour justifier l’hypothèse que le Maître travailla à Anvers et à Malines, et que son activité se développa entre 1527 et 1540. Les types morphologiques constants de ses modèles féminins le différencient de ceux des tableaux d’Adriaen Isenbrant et d’Ambrosius Benson, ses contemporains, auxquels il fut toutefois comparé, notamment pour les sujets religieux. Les œuvres de ce Maître restent principalement associées aux figures de jeunes femmes, représentées à mi-corps, la tête tournée de trois quart, le visage ovale, les sourcils arqués, la bouche aux lèvres ourlées, les cheveux coiffés le plus souvent avec une raie centrale, les mains fines et soignées sont les caractères d’un modèle idéalisé que le Maître des demi-figures a repris dans tous ses tableaux. Ce modèle féminin apparaît également dans les tableaux à sujets religieux.

Le Maître des demi-figures, surtout réputé pour ses représentations de sainte Madeleine, est un peintre de paysage surprenant. On attribue à son corpus de paysagiste des *saint Jérôme*, des *scènes de la vie de saint Jean-Baptiste*, mais aussi de très belles *Sainte Famille*. C’est dans ce dernier thème que prend place notre *paysage panoramique avec repos pendant la fuite en Egypte*; étonnante illustration du savoir-faire d’un maître excellent dans le portrait tout en étant capable d’égaliser les grands spécialistes du paysage de son temps.

Héritier de Joachim Patenier, le Maître des demi-figures ne déroge pas aux règles de la tradition du paysage anversois [FIG.1](#). La profondeur de champ provient de l’échelonnement de plans parallèles, fondus les uns aux autres grâce à l’utilisation habile de la couleur bleue. De même, l’artiste prendra soin de choisir un point de vue légèrement surélevé par rapport à la scène. Des éléments du paysage sont également repris du vocabulaire de Patenier comme l’arche de pierre, que l’on retrouvera plus tard chez Herri Met de Bles.



Despite this relation, the paintings of the Master of Half-length Figures differ from Patinir's owing to the significant size of the figures (considering the scale of the background). If we compare his work to that of his contemporaries, the painter's characters are relatively big in size. The stone barrier, formed by the rocky mound, places the Holy Family at the heart of the painting. It is no longer relegated to the back of the landscape, but is once again the centre of the story. The landscape merges perfectly with the characters. The Virgin breast-feeding the Child (*virgo lactans*) was often thus portrayed by the painters of the time. Echoing the coloured opening of the stone arch, her long blue cloak forms an elegant drape while a white veil surrounds her face, covering the Christ Child. Beyond them is Joseph, who is picking fruit. This portrayal of the father looking for food to feed his family was also common in the first half of the 16th century: for instance, it features in the painting by Patinir kept at the Thyssen-Bornemisza Museum [FIG.2](#), and in another version of the *Rest during the Flight to Egypt* by the Master of Half-length Figures [FIG.3](#). Mother's milk and fruit remind us of the Son of God's complete humanity, an aspect the Church was keen to promote during this period of crisis and reformation of faith. Owing to its original format, similar to that of a miniature, its impeccable technique and the rare quality of its conservation, this version of the *Rest during the Flight to Egypt* can immediately be classified among the most representative of this Master's landscape paintings. The rarity of his landscapes further increases the value of a painting in which the qualities of Patinir's works have been mastered. At the same time, it is a forerunner of the innovative paintings of Lucas Gassel and Herri Met de Bles.



1



2



3

FIG.1
Joachim Patinir, *Rest during the Flight to Egypt*, c. 1518-1520, panel, 121 × 177 cm, Madrid, Prado.

FIG.2
Joachim Patinir, *Rest during the Flight to Egypt*, c. 1518-1524, panel, 31.5 × 57.5 cm, Madrid, Thyssen-Bornemisza.

FIG.3
Master of Half-length Figures, *Rest during the Flight to Egypt*, panel, 38.5 × 51.5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

Malgré cette filiation, le Maître des demi-figures se démarque des compositions de Patenier par la taille importante accordée aux personnages (compte tenu de l'échelle du décor). En effet, si l'on compare sa production avec celle de ses contemporains, le peintre prend soin de donner aux protagonistes une taille relativement importante. La barrière de pierre, formée par le monticule rocheux, remet la Sainte Famille au cœur de la composition. Cette dernière ne se voit plus reléguée au fond du paysage, mais redevient bien au contraire le centre de la narration. Le paysage fusionne parfaitement avec les personnages. La Vierge tendant son sein à l'Enfant (*virgo lactans*) est souvent représentée ainsi par les peintres de l'époque. Faisant échos à la percée colorée que constitue l'arche de pierre, son long manteau bleu forme un élégant drapé tandis qu'un voile blanc entoure son visage et vient couvrir le Christ. Au dessus d'eux se trouve Joseph, en train de cueillir des fruits. Cette représentation du père cherchant de quoi nourrir sa famille est, elle aussi, habituelle en cette première moitié du XVI^e siècle: on la retrouve notamment dans le tableau de Patenier conservé au Musée Thyssen-Bornemisza [FIG.2](#) ainsi que dans une autre version du *Repos pendant la fuite en Egypte* du Maître des demi-figures [FIG.3](#). Le lait maternel et les fruits sont autant de rappels de l'humanité pleine et entière du fils de Dieu, aspect que l'Eglise entendait rappeler en cette période de crise et de réforme de la Foi. Par son format original, proche de la miniature, par une technique d'exécution irréprochable et par une qualité de conservation rare, cette version du *Repos pendant la fuite en Egypte* se classe d'emblée parmi les exemples les plus représentatifs de la production paysagère du Maître des demi-figures. La rareté de ses paysages accroît encore la valeur d'un tableau maîtrisant les acquis des œuvres de Patenier tout en annonçant déjà les compositions novatrices de Lucas Gassel et de Herri Met de Bles.



5 Cornelis Massys

CIRCA 1510 – ANTWERP – 1556/1557

THE ASCENT TO CALVARY
LA MONTÉE AU CALVAIRE

PANEL 20.5 × 37.5 cm

PROVENANCE Rümerkirch sale, Munich, 23 March 1903, lot 71; Baron Ludwig von Schacky Collection; sale, Lepke, Berlin, 10 March 1914, lot 67; P. von Schwabach Collection, Berlin; Fischer sale, Lucerne, 9 Sept. 1943, lot 852; Fischer sale, Lucerne, 27 Nov. – 1 Dec. 1956, lot 2500 (as Jan de Cock); Lempertz sale, Cologne, 2-3 December 1968; Sotheby’s sale, London, 3 April 1985, lot 32 (as Patinir) Edel Gallery, Cologne; Private collection, France.

The genre and landscape painter Cornelis Massys, or Metsys, was the second son of Quentin Massys and Katharina Heyns. Trained in his father’s workshop, he became a master in Antwerp in 1531. He began his career by making a name for himself with a series of small burin engravings comprised, on the one hand, of religious and allegorical scenes in the Italianate style and, on the other hand, of popular and moralising subjects inspired by Hieronymus Bosch, thus opening a path that Pieter Brueghel the Elder would soon take. Cornelis Massys also turned out to be an excellent landscape painter. Alongside Herri Met de Bles and Matthijs Cock, he continued along the path laid out by Joachim Patinir, of whom he is the closest and most worthy successor. However, the places depicted by Cornelis Massys are endowed with greater intimacy and the panoramic landscapes, with their alternation of dark masses of greenery and transparent distances, show a new and personal observation of atmospheric effects. His work, which henceforth pursued the example set by his father, offers a more realistic conception where the movement, extent and elegance of the form dominate, heralding the refinements of the landscape artists of the late 16th century.

Monumental and delicate: the panoramic scope and the variety of characters in this *Ascent to Calvary* create a surprising pictorial space. Forming a long procession wending its way through small valleys, the scene’s protagonists slowly make their way to Golgotha. The anthropomorphic aspect of this mount, enhanced by the rock that completes the composition on the right, is revealed by the absence of vegetation. It refers to the legend of the place where Adam’s tomb is located. His skull is often depicted at Christ’s feet in scenes of the Crucifixion (*Golgotha* in biblical Hebrew means skull).

To understand the sources of this composition, which was very popular in Antwerp between 1530 and 1550, it is necessary to look at the first modern portrayals of the subject, in particular the one that the van Eyck brothers are said to have produced for the *Turin-Milan Hours* (Turin, Museo Civico d’arte Antica), and the one on a panel kept in Budapest, painted after a work by the van Eycks [FIG.1](#). It can therefore be considered an *Eyckian* composition, one whose influence is later found in Schongauer and in several paintings in the circles of Joachim Patinir, Quentin Massys and Jan van Amstel (Louvre).

LITERATURE F. C. Willis, “Zur Kenntnis der Antwerpener Kleinmeister des frühen 16 Jahrhunderts”, in *Monatschrifte für Kunstwissenschaft*, VII, 1914, pp. 43-47; M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leiden 1973, vol. IXb, p. 121, no. 225, pl. 217 (as Patinir); W.S. Gibson, *Mirror of the Earth: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, New Jersey 1989, p. 25, fig. 2.34.

Cornelis Massys ou Metsys, peintre de genre et de paysage, est le second fils de Quentin Massys et de Katharina Heyns. Formé dans l’atelier paternel, il est reçu maître à Anvers en 1531. Il débute sa carrière en s’illustrant d’abord avec une série de petites gravures au burin comprenant d’une part des scènes religieuses et allégoriques de style italianisant et, d’autre part, des sujets populaires et moralisants inspirés de Hieronymus Bosch, ouvrant ainsi une voie que Pieter Bruegel l’Ancien allait bientôt emprunter. Cornelis Massys se révéla également un excellent paysagiste qui, aux côtés de Herri Met de Bles et de Matthijs Cock, poursuit le chemin ouvert par Joachim Patenier dont il est le plus proche et digne successeur. Cependant, les lieux dépeints par Cornelis Massys bénéficient d’un accent plus intime et les paysages panoramiques, avec leurs alternances de sombres masses de verdure et de lointains transparents, témoignent d’une observation nouvelle et personnelle des jeux atmosphériques. Son œuvre, poursuivant l’exemple inauguré par son père, offre une conception plus réaliste où le mouvement, l’ampleur et l’élégance de la forme dominant, annonçant les recherches des paysagistes de la fin du XVI^e siècle.

Monumentalité et délicatesse : l’étendue panoramique et la variété de personnages font de cette *Montée au Calvaire* un espace pictural surprenant. Formant une longue procession qui serpente à travers les petites vallées, les protagonistes de la scène se dirigent lentement vers le Golgotha. L’aspect anthropomorphique de ce mont, rehaussé par le rocher qui complète la composition à droite, est révélé par l’absence de végétation. Il fait référence à la légende du lieu qui serait l’endroit où se situe le tombeau d’Adam, dont le crâne est souvent représenté aux pieds du Christ dans les scènes de Crucifixion (*Golgotha* en hébreu biblique signifie crâne).

Pour comprendre les sources de cette composition très populaire à Anvers entre 1530 et 1550, il convient d’aller puiser dans les premières représentations modernes du sujet, notamment celle que les frères van Eyck auraient élaboré pour les *Heures de Turin-Milan* (Turin, Museo Civico d’arte Antica) et celle d’un panneau conservé à Budapest peint d’après une œuvre des van Eyck [FIG.1](#). On parle donc de composition *eyckienne*, composition dont l’influence se retrouve ensuite chez Schongauer et dans plusieurs tableaux peints dans les cercles de Joachim Patenier, Quentin Massys et Jan van Amstel (Louvre).





The presence in the foreground of a group of Mohammedan horsemen wearing turbans transposes the scene into a mythical East where buildings and fortifications refer to the city of Jerusalem. A figure wearing a Spanish helmet escorts them. This addition is not without political undertones. Behind him is a gentleman dressed in red, reminiscent of Charles V, or at least of members of his court. Herod's fortress bears a certain resemblance to the castle of the Counts of Flanders in Ghent. This manner of depicting castral architecture can be found in the paper kept in the Albertina [FIG.2](#).

But besides these iconographic elements, this vast landscape, with its succession of soft tones, undeniably bears the mark of Cornelis Massys' delicate landscapes. The image of a tree with soft foliage and climbing ivy in the centre of the composition, framing the scene, is characteristic of his production. Enriched by a perspective effect, the landscape is punctuated by round, stocky figures, whose limbs sway in a good-natured manner, giving the work a somewhat naive yet resolutely modern charm. The poetry — or tranquility tinged with melancholy — of the artist's occasional landscapes serves to differentiate them from his contemporaries' paintings. Unlike Patinir, he doesn't use the sea as a horizon, but prefers to feature an ultimate mountain range.

The Royal Museums of Fine Arts of Belgium have another panel attributed to Cornelis Massys featuring the same subject [FIG.3](#). Probably executed in the 1550s, its composition is very similar to our version. Both show a vast landscape of valleys and hills, a walled city on the left, and a serpentine procession that begins in the city and ends on Mount Golgotha. Some of the figures are identical, such as Christ carrying his cross and the man behind him kicking him. The major difference between the two is the viewpoint. In our panel, the scene is depicted from the front, creating a feeling of proximity, whereas the one kept in Brussels presents a scene seen from above, creating an impression of omniscience.

In 1564, Pieter Bruegel the Elder painted his own version of the Ascent to Calvary with an impressive number of figures scattered throughout the composition. Teeming with figures, this composition abandons the Eyckian calm of the second generation of painters, after Joachim Patinir, whose landscapes figured the ordered and solemn setting of the Sacrifice.

C'est par la présence au premier plan d'un groupe de cavaliers mahométans couverts de turbans que le peintre transpose la scène dans un Orient mythique où bâtiments et fortifications font référence à la ville de Jérusalem. Un personnage coiffé d'un casque espagnol les escorte. Cet ajout n'est pas sans sous-entendus politiques. Derrière lui se trouve un gentilhomme vêtu de rouge qui ne manque pas de rappeler la silhouette de Charles Quint, ou du moins celle des membres de sa cour. La forteresse d'Hérode présente quant à elle une certaine ressemblance avec celle du château des comtes de Flandre à Gand. On retrouve d'ailleurs cette manière de dessiner l'architecture castrale dans le papier conservé à l'Albertina [FIG.2](#).

Mais outre ces éléments iconographiques, ce vaste paysage, par une succession de tonalités douces, porte indéniablement la marque de l'art délicat des paysages de Cornelis Massys. La représentation au centre de la composition d'un arbre coulisse au feuillage souple et au lierre grimpant est caractéristique de sa production. Enrichi d'un effet de perspective, le paysage est ponctué de figures rondes et trapues, dont les membres ballottant de manière bonhomme, ajoutent à l'œuvre un charme un peu naïf mais résolument moderne. La poésie, ou une quiétude teintée de mélancolie, font des paysages ponctuels de l'artiste des exemples qui se détachent rapidement des compositions de ses contemporains. Contrairement à Patenier, il ne montre pas la mer pour horizon, mais dessine plutôt une ultime chaîne de montagnes.

Les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique conservent un autre panneau attribué à Cornelis Massys et représentant le même sujet [FIG.3](#). Exécuté probablement dans les années 1550, sa composition est extrêmement similaire à notre version. Toutes les deux présentent un vaste paysage composé de vallées et de monts, d'une ville fortifiée située sur la gauche et d'une procession à la forme serpentine qui commence dans la ville et se termine sur le mont Golgotha. Certaines figures sont représentées de manière identique, comme par exemple le Christ portant sa croix et l'homme situé derrière lui qui lui donne un coup de pied. Leur différence majeure est le point de vue. Dans notre panneau, la scène est représentée de face, créant ainsi une sensation de proximité alors que celui conservé à Bruxelles présente une scène vue d'en haut, engendrant une impression d'omniscience.

En 1564, Pieter Bruegel l'Ancien peint sa propre version de la Montée du Calvaire avec un nombre impressionnant de personnages disséminés à travers la composition. Fourmillant de personnages, cette composition abandonne le calme eyckien de la seconde génération de peintres, qui après Joachim Patenier, avait fait de leur paysage le terrain ordonné et solennel du Sacrifice.

FIG.1
After Jan van Eyck
(ca. 1390/1400-1441),
Landscape with Crucifixion,
ca. 1505-1515, panel,
97.5 × 129.5 cm, Budapest,
Szépművészeti Múzeum.

FIG.2
Entourage of Cornelis Massys,
Castle, brown ink on paper,
15.6 × 20.1 cm, Vienna, Albertina.

FIG.3
Attributed to Cornelis Massys,
The Ascent to Calvary,
second quarter of the 16th century,
panel, 30.2 × 44.5 cm,
Brussels, Royal Museums
of Fine Arts of Belgium.



6 Jan Cornelisz Vermeyen

BEVERWIJK CIRCA 1503 – BRUSSELS 1559

PORTRAIT OF GEORG SCHENCK VAN TOUTENBURG (1480-1540), GOVERNOR OF FRISIA
 PORTRAIT DE GEORG SCHENCK VAN TOUTENBURG (1480-1540), GOUVERNEUR DE FRISE

After 1531
PANEL 87 × 67.5 cm
PROVENANCE Château de Zaventem Collection; Charpentier Collection; Brussels, van Roy Collection; Private collection, Belgium.

LITERATURE *La Toison d’Or, cinq siècles d’art*, exhib. cat. Bruges, 1962, p.183, cat. 127; Filedt Kok, J.P., *De eeuw van de beeldenstorm: de Noordelijke Nederlanden in de zestiende eeuw*, exhib. cat. Amsterdam, 1986, pp.76-77, cat. 77.

EXHIBITIONS Bruges, Groeningemuseum, *Het Gulden Vlies: vijf eeuwen kunst en geschiedenis (La Toison d’Or, cinq siècles d’art)*, 1962-07-14 - 1962-09-30, no. 127; Amsterdam, Rijksmuseum, *De eeuw van de beeldenstorm: de Noordelijke*

Nederlanden in de zestiende eeuw (L’art avant l’iconoclisme – l’art des Pays-Bas septentrionaux), 1986-09-13 – 1986-11-23, pp.202-203, no.77.

The son and pupil of Cornelis Vermeyen, Jan was also the disciple of painters as famous as Gossaert and Scorel. In 1525, he entered the service of Margaret of Austria, governor of the Netherlands and aunt of the future Charles V, at the court of Mechelen. He became known as a portraitist by painting members of the royal family and its entourage. In 1530, he was called to Augsburg to paint a portrait of Charles V, and afterwards to Innsbruck. He probably executed several works between 1530 and 1533 for Mary of Hungary, sister of Charles V and Margaret of Austria’s successor. This status allowed him to accede to the imperial court in 1534 as an artist and engineer. He thus accompanied the emperor during his travels and was witness to the storming of Tunis in 1535. Following this event, which greatly inspired him, he painted *The Conquest of Tunis* between 1548 and 1554 for Charles V. He may have stayed in Italy between 1536 and 1539, before settling in Brussels until his death in 1559. Unfortunately, the majority of his work was destroyed during the wars of religion that engulfed the Netherlands at the end of the 16th century. His delicate style, his meticulous rendering of different materials, the expressive lighting effects as well as his frontal portraits mean that he is sometimes confused with the master of this genre, Hans Holbein.

Jan Cornelisz Vermeyen’s portrait gallery features head and shoulder images of powerful men, painted against monochrome backgrounds. Their gestures are filled with self-importance, and the magnificence emanating from the models gradually became the artist’s signature. While he painted the dignitaries he encountered at the courts of Mechelen, Augsburg and Brussels, he nevertheless seemed to follow the rules of the Italian Renaissance portrait, under the influence of two of his contemporaries, Jan Gossaert and Jan van Scorel. Here, Vermeyen paints the portrait of Georg Schenck van Toutenburg, a member of the German nobility, who pursued a career in the diocese of Utrecht and became *Stadhouder* (governor) of the town of Overijssel (a province of the present-day Netherlands, whose main town is Zwolle) from 1528 onwards. Vermeyen clearly painted his portrait after 1531, when the model was made Knight of the Golden Fleece, whose insignia he wears around his neck. His very bulky image reveals his warlike strength, while his calm look emphasises the rich attributes of the Stadhouder, a member of the glorious Order of the Golden Fleece, of which Charles V of Spain was the most prestigious member.

Fils et élève de Cornelis Vermeyen, le jeune Jan a été le disciple de peintres célèbres tels que Jan Gossaert et Jan van Scorel. En 1525, il entre au service de Marguerite d’Autriche, gouvernante des Pays-Bas et tante du futur Charles Quint, à la cour de Malines. Il se fait connaître comme portraitiste en peignant les membres de la famille royale ainsi que leur entourage. En 1530, il est appelé à Augsburg pour réaliser un portrait de Charles Quint puis à Innsbruck. Il réalise probablement quelques œuvres pour le successeur de Marguerite d’Autriche, Marie de Hongrie, sœur de Charles Quint. Ce statut lui permet d’accéder à la cour impériale en 1534 comme artiste et ingénieur. Ainsi, il accompagne l’Empereur dans ses déplacements et assiste à la prise de Tunis en 1535. À la suite de cet événement qui l’a beaucoup inspiré, il compose *La Conquête de Tunis*, une série de douze tapisseries tissées entre 1548 et 1554 pour Charles Quint. Entre 1536 et 1539, il pourrait avoir séjourné en Italie avant de s’installer à Bruxelles jusqu’à sa mort en 1559. La grande partie de son œuvre a malheureusement été détruite lors des guerres de religions qui embrasèrent les Pays-Bas à la fin du XVI^e siècle. Sa manière délicate, son rendu minutieux des différentes matières, les effets expressifs du luminisme ainsi que la frontalité de ses portraits font qu’il est parfois confondu avec le maître de ce genre, Hans Holbein.

La galerie de portraits de Jan Cornelisz Vermeyen reflète les images d’hommes puissants, peints en buste sur des fonds monochromes. Leurs gestes sont nourris d’emphase et la monumentalité qui se dégage des modèles fait peu à peu la signature de l’artiste. Et s’il peint les notables qu’il rencontre à la cour de Malines, d’Augsbourg ou de Bruxelles, il semble néanmoins faire usage des conventions du portrait italien de la Renaissance sous l’impulsion de deux de ses contemporains, Jan Gossart et Jan van Scorel. Ici, Vermeyen peint le portrait de Georg Schenck van Toutenburg (1480-1540), membre de la noblesse allemande qui a fait carrière dans le diocèse d’Utrecht et qui est devenu Stadhouder de la ville d’Overijssel (province des Pays-Bas actuels dont le chef-lieu est Zwolle) à partir de 1528. Vermeyen a nécessairement peint son portrait après 1531, date à laquelle le modèle est fait Chevalier de l’ordre de la Toison d’Or dont il arbore l’insigne à son cou. Sa représentation très massive marque sa puissance guerrière tandis que son attitude calme met l’accent sur les





1



2



3

FIG.1
Attrib. to Ernst Røelofs
Maler, *Portrait of Georg
Schenck van Toutenburg*,
1540, panel, 112 × 71 cm,
Zwolle, Historisch
Centrum Overijssels.

FIG.2
Jan Cornelisz Vermeyen,
*Portrait of Cardinal
Carondelet*, 1530, panel,
78.1 × 62.2 cm, New York,
Metropolitan Museum,
in deposit at the Brooklyn
Museum.

FIG.3
Details of hands taken from
*Ein frembds vnd wunderbars
Kunstbuechlin* (Strasbourg,
1538), New York,
Metropolitan Museum
of Art, Rogers Fund, 1919.



Georg Schenck was named Knight of the Golden Fleece in 1531 when he was 51 years old. Formerly considered as a portrait of Henry VIII of England, attributed at the time to Holbein or his studio, the work was compared with a portrait that might have been painted by Ernst Maler (active between 1537 and 1558) and kept at the museum in Zwolle **FIG.1**. This is how Count Th. De Limburg-Stirum was able to identify the figure as Georg Schenk, Lord of Toutenburg. Consequently, this identification helped to understand the initials *I.E.* on his collar, which are those of his second wife Johanna von Egmond (1498-1541).

Vermeyen became a master in the art of portrait painting, as did Jan Gossaert and Jan van Scorel, who were often believed to be the artist's mentors, although there is no proof. Like Jan van Scorel, after his possible encounter with Gossaert's works between 1517 and 1524 in Wijk bij Duurstede, Vermeyen seems to have absorbed the precepts established by the spearhead of the assimilation of the Italian Renaissance in Northern Europe in the 16th century. He might also have met him at the court of the regent of the Netherlands in Mechelen as of 1525. Thanks to a great expressiveness, Vermeyen, who was more likely trained by Jan Gossaert, is quite different from his friend and partner Jan van Scorel. Unlike van Scorel, his aim isn't to favour the overall harmony of the work, but instead to establish the heavy plasticity of his model. Vermeyen painted several full-frontal portraits, which was relatively unusual at that time. This pose only became popular among artists as of 1480, and Hans Holbein was the only one to adopt it. The three-quarter portrait was mainly employed by 15th century artists and Vermeyen used this system, which allowed him to highlight the characters' physical presence and to clearly express their power. Here, the character is slightly turned and the face is almost fully frontal.

Besides the imposing presence of the model which fills the painting, its eloquence lies in the rendering of the hands whose fingers—mainly the thumb and index—are in movement. Among the ten or so portraits selected by M.J. Friedländer, seven of them, including the *Portrait of Cardinal Carondelet*, are pictured with expressive hands **FIG.2**. They help to

riches attributs du Stadhouder, membre de l'ordre glorieux de la Toison d'Or, dont Charles Quint fut le plus prestigieux membre. Anciennement considérée comme un portrait d'Henri VIII d'Angleterre alors attribué à Holbein ou à son atelier, l'œuvre a été comparée à un portrait potentiellement peint par Ernst Maler (actif entre 1537 et 1558) et conservé au musée de Zwolle **FIG.1**. Le comte de Thierry de Limburg-Stirum a ainsi pu identifier le personnage comme étant Georg Schenck, seigneur de Toutenburg. Cette identification a ensuite permis de donner une signification aux initiales *I.E.* qui figurent sur son col et qui sont celles de sa seconde épouse Johanna von Egmond (1498-1541).

Vermeyen s'est imposé dans l'art du portrait, tout comme Jan Gossart et Jan van Scorel à qui l'on attribue souvent, mais sans certitude, les rôles de formateurs de notre artiste. A l'instar de Jan van Scorel, dès sa potentielle rencontre avec l'œuvre de Gossart entre 1517 et 1524 à Wijk bij Duurstede, Vermeyen semble avoir absorbé les préceptes mis en place par le fer de lance de l'assimilation de la Renaissance italienne en Europe du Nord au XVI^e siècle. Il a pu aussi le croiser à la cour de la régente des Pays-Bas à Malines à partir de 1525. Grâce à une grande expressivité, Vermeyen, dont on pense davantage qu'il reçut son apprentissage chez Jan Gossart, se différencie de son ami et partenaire Jan van Scorel. Aussi, à l'inverse de van Scorel, il ne cherche pas à favoriser l'harmonie générale de l'œuvre, mais propose plutôt d'assoier la plasticité lourde de son modèle. Vermeyen peint plusieurs portraits frontaux, ce qui est relativement inhabituel à cette époque. En effet, la position de face n'est utilisée par les artistes qu'à partir de 1480, et c'est Hans Holbein qui en détient l'exclusivité. Cependant, c'est le trois-quarts qui est majoritairement utilisé par les artistes du XV^e siècle et Vermeyen utilise ce dispositif qui lui permet d'accentuer la présence physique des personnages et d'exprimer leur pouvoir de manière évidente. Ici, la posture nous semble légèrement pivotée tant le visage se rapproche d'une représentation parfaitement de face.

Outre la présence massive du modèle sur tout l'espace du tableau, l'éloquence réside dans le traitement des mains dont les doigts, principalement le pouce et l'index, s'agitent. Parmi la dizaine de portraits que



show the temperament of the person depicted. Vermeyen painted the governor of Friesland as rather solemn, confidently gripping the hilt of the sword in his left hand, and holding gloves in a supple and elegant right hand. These hands are a wonderful signature of the artist. Through a firm contrast between shadows and light, remarkable contours, a shortening effect and an enchanting realism, they are a particularly appealing element in each of his works. In an astonishing *Judith with the Head of Holofernes*, recently attributed to Jan Cornelisz Vermeyen by Maryan Ainsworth, and recognised as having been painted ca. 1525-1530, we observe once again the duality between a powerful hand holding a weapon and a meaningful hand¹. The shape of these hands seems very similar: slim yet strong, sturdy phalanges and lively gestures. M. Ainsworth illustrates her article with an interesting plate from a catalogue of motifs dated 1538, which probably originated in the art of the late 15th and early 16th centuries in Germany and in the Netherlands [FIG.3](#). It features various gestures, corresponding to the different ways the painter positions hands in his portraits. There were also examples of classical-style dress in this collection, which may have inspired the artist. Georg Schenck is thus shown in a very elegant attire, embroidered and decorated with dark red velvet bands. He is dressed in a heavy fur coat and wearing a stylish hat decorated with small gems. The same little golden cap can be found in the painting in Zwolle, by which the model was identified. The great refinement of his collar, bearing the initials of his second wife as mentioned above, shows the wealth he most likely enjoyed.

Vermeyen's imprint is also expressed through the special attention he paid to the primer layer; an opaque coat composed of white lead, red lacquer and vermilion, which lies beneath the underlying design. This coat gives a special quality to the rendering of the skin; peach tints animate the flesh tones and accentuate the aspect of the hands and face, as if shaped in clay. Georg Schenck's jowls and his cleft chin are rendered with a great softness. The purpose may have been to soften this General who, upon Mary of Hungary's request, freed the province of Groningen in 1536 from the Danish army, led by Meinhart de Hamme. This proximity with the Hapsburgs therefore justifies the link between the painter and his model. Unfortunately, there is no existing document that can bear witness to the conditions in which this portrait was executed. Beneath the features of this *Knight of the Golden Fleece*, Vermeyen offers us a rare and beautiful example of a northern Renaissance portrait in a remarkable state of conservation.

¹ Maryan Ainsworth, Abbie Vandivere, "Judith with the Head of Holofernes: Jan Cornelisz Vermeyen's Earliest Signed Painting", *Journal of Historians of Netherlandish Art* 6:2 (Summer 2014) DOI:10.5092/jhna.jhna.2014.6.2.2.

distinguaient M. J. Friedländer, sept sont représentés avec ces mains expressives, dont le *Portrait du Cardinal Carondelet* [FIG.2](#). Celles-ci permettent de montrer le tempérament de la personne représentée. Or, Vermeyen peint le gouverneur de la Frise avec un certain hiératisme, serrant avec confiance la poignée de son épée de la main gauche et tenant des gants d'une main droite souple et élégante. Ces mains fonctionnent comme une belle signature de l'artiste. Par un contraste assuré d'ombre et de lumière, un modelé remarquable, un effet de raccourci et un réalisme subjuguant, elles constituent dans chacune de ses œuvres un élément particulièrement séduisant. Dans une étonnante *Judith portant la tête d'Holopherne*, récemment attribuée par Maryan Ainsworth à Jan Cornelisz Vermeyen et admis comme ayant été exécuté autour de 1525-1530, on retrouve cette dualité entre la main puissante portant une arme et la main signifiante¹. La facture de ces mains semble très similaire: fines mais fortes aux phalanges robustes et à la gestuelle vivante. M. Ainsworth illustre son article d'une planche intéressante tirée d'un répertoire de motifs de 1538 qui devaient trouver leurs origines dans l'art de la fin du XV^e et du début du XVI^e en Allemagne et aux Pays-Bas [FIG.3](#). On y voit différentes gestuelles qui correspondent aux différentes manières de positionner les mains dans les portraits du peintre. Dans ce recueil se trouvait aussi des exemples de costumes à l'antique desquels le peintre aurait pu s'inspirer. À ce titre, Georg Schenck nous est présenté dans un très élégant vêtement, brodé et orné de languettes de velours grenat. Un lourd manteau en fourrure le couvre tandis qu'il arbore un coquet chapeau orné de petites bijoux. On retrouve le même petit calot doré identifiant le modèle dans le tableau de Zwolle. La grande finesse de son col marqué rappelons-le des initiales de sa seconde épouse montre la richesse dont il devait jouir.

La marque de Vermeyen s'exprime aussi par une attention toute particulière accordée à la couche dite d'apprêt, qui est une couche opaque constituée de blanc de plomb, de laque rouge et de vermillon reposant sous le dessin sous-jacent. Cette couche donne une qualité singulière au rendu de la chair; des tonalités pêche font vibrer les carnations et accentuent l'effet des mains et du visage comme modelés dans l'argile. Les bajoues et le menton «en fesses d'ange» de Georg Schenck sont rendus tout en souplesse. Peut-être pour adoucir ce général qui, à la demande de Marie de Hongrie, délivra en 1536 la province de Groningen des troupes danoises menées par Meinhart de Hamme. Cette proximité avec les Habsbourg justifie donc le lien entre le peintre et son modèle bien qu'il n'existe aujourd'hui hélas aucun document qui puisse attester des conditions de réalisation de ce portrait. Sous les traits de ce *Chevalier de la Toison d'Or*, Vermeyen livre ici un exemple rare et de grande beauté de portrait de la Renaissance nordique, de surcroît dans un état de conservation remarquable.

¹ Maryan Ainsworth, Abbie Vandivere, «Judith with the Head of Holofernes: Jan Cornelisz Vermeyen's Earliest Signed Painting.» *Journal of Historians of Netherlandish Art* 6:2 (Summer 2014) DOI:10.5092/jhna.jhna.2014.6.2.2.

7 Lambert van Noort & Herri Met de Bles

AMERSFOORT CIRCA 1520 – ANTWERP CIRCA 1571 BOUVIGNES CIRCA 1510 – FERRARA CIRCA 1555

LANDSCAPE WITH MADONNA AND CHILD, ST. ELIZABETH AND THE INFANT ST. JOHN
PAYSAGE AVEC VIERGE À L’ENFANT, SAINTE ÉLISABETH ET SAINT JEAN ENFANT

PANEL 19.3 × 16.3 cm
A wax monogram on the panel indicates RCB.

PROVENANCE Private collection, Germany.
LITERATURE Unpublished.

Right page, reproduced in real size.

Lambert van Noort The importance of the mysterious and multi-talented artist Lambert van Noort is constantly being reassessed, thanks to the successive rediscoveries of his oeuvre. It is generally believed he was born circa 1520 in Amersfoort, where he received his initial training from his father. His brother Willem van Noort, also a painter, was active in Utrecht and it was here that Lambert would perfect his skills, most probably in Jan van Scorel’s studio. His presence is later documented in Antwerp, where he became a master in 1549, after spending time in the studio of Vincent Sellaer (ca. 1490-1564) and probably that of the Master of Half-Lengths. A multi-talented artist, he also worked as an architect and ornamental designer, creating designs and cartoons for stained glass windows (e.g. the Chapel of the Virgin in the Nieuwe Kerk in Amsterdam by Digman Meynaert), tapestries, artistic ironwork and engravings. The Italian influence, perceptible from the beginning of his production thanks to his introduction into Flemish Romanist circles, was reinforced by a stay in Italy. As shown in an altarpiece depicting the Virgin giving the belt to St. Thomas, which once adorned the high altar of Santa Maria di Mortara in Ferrara and is now kept in the Oratorio de la S. Annunziata in the same city, van Noort’s Italian journey, which took place between 15 March 1558 and the end of 1559, was truly decisive: through his travels from Emilia Romagna to Tuscany, he became familiar with the greatest masters of Italian mannerism, such as Bronzino and Parmigianino. In addition to his constant references to Raphael and Tuscan art, a decisive influence during his years in Antwerp was the art of Frans Floris, whose style he endeavoured to assimilate.

Herri Met De Bles Originating from the Meuse valley, the painter Herri Met de Bles was born in Bouvignes circa 1510. Despite research conducted by the most prominent specialists, especially Max J. Friedländer, the life of this artist—who was an essential link between his uncle Joachim Patinir, *Velvet* Brueghel and the late 16th century landscape artists—remains relatively obscure. After a long stay in Italy, Herri Met de Bles settled in Mechelen. 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

Lambert van Noort L’importance de cet artiste mystérieux et polyvalent que fut Lambert van Noort se redessine constamment au fil des redécouvertes successives de son œuvre picturale. On situe généralement sa naissance vers 1520 à Amersfoort où il reçut sa première formation auprès de son père. Son frère Willem van Noort, également peintre, était actif à Utrecht et c’est dans cette ville que Lambert alla se perfectionner, vraisemblablement dans l’atelier de Jan van Scorel. Sa présence est ensuite documentée à Anvers où, après un passage dans les ateliers de Vincent Sellaer (ca. 1490-1564) et, probablement, du Maître des demi-figures, il accède à la maîtrise en 1549. Artiste aux multiples talents, il travaille aussi comme architecte et dessinateur ornemaniste, créant des projets et des cartons pour des vitraux (cf. la chapelle de la Vierge de la Nieuwe Kerk d’Amsterdam réalisés par Digman Meynaert), des tapisseries, de la ferronnerie d’art et de la gravure. L’influence italienne, perceptible dès les débuts de sa production grâce à son introduction dans les milieux romanistes flamands, se renforce par un séjour en Italie. Attesté par la réalisation d’un retable figurant la Vierge donnant la ceinture à Saint Thomas qui ornait jadis le maître-autel de Santa Maria di Mortara à Ferrare et est aujourd’hui conservé à l’Oratorio de la S. Annunziata de cette même ville, le périple italien de van Noort, que l’on situe entre le 15 mars 1558 et la fin de 1559, fut un voyage véritablement décisif: d’Émilie Romagne en Toscane, il l’amena à se familiariser avec les plus grands maîtres du maniérisme italien, de Bronzino à Parmigianino. En marge de ses références constantes à Raphaël et à l’art toscan, une influence décisive de ses années anversoises fut pour lui celle de l’art de Frans Floris, dont il essaiera d’assimiler la manière.

Herri Met de Bles Peintre originaire de la vallée de la Meuse, Herri Met de Bles serait né à Bouvignes vers 1510. 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^e siècle – demeure mal connue. Après un long séjour en Italie, il s’établit 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



Este in Ferrara, above all). After Patinir’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 Patinir, which involved the 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, particularly the rocky outcrops with their fantastical configurations. However, they stand apart from those of the master owing to the vaporous atmosphere and their less rigid composition, where the planes tend to blend together. Herri Met de Bles actually drew inspiration from the principles of Leonardo da Vinci, who recommended allowing the most distant objects to disappear into a light mist, to emphasise the effects of air and to enhance perspective. He lived out his successful career in Italy, where—as mentioned by Karel van Mander—he was given the name Il Civetta, because of the recurring image of an owl as a signature that featured in many of his paintings.

The result of a collaboration between Lambert van Noort and Herri Met de Bles, this *Madonna and Child with St. Elizabeth and the Infant St. John* is set in a green, hilly landscape. In this setting for a Holy Family with a distinctly Italian feel, the Infant Jesus and his cousin John play with a lamb under the watchful eye of the Virgin Mary and her cousin Elizabeth. Unlike the works that Herri Met de Bles painted alone, this Holy Family isn’t an integral part of a landscape for which it serves as a pretext. The group gently dominates the foreground and the double maternal frame established by this scene is accentuated by the presence of St. Elizabeth who also watches tenderly over her son. On the left of the composition, a robust, leafy oak tree opens onto a landscape that follows the conception European artists of the time had of oriental deserts, i.e. an eminently dense landscape.

This association of painters, which Linda Jansen considers to be “a prestigious collaboration”, lies at the origin of several exceptional paintings, one of which is entirely comparable to the one presented here: The *Holy Family with the Infant John the Baptist*, Kunstmuseum, Basel [FIG.1](#). In the city’s collections since 1662, this panel originates from the famous Amerbach collection, in whose inventory it appears in 1586 as the work of “Heinrich Blesii Bonivati”. According to tradition, it was given to the humanist Boniface Amerbach by Erasmus himself, which makes it the oldest documented painting by Bles. In his study of the work, Jacques Tousseint is said to have spotted an inscription and a date: “ANNO” and “1553”. However, as he was tired, ANNO may also have been interpreted as VAN. It should be noted that Amerbach also owned the painting of *David and Abigail*, one of the first certified paintings by Lambert van Noort.

The source of these two paintings is Raphael and the *Madonna of the Palm Tree* engraved by Marcantonio Raimondi circa 1520-1525 [FIG.2](#). During his stay in Italy, Noort would have seen these models which seem to have greatly inspired him in this case. However, although the overall layout of our composition is clearly similar to the painting in the Kunstmuseum, some differences are worth noting. The Basel version shows Joseph, Mary, the Infant Jesus and the infant St. John dressed in his sheepskin.

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, signature récurrente qu’il introduisit dans bon nombre de ses tableaux.

Née d’une collaboration désormais attestée entre Lambert van Noort et Herri Met de Bles, cette *Vierge à l’Enfant, avec sainte Élisabeth et saint Jean enfant* s’inscrit dans un paysage verdoyant et vallonné. Écrin pour une Sainte Famille aux allures précisément italiennes, l’Enfant Jésus et son cousin Jean jouent avec un agneau sous le regard attentif de la Vierge Marie et de sa cousine Élisabeth. Contrairement aux œuvres qu’Herri Met de Bles réalise seul, cette Sainte Famille ne se fond pas dans un paysage dont elle serait le prétexte. Le groupe domine l’avant-plan avec douceur et le double cadre maternel instauré par cette scène est accentué par la présence de sainte Élisabeth qui veille elle aussi, tendrement sur son fils. Sur la gauche de la composition, un chêne robuste et feuillu ouvre l’espace sur un paysage suivant la conception que les artistes européens de l’époque se faisaient des déserts orientaux, un paysage éminemment dense.

Cette association de peintres, que Linda Jansen considère comme «une collaboration de prestige», est à l’origine de compositions exceptionnelles dont l’une est parfaitement comparable à celle présentée ici : la *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste* du Kunstmuseum de Bâle [FIG.1](#). Ce panneau, dans les collections de la ville depuis 1662 provient de la célèbre collection Amerbach, dans l’inventaire de laquelle il figure en 1586 comme l’œuvre de «Heinrich Blesii Bonivati». Il aurait été, selon la tradition, donné à l’humaniste Boniface Amerbach par Erasme lui-même, ce qui en fait le tableau de Bles le plus anciennement documenté. Dans son étude de l’œuvre, Jacques Toussaint aurait repéré une inscription et une date : «ANNO» et «1553». Mais fatigué, ANNO pourrait également être lu comme VAN. Notons qu’Amerbach possédait aussi le *David et Abigaël*, sinon l’un des premiers tableaux attestés de Lambert van Noort.

A la source de ces deux compositions, il faut aller trouver Raphaël et la *Vierge au palmier* gravée par Marcantonio Raimondi vers 1520-1525 [FIG.2](#). Durant son séjour en Italie, Noort a pu prendre connaissance de ces modèles dont il semble largement s’inspirer ici. Mais bien que le schéma d’ensemble de notre composition soit sensiblement similaire à la peinture





FIG.1
Lambert van Noort
and Herri Met de Bles,
*The Holy Family and
the Infant John the Baptist*,
panel, 60 × 53 cm, Basel,
Kunstmuseum.

FIG.2
After Raphael, engraved
by Marcantonio Raimondi,
The Madonna of the Palm Tree,
1520, engraving on sheet,
247 × 172 mm, Geneva,
Musée d'art et d'histoire.

FIG.3
Lambert van Noort
and Herri Met de Bles,
St. Jerome in the desert,
panel, 116.7 × 81.6 cm,
formerly De Jonckheere,
Namur, Musée Provincial
des Arts Anciens du Namurois.



2



3

The Child, surrounded by the arms of the Virgin, holds a reel in his hands: an object in the shape of a cross that foreshadows the future Passion. Thus, an allusion to the future sacrifice of Christ is slipped into a scene of the Virgin and Child. The work presented here retains this principle but modifies the symbol: the lamb indicates the future sacrifice of Christ.

The Holy Family group is generally organised vertically. It was the Italian painters of the *Cinquecento* who rendered this layout more flexible to achieve a pyramidal composition. This meant that painters could portray more figures and show the relationships uniting them. Here, the emphasis is on maternal tenderness. There are benevolent gazes all around, placing the Child in a family framework tinged with gentleness. Leonardo's model is nevertheless present and can be seen in the Virgin's foot, which is very delicate and shod in a sandal with straps. It bears a striking resemblance to the feet painted by the Tuscan master in his *St. Anne*. Noort assimilates the models and motifs established by the masters of the *Cinquecento* to create a group of his own.

The Bamberg Historical Museum also has a copy of the *Holy Family with the Infant St. John*, while a version of *St. Jerome in the Desert* **FIG. 3**, also resulting from this collaboration, passed through our hands before joining the Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois. Both artists used the same processes to unite figures and landscape. Herri Met de Bles excelled in the portrayal of landscapes and was familiar with the works of Leonardo da Vinci. His manner of painting is proof of this. A common influence therefore succeeded in bringing together the two artists to give landscape and figures equal importance. Highlights are meticulously placed on the oak to give texture to its bark and foliage. The bottom of the composition in the foreground is covered with delicate little flowers and clumps of fresh grass. A vast panorama opens up on the right, showing figures walking here and there. These walkers are perhaps a reminder of the early life of Jesus in flight, allowing the artist to reveal a narrative that correlates with the presence of the lamb. This balance between a delicate biblical scene and a harmonious landscape is what makes this panel so rich. A hitherto unseen work whose state of conservation further enhances the beauty of its subject matter, it is an essential milestone in the body of work illustrating the fruitful collaboration of these two painters.

du Kunstmuseum, certaines différences méritent d'être soulevées. La version de Bâle réunit Joseph, Marie, l'Enfant Jésus ainsi que saint Jean enfant vêtu de sa peau de mouton. L'Enfant, entouré des bras de la Vierge tient dans ses mains un dévidoir: un objet en forme de croix qui fait pressentir la Passion future. Ainsi, une allusion au futur sacrifice du Christ est glissée dans une scène de Vierge à l'Enfant. L'œuvre présentée ici conserve ce principe, mais modifie le symbole: l'agneau indique le sacrifice futur du Christ.

Le groupe de la Sainte Famille est généralement organisé de manière verticale. Ce sont les peintres italiens du *Cinquecento* qui assouplissent ce schéma pour arriver à une composition pyramidale. Ainsi, les peintres peuvent représenter plus de figures et exposer les relations qui les unis. C'est ici la douceur maternelle qui est mise en avant. Les regards bienveillants circulent et placent l'Enfant dans un cadre familial empreint de douceur. Le modèle de Léonard reste tout de même présent et peut être observé sur le pied de la Vierge, très fin et chaussé d'une sandale à lanières qui ressemble sensiblement aux pieds peints par la maître toscan dans sa *sainte Anne*. Noort assimile les modèles et les motifs établis par les maîtres du *Cinquecento* pour créer un groupe qui lui est propre.

Si le musée historique de Bamberg conserve également une *Sainte Famille avec saint Jean enfant*, un *saint Jérôme dans le désert* **FIG.3** également issu de cette collaboration est passé entre nos mains avant de rejoindre le Musée des Arts anciens du Namurois. Les deux artistes avaient eu recours aux mêmes procédés afin de joindre la figure et le paysage. Herri Met de Bles excelle dans la représentation de paysages et connaissait les œuvres de Léonard de Vinci. Sa manière de peindre en témoigne. Les deux artistes sont donc parvenus à se rejoindre autour d'une influence commune pour donner au paysage ainsi qu'aux figures une égale importance. Les rehauts de lumière sont minutieusement posés sur le chêne pour donner forme texture à son écorce et son feuillage. Le bas de la composition au premier plan est tapi de délicates petites fleurs et de mottes d'herbe fraîche. Sur la droite s'ouvre un vaste panorama où des figures déambulent. Ces marcheurs peuvent rappeler les premiers temps de la vie de Jésus en fuite et permettent à l'artiste de déployer une narration corrélée avec la présence de l'agneau. Cet équilibre entre scène biblique délicate et paysage harmonieux fait toute la richesse de ce panneau. Œuvre inédite dont l'état de conservation ne vient que servir la beauté de son propos, elle est aujourd'hui un jalon essentiel du corpus illustrant la collaboration prolixe de ces deux peintres.

8 Jan Mandijn

Attributed to
HAARLEM 1502 – ANTWERP 1560

ALLEGORY OF PRIDE, AFTER PIETER BRUEGEL THE ELDER
L'ALLÉGORIE DE L'ORGUEIL, D'APRÈS PIETER BRUEGEL L'ANCIEN

PANEL 21 × 30.5 cm
PROVENANCE Private collection,
Antwerp since 1967.

LITERATURE L. Collobi Ragghianti,
Dipinti fiamminghi in Italia, 1420-1570:
Catalogo, Bologna, 1990, p. 269, no. 547.

EXHIBITION Genoa, Palazzo Reale, *Mostra
della pittura antica in Liguria dal Trecento
al Cinquecento*, 28 June-30 July 1946, no.39.

Jan Mandijn was born in Haarlem in 1502 and settled in Antwerp in 1530. He quickly made a reputation for himself there through his portrayals of scenes such as the Temptation of St. Anthony and St. Christopher. For these works, he drew largely on the fantastic creatures of Hieronymus Bosch, just like the artist Pieter Huys. However, in his amusing rather than truly disturbing paintings, there is no indication of the fearful background that characterised the master from Den Bosch. In an equally characteristic manner, he distinguished himself through the heightened realism of his landscapes, often painted with a supple, broad brushstroke.

The special ties he maintained with Pieter Aertsen, and with his apprentice portrait painters such as Jan Mostaert and Bartholomeus Spranger, lead us to believe that the painter’s work wasn’t confined to the fantastic with which his name is systematically associated. As a result, several art historians have been all too quick to attribute works considered to be by the Master of the Prodigal Son to Jan Mandijn. More recently, a link was suggested with the mysterious figure of the Master of Paul and Barnabus. Although it is still difficult to reach a decision on this subject, Mandijn certainly enjoyed considerable esteem and public recognition during his lifetime, thus exceeding the commonly-attributed profile of a mere imitator of Bosch. This is proved by the annual allowance he received from the City of Antwerp for his work as a decorator for the annual Ommegang.

The portrayal of the deadly sins hasn’t always been as well defined as it is today. It took a long time and many discussions to agree on the hierarchy, titles and images of the seven deadly sins. However, this didn’t prevent artists from tackling these subjects and creating their own view. This was indeed the case for Pieter Bruegel the Elder, who took an interest in the deadly sins between 1556 and 1557 by depicting them in a series of seven drawings, with the aim of having them engraved by Pieter van der Heyden **FIG.1**. The seven images of the sins are governed by the same composition, i.e. a central female figure accompanied by an animal and surrounded by various scenes. Since the definition of the different sins hadn’t yet been established, Bruegel the Elder decided to mark the title of the various sins in Latin beneath the allegorical figure, so that viewers could be sure of the subject. These different allegories are independent from each other and feature variations but they are nevertheless linked owing to their similar composition.

Né à Haarlem en 1502, Jan Mandijn s’établit dès 1530 à Anvers. Très rapidement, il s’y bâtit une réputation grâce à ses représentations de scènes telles que la Tentation de saint Antoine et saint Christophe pour lesquelles il puise largement dans le bestiaire fantastique d’un Jérôme Bosch, à l’instar d’un Pieter Huys. Dans ses compositions plus drolatiques que véritablement inquiétantes, on ne trouve toutefois pas cet arrière-fond d’angoisse caractéristique du maître de Bois-le-Duc. De façon tout aussi caractéristique, il se distingue par le réalisme accru de ses paysages, souvent traités avec un pinceau souple et large.

Les liens privilégiés qu’il entretenait avec Pieter Aertsen, ainsi que l’apprentissage que firent chez lui des peintres de figures tels que Jan Mostaert et Bartholomeus Spranger laissent supposer que l’œuvre du peintre ne se cantonnait pas au genre fantastique auquel on associe systématiquement son nom. C’est ainsi que plusieurs historiens d’art essayèrent sans doute un peu hâtivement de rendre à Jan Mandijn la production donnée au Maître du Fils Prodigue. Dans un passé plus récent, c’est avec la figure mystérieuse du Maître de Paul et Barnabé que le rapprochement a été suggéré. S’il est encore actuellement difficile de se prononcer à ce sujet, il est indéniable que Mandijn jouit de son vivant d’un succès d’estime et d’une reconnaissance publique dépassant, ainsi que l’atteste la pension annuelle qu’il recevait de la Ville d’Anvers pour ses travaux de décorateur des sorties annuelles de l’Ommegang, le simple profil d’épigone de Bosch auquel on le réduit généralement.

La représentation des péchés capitaux n’a pas toujours été aussi bien définie qu’à notre époque. En effet, il a fallu du temps et de longues discussions pour se mettre d’accord sur la hiérarchisation, les noms ainsi que les images des sept péchés capitaux. Pourtant, cela n’a pas empêché les artistes de s’attaquer à ces sujets et d’en créer leur propre vision. C’est notamment le cas de Pieter Bruegel l’Ancien, qui s’intéresse entre 1556 et 1557 aux péchés mortels en les représentant à travers un cycle de sept dessins destinés à être gravés par Pieter van der Heyden **FIG.1**. Les sept représentations des péchés sont régies par la même composition mettant en scène une figure féminine centrale accompagnée d’un animal et entourée de diverses scènes. Comme la vision des différents péchés n’est pas encore totalement réglée, Bruegel l’Ancien décide d’inscrire en latin le nom des différents péchés sous la figure allégorique afin que les spectateurs soient bien informés du sujet. Ces différentes allégories sont traitées de manière indépendante et variée mais peuvent tout de même être mises en relation en raison de leur composition similaire.





While pride isn't perhaps the most serious deadly sin, this doesn't mean that it isn't important in the cycle of seven vices. Pieter Bruegel the Elder's portrayal of the sin of pride proved highly successful and was copied by Jan Mandijn. The latter adopted the exact composition of Pieter Bruegel the Elder's drawing in his work, albeit in reverse [FIG.2](#). We are therefore presented with the composition that defines the Flemish master's seven drawings. In this case, the central female figure is looking at herself in a small mirror which she is holding in her left hand. Dressed in rich clothing, the allegory of pride is accompanied by a peacock displaying his finest feathers. The work also contains a multitude of small scenes that have all been literally copied from Bruegel the Elder's drawing. Mandijn's reference to Bruegel's work can even be found in the scenery in the background.

The entire work has been designed to personify and materialise the sin of pride. There are various allusions to the multiple forms this sin can take. The allegorical figure in the centre personifies the vice of pride by simply looking in a mirror. This gesture also appears in the foreground. Two small monsters admire their reflection, with one of them even admiring its anus. The criticism is obvious. However, the allegorical figure isn't only exposing the deadly sin through the admiration of her reflection; her luxurious clothing also exposes another form of pride, that of paying too much attention to one's appearance. It is also interesting to note that the central figure's clothes aren't from a fantasy world, unlike the rest of the painting. This touch of reality isn't unique; it can also be seen on the right-hand side of the work, in a scene at a barber's shop. This genre scene reminds us that the sin of pride doesn't belong to an imaginary world, but to reality. The presence of the peacock accompanying the central figure represents another form of pride. By displaying its tail feathers, the artist shows us a proud animal strutting about and seeking to draw attention. The barber exposes coquetry, which can also be associated with a form of pride. Even the scenery in the background with its whimsical architecture betrays a form of pride owing to its luxury, mirroring the clothes in the allegory. The painter therefore shows us different forms of pride through all the various scenes composing the work. We can also see the Latin word for pride, *superbia*, beneath the female figure, which serves to remind or specify to the viewer the subject of the work.

L'orgueil n'est peut-être pas le péché capital le plus grave, mais cela ne signifie pas qu'il ne soit pas important dans le cycle des sept vices. La représentation que Pieter Bruegel l'Ancien donne au péché d'orgueil connaît un franc succès et va être reprise par Jan Mandijn. En effet, ce dernier reprend dans son œuvre l'exacte composition du dessin de Pieter Bruegel l'Ancien mais de manière inversée [FIG.2](#). Nous retrouvons donc la composition qui définit les sept dessins du maître flamand. Dans ce cas, la figure féminine au centre se regarde dans un petit miroir qu'elle tient de la main gauche. Habillée de riches vêtements, l'allégorie de l'orgueil est accompagnée d'un paon qui déploie son plus beau plumage. Nous retrouvons aussi une multitude de petites scènes qui composent le reste de l'œuvre. Ces dernières sont d'ailleurs toutes reprises de manière littérale du dessin de Bruegel l'Ancien. Cette citation de l'œuvre de Bruegel par Mandijn se remarque jusque dans les décors en arrière-fond.

L'œuvre entière est pensée pour personnifier et matérialiser le péché d'orgueil. Nous trouvons différentes allusions aux multiples formes que peut prendre ce péché. La figure allégorique qui se trouve au centre personifie le vice d'orgueil par un simple regard dans un miroir. Ce dernier est d'ailleurs repris au premier plan. En effet, deux petits monstres admirent leur reflet et l'un d'eux admire même son propre anus. La critique devient plutôt claire. Mais la figure allégorique ne dénonce pas seulement le péché capital par l'admiration de son reflet, ses habits luxueux permettent de dénoncer une autre forme d'orgueil, celle d'une attention trop importante à son apparence. Il est également intéressant de noter que les vêtements de la figure centrale ne sortent pas d'un monde fantaisiste comme presque tout le reste de l'œuvre. Cette touche de réalité n'est pas unique, elle se retrouve dans la partie droite de l'œuvre avec la présence d'une scène chez un barbier. Cette scène de genre permet de rappeler que le péché d'orgueil n'appartient pas à un monde imaginaire mais bien à la réalité. La présence du paon qui accompagne la figure centrale présente également une autre forme d'orgueil. Avec son plumage déployé, l'artiste nous montre un animal orgueilleux qui se pavane et qui cherche à attirer l'attention. Ainsi, le barbier dénonce la coquetterie qui peut aussi être associée à une forme d'orgueil. Même les décors en arrière-plan avec leurs architectures totalement fantaisistes portent une forme d'orgueil en elles par leur luxe, qui

Despite Jan Mandijn's reference to this work, his own painting still bears a personal touch. Note that even if the composition is the same, an obvious difference can be seen between the two works, i.e. Mandijn's addition of colour. We can also link this work to another painting by Jan Mandijn, *The Temptation of St. Anthony* [FIG.3](#), which is also a copy of a painting by Bruegel the Elder. However, it also contains personal touches, even in the composition. Jan Mandijn is therefore not a simple copyist; he endeavours to introduce his own elements and give his imagination free rein. In the *Allegory of Pride*, Mandijn seeks to bring his talent as a colourist into play. The colours help us to understand that these scenes don't belong to reality, despite the existence of a scene of everyday life. The presence of small demons, which clearly have a strong grip on the human figures, already make it clear that we are in a demonic place. However, the colours add meaning to this theory. They allow the insertion of new elements, such as flames in the background, which indicate that we are indeed in hell, a place reserved for sinners. Hence, it is here in the lower depths that the proud people of everyday life are to be found.

It is difficult to look at this work and not see the influence of Hieronymus Bosch, which continued to be considerable and affected many artists, even after his death in 1516. The universe of this artist left a significant mark on the history of art and would allow numerous artists to adopt Bosch's world. Such is the case for this allegory of sin, whether it be in Bruegel the Elder's or Jan Mandijn's version. It is indeed difficult to ignore the elements borrowed from the works of Bosch. The little monsters that populate the work are proof of this influence. When Pieter Bruegel the Elder produced this work, Bosch's touch was greatly appreciated by the public.

peut rappeler les vêtements de l'allégorie. L'auteur nous montre donc différentes formes d'orgueil à travers les différentes scènes qui composent l'œuvre. Nous trouvons également le mot orgueil en latin *superbia* en dessous de la figure féminine qui permet de rappeler ou de préciser au spectateur le sujet de l'œuvre.

Malgré la citation que fait Jan Mandijn de cette œuvre, il ne faut pas s'imaginer que le peintre n'apporte aucune touche personnelle. Notons que bien que la composition soit la même, une grande différence discerne les deux œuvres : l'ajout de couleurs de la part de Mandijn. Nous pouvons d'ailleurs lier cette œuvre à une autre peinture de Jan Mandijn, *La Tentation de saint Antoine* [FIG.3](#), qui reprend également une composition de Bruegel l'Ancien en y ajoutant néanmoins des touches personnelles jusque dans la composition. Jan Mandijn n'est donc pas un simple copiste puisqu'il cherche à apporter ses propres éléments et à laisser libre court à son imagination. Dans le cas de *l'Allégorie de l'Orgueil*, Mandijn joue sur ses talents de coloriste. Les couleurs aident à faire comprendre que ces scènes n'appartiennent pas à la réalité, et ce malgré la présence d'une scène de la vie quotidienne. Les petits démons, qui ont visiblement une emprise importante sur les figures humaines, nous précisent déjà que nous nous trouvons dans un lieu démoniaque. Cependant, les couleurs ajoutent du sens à cette théorie. Celles-ci permettent l'insertion de nouveaux éléments comme les flammes en arrière-plan qui montrent bien que nous nous trouvons en Enfer, lieu réservé aux pécheurs et aux damnés. C'est donc à cette place, dans les bas-fonds, que les orgueilleux de la vie quotidienne se retrouveront.

Il est difficile de regarder cette œuvre et de ne pas voir la touche boschienne qui y est apportée. La personnalité de Jérôme Bosch reste importante même après sa mort en 1516, et influencera de nombreux artistes. L'univers de cet artiste laisse une marque importante dans l'histoire de l'art et permettra à de nombreux artistes de s'implanter dans l'univers boschien. C'est le cas pour cette allégorie du péché, que ce soit dans la version de Bruegel l'Ancien ou celle de Jan Mandijn. Il est effectivement difficile de passer à côté des éléments empruntés aux œuvres de Bosch. Les petits monstres qui peuplent l'œuvre sont la preuve de cette influence. Lorsque Pieter Bruegel l'Ancien produit cette œuvre, la touche de Bosch est toujours très appréciée du public.



FIG.1
Pieter van der Heyden,
after a drawing by Pieter Bruegel
the Elder, *Pride (Superbia)*,
1558, engraving, 23 × 29.9 cm,
Vienna, Albertina.

FIG.2
Pieter Bruegel the Elder,
Pride (Superbia), 1557,
drawing, 22.9 × 30 cm,
Paris, Fondation Custodia.

FIG.3
Jan Mandijn, *The Temptation
of St. Anthony in a panoramic
landscape*, panel, 22.8 × 29.6 cm,
formerly De Jonckheere,
Private Collection.

9 School of Southern Germany

16TH CENTURY

THE LOVE OF SELF, EVEN TO THE CONTEMPT OF GOD
THE LOVE OF GOD, EVEN TO THE CONTEMPT OF SELF
L'AMOUR DE SOI, MÊME AU MÉPRIS DE DIEU
L'AMOUR DE DIEU, MÊME AU MÉPRIS DE SOI

1560
PAIR OF PANELS 62×141 cm
Love of God, panel dated and inscribed:
amor dei usque ad contemptum sui 1560

Love of self, panel inscribed:
amor sui usque ad contemptum dei

PROVENANCE Downside Abbey General Trust, UK.
LITERATURE Unpublished.

The iconography presented here is unique. Taken from *City of God*, a theological work written by Augustine of Hippo between 413 and 426, it shows two cities, one earthly and the other heavenly, through a multitude of characters and details. This type of iconography, which was usually reserved for miniatures decorating precious manuscripts, was very rarely painted in such a large format. Here, the artist has achieved what few others dared to undertake: to translate the complex thesis of St. Augustine into an image. Nothing has been left out and our gaze is absorbed by the detailed and colourful narrative, where the artistic quality reflects the richness of the message.

The chapter detailed here is the fourteenth, in which St. Augustine describes the nature of the two cities he envisages throughout his work, one earthly and the other heavenly.

Two cities have been formed by two loves: the earthly by the love of self, even to the contempt of God; the heavenly by the love of God, even to the contempt of self. The former, in a word, glories in itself, the latter in the Lord. For the one seeks glory from men; but the greatest glory of the other is God, the witness of conscience. The one lifts up its head in its own glory; the other says to its God, «Thou art my glory, and the lifter up of mine head.» In the one, the princes and the nations it subdues are ruled by the love of ruling; in the other, the princes and the subjects serve one another in love, the latter obeying, while the former take thought for all. The one delights in its own strength, represented in the persons of its rulers; the other says to its God, “I will love Thee, O Lord, my strength”. — St. Augustine, *City of God*, XIV,28,1.

The inscriptions under our panels underline the reference to the fourteenth chapter, and confirm the narrative established by the image.

The first city is the heavenly one, where the love of God prevails over self-love (*amor dei usque ad contemptum sui*). The purpose of this celestial city may be difficult to grasp as a whole, but it is a literary metaphor with a multitude of meanings. On the right, the artist depicts a sort of *hortus conclusus* where all the major divine figures are gathered: the Trinity accompanied by the Virgin Mary, Adam and Eve, and St. John the Baptist. On the left, a crowd of figures guided by St. Peter are heading towards this enclosed group. Among them are bishops and saints, brandishing olive branches, a symbol of peace. Above this first frieze, in a green and hilly

L’iconographie présentée ici est inédite. Tirée de la *Cité de Dieu*, ouvrage théologique écrit par Augustin d’Hippone entre 413 et 426, elle présente deux villes, l’une terrestre et l’autre céleste, au travers d’une multitude de figures et de détails. Une telle iconographie, généralement réservée aux miniatures décorant de précieux manuscrits, n’est que très rarement peinte dans un format aussi important. L’artiste a réalisé ici ce que peu d’autres ont entrepris : traduire en image la thèse complexe de saint Augustin. Rien n’y est laissé pour compte, et notre regard se perd dans une narration riche et colorée où la qualité artistique reflète la richesse du message.

Le chapitre détaillé ici est le quatorzième, dans lequel saint Augustin décrit la nature des deux cités qu’il envisage tout au long de son œuvre, l’une terrestre et l’autre céleste.

Deux amours ont donc bâti deux cités : l’amour de soi jusqu’au mépris de Dieu, la cité de la Terre, l’amour de Dieu jusqu’au mépris de soi, la cité de Dieu. L’une se glorifie en soi, et l’autre dans le Seigneur. L’une demande sa gloire aux hommes, l’autre met sa gloire la plus chère en Dieu, témoin de sa conscience. L’un, dans l’orgueil de sa gloire, marche la tête haute; l’autre dit à son Dieu : ‘Tu es ma gloire et c’est toi qui élèves ma tête.’ Celle-là dans ses chefs, dans ses victoires sur les autres nations qu’elle dompte, se laisse dominer par sa passion de dominer. Celle-ci, nous représente ses citoyens unis dans la charité, serviteurs mutuels les uns des autres, gouvernants tutélaires, sujets obéissants. Celle-là, dans ses princes, aime sa propre force. Celle-ci dit à son Dieu : «Seigneur, mon unique force, je t’aimerai.» — Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, XIV,28,1.

Les inscriptions présentes sous nos panneaux viennent directement souligner la référence à ce quatorzième chapitre, et authentifient la narration établie par l’image.

La première cité est la cité céleste; là où l’amour de Dieu l’emporte sur l’amour de soi (*amor dei usque ad contemptum sui*). L’objet de cette cité céleste est difficile à saisir dans son ensemble, il s’agit d’une métaphore littéraire au sens inépuisable. Sur la droite, l’artiste représente une sorte d’*hortus conclusus* où sont réunies toutes les figures divines majeures : la Trinité accompagnée de la Vierge Marie, Adam et Ève, saint Jean Baptiste. Sur la gauche, une foule de figures guidées par saint Pierre se dirigent vers cet ensemble clos. Parmi eux des évêques et des saints, brandissant des rameaux d’oliviers, symbole de paix. Au-dessus de cette première



landscape, a multitude of small independent scenes narrate the martyrdoms of numerous saints. The following episodes are visible from left to right: St. Jerome in the desert, the temptations of St. Anthony, St. George slaying the dragon, Mary Magdalene, St. Francis of Assisi receiving the stigmata, the martyrdom of St. Sebastian, the conversion of Saul, St. Christopher carrying Christ on his back, St. John the Baptist and the Jordan River, and finally, the stoning of St. Stephen.

This heavenly city isn't glorying in itself, but in the Lord. The City of God refers to wisdom, peace, the worship of God alone, the saints of heaven and justice, wherever it is practised; it is a set of concepts that can't be fully designated. The painter presents these scenes in a harmonious landscape, dotted with churches and pleasant dwellings where, despite the violence of the martyrdoms, life is good.

The second city is the earthly one. Once again, the painter depicts a multitude of independent scenes, contrasting with each other this time, and reflecting the inequalities arising from a life devoted to self. To the left of the panel in the foreground, four scrawny and scantily clad men are trying to fish, but their catch is far from miraculous. There are two scenes to the left and right of this group featuring games and banquets. The players are richly clothed and appear to be well fed. In a background depicting increasingly steep mountains, men are fighting on horseback. At the far right of the composition, a boat led by a black demon guides the men into the mouth of a monster. This is what self-love leads to at the expense of God (*amor sui usque ad contemplum dei*). What St. Augustine refers to as an earthly city is undoubtedly the world as it is, with its institutions, its inhabitants, its history, its rulers, its joys and its misfortunes. Here again, his concept of a city isn't a town, but an inner disposition.

Together, these two panels support Augustine of Hippo's main thesis. Written after the sack of Rome in 410, the *City of God* asserts that the reign of God is not an earthly reign, contradicting the thesis of Eusebius of Caesarea, comparing the emperor to Christ. Composed of 22 chapters, the majority of which are purely narrative, this work inspired the illuminators of the late Middle Ages. Count Alexandre de Laborde, who examined and

frise, dans un paysage verdoyant et vallonné, une multitude des petites scènes indépendantes viennent narrer les martyres de nombreux saints. De gauche à droite, on peut apercevoir les épisodes suivants : saint Jérôme dans le désert, les tentations de saint Antoine, saint Georges terrassant le dragon, Marie-Madeleine, saint François d'Assise recevant les stigmates, le martyr de saint Sébastien, la conversion de Saül, saint Christophe portant le Christ sur son dos, saint Jean Baptiste et le Jourdain, et finalement, la lapidation de saint Etienne.

Cette cité céleste ne se glorifie pas en soi, mais dans le Seigneur. La cité de Dieu se rapporte à la sagesse, à la paix, au culte unique de Dieu, aux saints du ciel et à la justice, là où elle est pratiquée ; elle est un ensemble de concepts qui ne peuvent être désignés entièrement. Le peintre présente ces scènes dans un paysage harmonieux, parsemé d'églises et d'habitations agréables où, malgré la violence des martyres, il fait bon vivre.

La seconde cité est la cité terrestre. À nouveau, le peintre représente une multitude des scènes indépendantes qui, cette fois, entrent en contraste les unes avec les autres et traduisent les inégalités auxquelles mènent une vie pour soi. Sur la gauche du panneau, au premier plan, quatre hommes maigres et peu vêtus tentent de pêcher, mais leur pêche est loin d'être miraculeuse. À gauche et à droite de ce groupe, deux scènes de jeux et de banquets sont disposées. Les joueurs sont richement vêtus et semblent être suffisamment nourris. À l'arrière, là où les montagnes deviennent de plus en plus acérées, des hommes se battent à cheval. Tout à droite de la composition une barque menée par un démon noir guide les hommes dans la gueule d'un monstre. C'est ce à quoi mène l'amour de soi aux dépends de Dieu (*amor sui usque ad contemplum dei*). Ce que désigne saint Augustin en parlant de cité terrestre est sans doute le monde tel qu'il est, avec ses institutions, ses habitants, son histoire, ses gouvernants, ses bonheurs et ses malheurs. Là encore, il ne désigne pas une cité comme ville, mais plutôt comme une disposition intérieure.

Ensemble, ces deux panneaux viennent souligner la thèse principale d'Augustin d'Hiponne. Écrit après le sac de Rome de 410, la *Cité de Dieu* affirme que le règne de Dieu n'est pas un règne terrestre, venant contredire

classified the City of God manuscripts decorated with paintings¹, found there was only four of them before the end of the 14th century. In 1371, Charles V had this text translated into French by Raoul de Presles **FIG.1-2**. This translation was so successful that between 1376 and 1503, 53 manuscripts were produced and decorated with rich illuminations.

The illuminated manuscripts inventoried by Alexandre de Laborde focus mainly on the narrative episodes recited by St. Augustine. These images, presented as a series to embellish the text, take the format of a book of hours. Hence, they follow the text in a chronological and structured manner. The principle of the two cities, which escapes any attempt at an exhaustive understanding, and which can't be considered as a narrative cycle, has never been portrayed in such an elaborate way as on these two panels. For instance, two plates from a manuscript kept in Pforta show how the illuminators endeavoured to understand and portray these two cities.

This unique work with its extremely rare iconography reverses the text/image relationship normally found in manuscripts. Here, the work sufficiently illustrates the text, with only two small sentences required as a reminder. Even though the format is that of a frieze, suitable for highlighting a series of events, the artist nevertheless provides us with a rich and coherent decorative panel. This iconography, which has only ever been presented in books, is a true artistic tour de force. The artist succeeded in immersing himself in a rich tradition and transforming its codes in order to create a magnificent work full of surprises. Deciphering all the meanings is fascinating work.

¹ Laborde, Alexandre-Léon Joseph de, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*, Paris, 1909.

la thèse d'Eusèbe de Césarée, comparent l'Empereur au Christ. Composée de vingt-deux chapitres, dont la majorité sont purement narratifs, cet ouvrage a inspiré les enlumineurs de la fin du Moyen Âge. Le comte Alexandre de Laborde, qui examine et qualifie les manuscrits de la *Cité de Dieu* décorés de peintures¹ n'en compte que 4 avant la fin du XIV^e siècle. En 1371, Charles V fait traduire en français ce texte par Raoul de Presles **FIG.1-2**. Cette traduction aura un tel succès qu'entre 1376 et 1503, 53 manuscrits sont produits et décorés de riches enluminures.

Les manuscrits enluminés recensés par Alexandre de Laborde se focalisent majoritairement sur les épisodes narratifs récités par saint Augustin. Ces images, mises en série pour agrémenter le texte, prennent le format d'un livre d'heures. Elles suivent donc le texte de manière chronologique et structurée. Le principe des deux cités, qui échappe à toute tentative de compréhension exhaustive, et qui ne peut être constitué comme un cycle narratif, n'est jamais représenté de manière aussi travaillée que sur ces deux panneaux. À titre d'exemple, deux planches tirées d'un manuscrit conservé à Pforta, montrent la manière dont les enlumineurs tentaient d'appréhender et de représenter ces deux cités.

L'œuvre présentée ici, totalement inédite et très rare par son iconographie, renverse le rapport texte/image entretenu dans les manuscrits. Ici, l'œuvre suffit pour illustrer le texte, dont uniquement deux petites phrases de rappel sont nécessaires. Tout en conservant un format en frise, adéquat pour mettre en avant une suite d'événements, l'artiste propose un panneau décoratif riche et cohérent. La mise en place de cette iconographie, qui n'a jamais été présentée autrement que dans des livres, constitue une véritable tour de force artistique. L'artiste a su s'imprégner d'une tradition féconde, afin d'en détourner les codes et de réaliser une œuvre riche en surprises. En déchiffrer toutes les significations est un travail passionnant.

¹ Laborde, Alexandre-Léon Joseph de, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*, Paris, 1909.



1



2

FIG.1-2
Mâcon, Bibliothèque municipale,
0001/0002, St. Augustin,
translated by Raoul de Presles,
Cité de Dieu, 1480, f.1.



10 Monogrammist of 1564

ACTIVE IN ANTWERP

PANORAMIC LANDSCAPE WITH REST DURING THE FLIGHT TO EGYPT, SHEEP SHEARING ON THE LEFT
PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTÉ, LA TONTE DES MOUTONS À GAUCHE

Dated 1564 and monogrammed (?)

PANEL 62×77 cm

PROVENANCE Private collection, Italy.

This *Panoramic Landscape with Rest during the Flight to Egypt* is the work of a talented master. Belonging to a private Italian collection, it evokes the precepts of Joachim Patinir in a composition that is both structured and poetic: a majestic landscape with a date (and a monogram not yet identified), 1564, which appears on the fortified manor.

Clearly the heir of Joachim Patinir, the master remains faithful to the rules of the Antwerp landscape tradition. The depth of field arises from the staggered parallel planes, which blend into one another thanks to the skilful use of the colour blue. At the same time, the artist takes care to choose a viewpoint that is slightly raised in relation to the scene. Elements of the landscape have obviously been borrowed from Patinir’s repertoire: for instance, the stone arch that would later be used by Herri Met de Bles. Despite these common elements, the paintings of this master differ from Patinir’s owing to the significant size of the figures in relation to the scale of the background. This is the case here with the Holy Family, which occupies the right side of the scene. The Virgin nursing the Child (*Virgo lactans*) is accompanied by Joseph, who has picked some fruit and is holding it out to her in a small straw hat. This portrayal of the father looking for food to feed his family was also common in the first half of the 16th century: for instance, it features in the painting by Patinir kept at the Thyssen-Bornemisza Museum [CF. FIG.2 P.22](#) and in another version of the *Rest during the Flight to Egypt* by the Master of Half-Lengths. The mother’s milk and the fruit remind us of the Son of God’s complete humanity, an aspect the Church was keen to promote during this period of crisis and reformation of faith. The modest bundle which they are using for their journey lies at their feet. In the left part of the panel, a scene of everyday life is depicted. We can see shepherds busy shearing sheep, an activity that marks the start of spring. This is a wonderful reference to the Ghent-Bruges school and the *Grimani Breviary*, kept at the Biblioteca Marciana and executed between 1510 and 1520 [FIG.1](#). The character clothed in purple has a particularly elegant pose, resting his weight on his shepherd’s crook with his legs crossed.

The panoramic landscape merges perfectly with the characters; this is a rare surviving example of a *Weltlandschaft* or “landscape of the world”. It combines a panoramic expanse with a raised viewpoint and naturalistic motifs. This mannerist taste for fantasy and the spectacular is embodied in the carefully executed pieces of architecture. One of them bears the date 1564 and two *P*’s facing each other, which could be a monogram. With its winding river, rock formations and neat architecture, this idyllic countryside stretches out into a perfect atmospheric perspective. With its large format, impeccable execution and rare quality of conservation, this *Rest*

Ce *Paysage panoramique avec Repos pendant la fuite en Égypte* est l’œuvre d’un maître de talent. Issu d’une collection privée italienne, il convoque les préceptes de Joachim Patenier au sein d’une composition à la fois structurée et poétique: un paysage magistral présentant une date (et un monogramme non identifié à ce jour), 1564, qui figure sur la demeure fortifiée.

A l’évidence héritier de Joachim Patenier, le maître ne déroge pas aux règles de la tradition du paysage anversois. La profondeur de champ provient de l’échelonnement de plans parallèles, fondus les uns aux autres grâce à l’utilisation habile de la couleur bleue. De même, l’artiste prend soin de choisir un point de vue légèrement surélevé par rapport à la scène. Des éléments du paysage sont bien sur repris du vocabulaire de Patenier: comme l’arche de pierre que l’on retrouve plus tard chez Herri Met de Bles. Malgré cette filiation, le maître se démarque des compositions de Patenier par la taille importante accordée aux personnages, compte tenu de l’échelle du décor. C’est le cas ici avec la Sainte Famille qui occupe la partie droite de la scène. La Vierge allaitant l’Enfant (*Virgo lactans*) est accompagnée de Joseph, qui a cueilli des fruits qu’il présente dans un petit canotier. Cette représentation du père cherchant de quoi nourrir sa famille est, elle aussi, habituelle en cette première moitié du XVI^e siècle: on la retrouve notamment dans le tableau de Patenier conservé au Musée Thyssen-Bornemisza [CF. FIG.2 P.22](#) ainsi que dans une version du *Repos pendant la fuite en Égypte* du Maître des demi-figures. Le lait maternel et les fruits sont les rappels de l’humanité pleine et entière du fils de Dieu, aspect que l’Église entendait rappeler en cette période de crise et de réforme de la foi. Le modeste balluchon qui sert à leur voyage est à leurs pieds. Dans la partie gauche du panneau, c’est une scène de la vie courante qui se déploie. On y voit des bergers occupés à la tonte des moutons, l’activité qui ouvre la saison du printemps. C’est d’ailleurs là une brillante citation de l’école ganto-brugeoise et du *Bréviaire Grimani*, conservé à la Biblioteca Marciana et exécuté entre 1510 et 1520 [FIG.1](#). Le personnage drapé dans un vêtement pourpre affiche une pose particulièrement élégante, reposant son corps, jambes croisées, sur son bâton de berger.

Le paysage panoramique fusionne parfaitement avec les personnages; c’est ici un rare exemple survivant d’un *Weltlandschaft* ou «paysage du monde». Il combine une étendue panoramique avec un point de vue surélevé et des motifs naturalistes. Ce goût maniériste pour la fantaisie et le spectaculaire est matérialisé par les architectures soignées. L’une d’entre elles porte d’ailleurs la date de 1564, et deux *P* affrontés que l’on pourrait rapprocher d’un monogramme. Rivière sinueuse, formations rocheuses et architectures soignées: cette campagne idyllique s’étend dans une parfaite perspective atmosphérique. Par son format important, une technique



during the *Flight to Egypt* can unquestionably be considered as one of the most representative examples of landscape painting from the beginning of the second half of the 16th century in Flanders and whose master has to be discovered.



FIG.1
Gerard Horenbout, Alexander
& Simon Bening, *Grimani
Breviary: the month of July,
Harvest and Sheep Shearing*,
vellum, Fol.7v, Venice,
Biblioteca Nazionale Marciana.

d'exécution irréprochable et une qualité de conservation rare, ce *Repos pendant la fuite en Egypte* se classe d'emblée parmi les exemples les plus représentatifs de la production paysagère du début de la seconde moitié du XVI^e siècle en Flandres et dont le maître est à découvrir.





11

Jacob Grimmer

CIRCA 1525 – ANTWERP – 1589

PANORAMIC LANDSCAPE WITH SHEPHERDS IN FRONT OF A CASTLE

PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC BERGERS DEVANT UN CHÂTEAU

1571	LITERATURE	Reine Bertier de Sauvigny,
Signed and dated <i>Grimmer F. / A° 1571.</i>		<i>Jacob et Abel Grimmer, catalogue raisonné,</i>
PANEL 102 × 144.5 cm		La Renaissance du Livre, 1991.
PROVENANCE	Private collection.	

Jacob Grimmer, a contemporary of Pieter Bruegel the Elder, was born in Antwerp circa 1525 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 sheep, which we can see scattered here and there in the lush meadow. A majestic building stands

Jacob Grimmer, contemporain de Pieter Bruegel l’Ancien, est né à Anvers vers 1525. 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 ensuite 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^e 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, il indique le repos après les activités des champs. Ce dernier conduit un troupeau de moutons, que l’on découvre ça et là



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.



1



2

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

FIG.2
Abel Grimmer,
Landscape with Castle,
panel, 49 × 56 cm,
Private collection (detail).

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 écrins 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 commande, 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 paysages 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^e siècle.



12 Abel Grimmer

1570 – Antwerp – 1619

THE MONTH OF MAY
LE MOIS DE MAI

PANEL	16.5 cm in diameter	LITERATURE	Completes the series
PROVENANCE	Private collection, Germany.		mentioned in Bertier de Sauvigny, Reine, <i>Jacob et Abel Grimmer</i> , Belgium, 1991, cat. XL, p.214.

Abel Grimmer was the son of the famous Antwerp landscape artist Jacob Grimmer (1525-1589). He began his career as a painter in his father’s studio before being accepted into the Guild of St. Luke in 1592. Following his father’s death circa 1589, he took over the family studio. Like his father, he focused on the depiction of landscapes and rural life. His works are characterised by delicate colours, a simplified drawing style, a linear aspect and a deliberate stylisation of the compositions, thus creating an effect of false and almost modern naivety. As for his artistic production, it was particularly abundant with some 100 signed paintings known to us and another 20 or so that can be attributed to him. He was highly successful during his lifetime, as we know from notarial records of the time: his paintings fetched the same price as those of his illustrious contemporary Jan ‘Velvet’ Brueghel. The most famous paintings of Abel Grimmer’s production are the series of the four seasons and the 12 months of the year. These thematic series are usually depicted on small round panels. As for the style of his works, he shows great drawing skill and has a keen sense of observation. His paintings offer a synthetic vision of nature where all embellishments are set aside in order to concentrate on the essential alone. Unlike Bruegel the Elder, Abel Grimmer doesn’t seek to create a discreetly learned or philosophical composition, but is content to depict the ordinary life he witnessed every day and which so inspired him.

This recently discovered small tondo completes the body of work of the Antwerp painter Abel Grimmer. Depicting the month of May, this painting was most certainly part of an incomplete series representing the 12 months of the year, of which seven paintings are known and have been identified (cf. Bertier de Sauvigny, 1991, p.214). All seven paintings, which are identical in format, were present at the De Jonckheere Gallery in Paris in 1986. They show the months of May, July, August, September, October, November and December. However, it appears that the panel for May was misinterpreted as it actually seems to refer to the month of April given that the trees aren’t in full foliage.

In our panel, we can see couples enjoying the good weather and having a picnic on the banks of the river. They are accompanied by musicians playing various instruments. His deliberately stylised and deceptively naive figures are painted in bright colours and distinctly outlined, making them stand out. This delightful scene clearly takes place on a warm and pleasant afternoon in late spring. The trees are already displaying their

Right page, reproduced in real size.

Abel Grimmer est le fils du célèbre paysagiste anversois Jacob Grimmer (1525-1589). Il débute sa carrière de peintre dans l’atelier paternel avant d’être reçu dans la Guilde de Saint-Luc en 1592. Après la mort de son père vers 1589, il reprend l’atelier familial. Comme son géniteur, il s’intéresse à la représentation des paysages et de la vie rurale. Ses œuvres se caractérisent par la finesse de leur coloris, la simplification du dessin, l’aspect linéaire et la stylisation volontaire des compositions qui créent un effet de fausse naïveté presque moderne. Sa production artistique est quant à elle particulièrement abondante puisqu’environ une centaine de tableaux signés nous sont parvenus et une autre vingtaine de peintures peuvent lui être attribuées. Il connut de son vivant un véritable succès puisque nous savons grâce à des actes notariés de l’époque que ses tableaux valaient le même prix que ceux de son illustre contemporain Jan Brueghel de Velours. Les peintures les plus connues de la production d’Abel Grimmer sont les séries des quatre saisons et celles des douze mois de l’année. Ces séries thématiques sont le plus souvent représentées sur des petits panneaux ronds. Concernant le style de ses œuvres, il fait preuve d’une grande habilité de dessinateur et possède un sens aigu de l’observation. Avec ses compositions, il propose une vision synthétique de la nature en mettant de côté toutes les fioritures pour se concentrer uniquement sur l’essentiel. À l’inverse de Bruegel l’Ancien, Abel Grimmer ne recherche pas à façonner une composition discrètement savante ou philosophique mais il se contente de représenter la vie ordinaire, celle qu’il voit tous les jours et qui l’inspire tant.

Récemment découvert, ce petit tondo vient compléter le corpus du peintre anversois Abel Grimmer. Représentant le mois de mai, cette peinture a très certainement fait partie d’une série incomplète représentant les douze mois de l’année et dont sept tableaux sont aujourd’hui connus et identifiés (cf. Bertier de Sauvigny, 1991, p.214). Ces sept tableaux, qui présentent tous un format identique, étaient regroupés à la galerie De Jonckheere à Paris en 1986. Ils représentent les mois de mai, juillet, août, septembre, octobre, novembre et décembre. Cependant, il semble que le panneau du mois de mai ait été mal interprété puisqu’il paraît plutôt se référer au mois d’avril étant donné que les arbres sont encore dégarnis.

À propos du panneau ici présenté, il figure des couples qui profitent du beau temps pour faire un pique-nique le long de la rivière. Ils sont accompagnés par des musiciens jouant de divers instruments. Ses figures volontairement stylisées et faussement naïves sont peintes dans des



beautiful green leaves and the choice of colours in warm tones reminds us of the burgeoning warmth of the month of May. In the foreground, a man is stretched across a woman's lap, holding a cup in his left hand. The very same man can be found in a tondo depicting the month of May, which belongs to a complete series of the 12 months FIG.1. The composition is organised around the winding line formed by the river, thrusting the viewer's gaze into this rural landscape. The round format of the painting emphasises the idea of nature's cycle and cyclical renewal.

Series of months and seasons became very popular in Flemish art in the second half of the 16th century. Abel Grimmer composed several series dedicated to the four seasons and the 12 months of the year. His interest in the study and portrayal of rural activities in Flanders can clearly be seen in his pictorial production from 1592 onwards. As for our tondo of May, the oil technique as well as the style of the compositions are typical of Abel Grimmer's production circa 1600. The tondo showing the month of December in the series of seven months is signed and dated ABEL GRIMMER FE. 1603, which allows us to date this work as well as the others from the same period.



FIG.1
Abel Grimmer, *Month of May*
(series of the 12 months),
1599, panel, 12.8 cm,
formerly De Jonckheere,
private collection.

couleurs vives et se démarquent par la forte linéarité de leur silhouette. Cette plaisante scène se déroule manifestement lors d'une chaude et agréable après-midi de fin de printemps. Les arbres arborent déjà leurs belles feuilles vertes et le choix des couleurs aux tons chauds rappellent la chaleur naissante du mois de mai. Au premier-plan, un homme est étendu sur les genoux d'une femme, il tient dans sa main gauche une coupe. Cet homme se retrouve à l'identique dans un tondo représentant le mois de mai provenant d'une série complète des douze mois FIG.1. La composition est organisée autour de la ligne sinueuse formée par le fleuve qui dirige le regard du spectateur à l'intérieur de ce paysage rural. Le format rond du tableau accentue l'idée de cycle de la nature et de renouvellement cyclique.

Les séries des mois et des saisons ont connu une grande popularité dans l'art flamand dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Abel Grimmer a réalisé plusieurs séries dédiées aux quatre saisons et aux douze mois de l'année. Son intérêt pour l'étude et la représentation des activités rurales de Flandres se manifeste à travers sa production picturale dès 1592. Concernant notre tondo du mois de mai, la technique à l'huile ainsi que le style de la composition sont typiques de la production d'Abel Grimmer autour des années 1600. Le tondo représentant le mois de décembre dans la série des sept mois est signé et daté ABEL GRIMMER FE. 1603, ce qui permettrait de dater les autres ainsi que cette œuvre de la même période.



13 Hieronymus Francken the Younger

1578 – ANTWERP – 1623

THE LAST JUDGEMENT
LE JUGEMENT DERNIER

1609
Bearing the mark of the panel-maker
Peeter Staas (active in Antwerp
c. 1587-1610), dated 1609, with the arms
of the city of Antwerp.
COPPER 66.4 × 50.2 cm

PROVENANCE Probably acquired by
Sir Thomas Dawson Brodie (1832-1896)
for his half-brother John Clerk Brodie,
during the second half of the 19th century,
Idvies House, Letham, Angus; Passed
down to John Sharp Callender Brodie;

Passed onto his wife, Anne Catherine
Johnson Brodie; Private collection.

A painter of cabinet and elegant company paintings as well as historical works, portraits and still lifes, Hieronymus Francken the Younger belonged to the famous dynasty of painters who emigrated from Herenthals to Antwerp. Baptised in Antwerp on 12 September 1578, he was apprenticed to his uncle Ambrosius in 1605 and became a master two years later. He remained single and took over his father’s studio when he died in 1616. His direct pupil was Gaspar van Vergen. At the same time, he collaborated with the landscape painters J. de Momper II, A. Govaerts and, of course, his prolific younger brother Frans Francken the Younger. His work is still unfortunately little known today, despite his very obvious artistic talent. His early death, as well as the thematic similarities with the work of his brother and his uncle, Hieronymus Francken the Elder, owing to the latter’s influence, partly explain the continuing confusion. The uncle, who painted for the king in Paris, specialised in paintings balls and other elegant company scenes. It appears that Hieronymus and his brother Frans stayed in France with their uncle, and it is following this stay that they launched the fashion of this type of scene, upon their return. Hieronymus’ particular contribution is most clearly visible in his cabinet paintings and singeries, genres he seems to have developed before his brother. He especially excels in the supple and elegant rendering of figures with finely executed faces and garments, which appear rounder and more compact than those of his brother.

His still lifes bear witness to an undeniable link with the works of the genre’s pioneers, H. van Essen and Fl. Van Schooten. All in all, the varied works of Hieronymus Francken the Younger, dating from 1607 to 1621, reveal the profile of an artist with an eclectic taste marked by his brilliance and mastery, leaving no doubt about his importance within the Francken dynasty.

The Last Judgement appears to be a very important theme throughout the history of art. This subject, which marks the end of the Gospel according to Matthew, has inspired numerous artists throughout various periods. The idea of God as judge, restoring the balance of souls between heaven, earth and hell, provided artists with a wide range of options. However, as of the Renaissance, a relatively similar composition can be found in the various paintings dealing with this subject: there is a contrast between the space devoted to heaven, occupied by Christ in Majesty accompanied by

Peintre de tableaux de cabinet et de compagnies élégantes, mais aussi de compositions historiques, de portraits et de natures mortes, Hieronymus Francken le Jeune appartient à la célèbre dynastie des peintres émigrés d’Herenthals à Anvers. Baptisé à Anvers le 12 septembre 1578, il rentre en apprentissage auprès de son oncle Ambrosius en 1605 et obtient la maîtrise deux ans plus tard. Resté célibataire, il reprend l’atelier de son père à la mort de ce dernier en 1616. Il eut pour élève direct Gaspar van Vergen et collabora également avec les paysagistes J. de Momper II, A. Govaerts, et bien sûr avec son prolifique puîné Frans Francken le Jeune. De nos jours, son œuvre reste encore injustement méconnue, en dépit de son importance artistique très nette. Son décès prématuré ainsi que la proximité thématique que l’on observe avec les productions de son frère et de son oncle, Hieronymus Francken l’Ancien, dont il a d’ailleurs subi l’ascendant, expliquent en partie la confusion qui subsiste. Ce dernier, peintre du roi à Paris, se fit véritable spécialiste des tableaux figurant des scènes de bal et d’autres compagnies élégantes. Hieronymus et son frère Frans ont, semble-t-il, séjourné en France chez leur oncle et c’est à la suite de ce séjour français qu’ils lancèrent la vogue de ce genre de scènes, de retour au pays. La contribution singulière de Hieronymus s’exprime avec le plus de force dans ses tableaux de cabinet et ses singeries, genres qu’il semble avoir développés avant son frère. Il excelle tout particulièrement dans le rendu souple et élégant de personnages aux visages et aux costumes très soignés, mais d’allure plus ronde et compacte que ceux de son frère.

Ses natures mortes témoignent d’une indéniable parenté avec les œuvres des pionniers du genre que furent H. van Essen et Fl. Van Schooten. Dans l’ensemble, la production variée de Hieronymus Francken II, dont les œuvres datées s’échelonnent de 1607 à 1621, dessinent le profil d’une personnalité artistique au goût certes éclectique mais déployant une virtuosité et une maîtrise confirmées, amenant à resituer sans doute son importance au sein de la dynastie des Francken.

Le Jugement Dernier est un thème important dans toute l’histoire de l’art. Ce sujet, qui marque la fin de l’Évangile de Matthieu, a inspiré de nombreux artistes et ce durant diverses périodes. L’idée d’un Dieu juge qui rétabli la balance des âmes entre le ciel, la terre et l’enfer permet aux artistes une grande palette de représentations. Cependant, nous remarquons qu’à partir de la Renaissance, une composition plutôt similaire se dessine entre





1



2

FIG.1
Jacob de Backer,
The Last Judgement,
1580, panel, 140 × 105 cm,
Antwerp, Cathedral
of Our Lady.

FIG.2
Hans Memling, *Triptych
of The Last Judgement*,
1467-1471, wood, 223.5 × 306 cm,
Gdansk, National Museum.

angels, and the space on earth, which opens to allow the souls out or to enter hell. Nevertheless, every artist interprets the subject in his or her own way.

Hieronymus Francken the Younger decided to tackle the weighing of souls, based on the central painted panel of a triptych by a 16th century Flemish master, Jacob de Backer (1545-1585). The latter was a greatly appreciated artist whose works were much sought after. One of the biggest commissions this Flemish painter received was indeed *The Last Judgement* FIG.1, reinterpreted by Hieronymus Francken the Younger. The work became a sort of tradition owing to its composition which follows the canons of the day. We are presented with two opposing spaces that animate the entire work. In the celestial part, Christ in Majesty has a central position. He is surrounded mainly by symbols of the four Evangelists. Other saints can be found on the various clouds in the sky, such as the Virgin Mary or St. John the Baptist. Besides the saints who populate the sky, numerous angels playing music are present in the same space. As for the terrestrial part, it is divided in two: on the right is hell and on the left is the part leading to heaven. In the part devoted to hell, we can see the entrance in the background where numerous souls are thrown in. At the centre of the work is an angelic figure carrying scales, a canonical representation of the weighing of souls. It is clear that this is the moment when souls are sent to heaven or to hell. The foreground also allows us to understand the subject. We can see several figures emerging from the ground; either they are welcomed by a clothed female figure who is pointing at

les différentes œuvres qui traitent le sujet. À savoir, une opposition entre l'espace du ciel, occupé par le Christ en majesté accompagné d'anges et l'espace terrestre qui s'ouvre pour laisser les âmes sortir ou entrer dans l'enfer. Néanmoins, chaque artiste interprète le sujet à sa propre manière.

Hieronymus Francken le Jeune décide de représenter la pesée des âmes en se basant sur la composition du panneau central d'un triptyque du maître flamand du XVI^e siècle, Jacob de Backer (1545-1585). Ce dernier est un artiste apprécié très sollicité. D'ailleurs, une des commandes les plus importantes de ce peintre flamand est un *Jugement Dernier* que reprend Hieronymus Francken FIG.1. L'œuvre dont la composition suit les canons de l'époque est assez traditionnelle. En effet, nous retrouvons deux espaces qui s'opposent et qui animent toute l'œuvre. Dans la partie céleste, le Christ en majesté occupe une place centrale. Ce dernier est notamment entouré du tétramorphe. Sur les autres nuages qui se trouvent dans le ciel nous remarquons d'autres figures saintes, comme la Vierge Marie ou encore saint Jean-Baptiste. Outre les saints qui peuplent le ciel, de nombreux anges musiciens sont présents dans ce même espace. La partie terrestre est, quant à elle, divisée en deux, du côté droit se trouve l'enfer et du gauche la partie qui accèdera au ciel. Dans la partie de l'enfer, nous distinguons en arrière-fond l'entrée où sont projetées de nombreuses âmes. Au centre de l'œuvre, nous trouvons une figure angélique qui porte une balance, représentation canonique de la pesée des âmes. Il s'agit du moment de la redistribution de l'accès à l'enfer ou au ciel. Le premier plan permet également de comprendre le sujet. Nous voyons plusieurs figures



heaven, or by a demon who forces them to return to hell. The distinction between the two terrestrial parts can also be seen through a demonic part on the right, which is darker and more brutal, while the part on the left is more serene and gentle.

This composition isn't particular to Jacob de Backer. In fact, it belongs to the tradition of the portrayal of the Last Judgement. We can see it in Hieronymus Bosch's version which adopts the same layout. But this isn't the only Flemish master to organise the space in this way: the work of Hans Memling [FIG.2](#) or even that of Rogier van der Weyden demonstrate a tradition of composing the painting around the weighing of the souls. This can also be seen in Italy, in Michelangelo's work in the Sistine Chapel, even though the celestial part takes up far more space. It is therefore interesting to note the development of a canon of representation during the Renaissance as regards the organisation of works dealing with the subject.

Despite Hieronymus Francken the Younger's interpretation of Jacob de Backer's painting, we can nevertheless see differences that bear witness to Hieronymus Francken's originality. Even though the various figures adopt the same poses, there are certain disparities in the way the bodies are portrayed. In Hieronymus Francken's work, the muscles are less pronounced and the bodies softer and the way the colours are rendered isn't exactly the same either. Even though the colours used are chiefly the same, the final rendering is different. Jacob de Backer's work features extensive use of chiaroscuro compared with that of Hieronymus Francken the Younger. The latter's painting is more serene overall and less dark. It is interesting to note that Jacob de Backer was trained in Italy. He left for Rome and Florence between 1557 and 1560, which explains his very Italian style, especially as regards his highly aesthetic use of chiaroscuro. As for Hieronymus Francken, he received no Italian training, and his works therefore follow the Flemish tradition, as we can see in this *Last Judgement*. Hence, the differences between the artists can be explained by the two types of training. However, owing to the fact that Hieronymus Francken the Younger copied the composition of another painter trained in the Italian style, there are nevertheless Italian elements, such as the figures attitudes or the way they are painted.

sortir de terre, celles-ci sont soit accueillies par une figure féminine vêtue qui leur montre du doigt le ciel, soit par un démon qui les force à retourner en enfer. La distinction entre les deux parties terrestres montre une partie démoniaque à droite, qui est plus sombre et violente, tandis que la partie gauche est plus sereine et douce.

Cette composition n'est pas une originalité de Jacob de Backer. En effet, cette dernière s'inscrit dans la tradition de la représentation du Jugement Dernier. Nous le voyons avec la version de Jérôme Bosch qui reprend la même disposition de l'espace. Mais ce n'est pas le seul maître flamand à utiliser cette organisation spatiale, l'œuvre de Hans Memling [FIG.2](#) ou même celle de Rogier van der Weyden montrent bien qu'une tradition autour de la composition de la pesée des âmes se met en place. Celle-ci se retrouve même en Italie, à la chapelle Sixtine, avec la fresque de Michel-Ange et ce même si l'espace céleste occupe une part plus importante. Il est donc intéressant de constater l'émergence d'un canon de représentation qui se profile durant la Renaissance, définissant ainsi l'organisation des œuvres traitant de ce thème.

Malgré la reprise par Hieronymus Francken de la composition de Jacob de Backer, des différences notables témoignent de l'originalité de Francken. Bien que les poses des diverses figures soient reprises à l'identique, nous constatons une divergence dans le traitement des corps. Chez Hieronymus Francken, les muscles sont moins soulignés, les corps sont plus adoucis et le traitement du coloris n'est pas non plus le même. Bien que les couleurs utilisées soient dans l'ensemble les mêmes, le rendu final demeure différent. En effet, l'œuvre de Jacob de Backer joue avec un clair-obscur très marqué qui est très faible chez Hieronymus Francken. Ce dernier peint dans l'ensemble une œuvre plus sereine et moins sombre. Il est intéressant de noter, que Jacob de Backer dispose d'une formation italienne puisque ce peintre se rend à Rome et à Florence entre 1557 et 1560, ce qui lui inculque une manière très italianisante, notamment autour du clair-obscur très esthétique. Quant à Hieronymus Francken, il n'a pas de formation italienne donc ses œuvres dont ce *Jugement Dernier* s'inscrivent dans une tradition flamande. Ainsi, les différences peuvent s'expliquer par les formations différentes des artistes. Mais en raison de la reprise de la composition imaginée par un peintre de formation italienne par Hieronymus Francken, nous retrouvons tout de même des aspects italianisants, à l'instar de la pose des figures ou du traitement des corps.

14 Osias Beert the Elder

Kortrijk 1580 – Antwerp 1623

BOUQUET OF FLOWERS IN A SERPENTINE VASE
BOUQUET DE FLEURS DANS UN VASE DE SERPENTINE

Circa 1610-1619

PANEL 65 × 50 cm

PROVENANCE Bohman Collection, Swaneholms Castle, Sweden, before 1976; Robert Noortman Gallery, London, 1976-1977; Anonymous sale, Dorotheum, Vienna, 19 June 1979, lot 12 (sold with the certificate of Dr. Ingvar Bergström

mentioning “an important work by Osias Beert the Elder (ca. 1580-1624 and in excellent state of preservation. It may in likelihood be dated in the period 1615-21, London, November 1976)”;

Charles Roelofsz, Amsterdam, 2003; Private collection, Germany, 2003-2014; Private collection, UK; Private collection, USA.

Osias Beert remained unknown for many years before he was brought out of oblivion in 1938, when the still life became very sought after by art-lovers and collectors. Like Georg Flegel in Germany, Osias Beert is one of the leading figures in the early days of still life painting in Flanders. Little is known about his life: he may well have been the pupil of the painter Andries van Baesrode in 1596, after which he became a master of the Guild of St. Luke in Antwerp in 1602. He married Margaretha Ykens in 1606 and had 12 children, including Osias Beert II. He was known to have six apprentices and in addition to being a painter, he was also known as a cork merchant and lived in the fishermen’s quarter. Paintings of breakfasts, floral compositions and still lifes of fruit were his speciality. His paintings are composed of a juxtaposition of food, crockery or precious trinkets on the slanted surface of a table. In order to show the elements in their entirety, he arranges them on various planes. An archaic frontal and distributive presentation, the careful execution of a masterful realism, a dark abstract background, and bright and smooth colours: these are all the characteristics that make Osias Beert the leader of the first generation of Flemish painters specialising in still life. Deep or bright tones provide his works with a harmonious balance between form and colour. Few of Beert’s paintings were signed and none were dated. His works can be seen in the Louvre, the Dallas Museum, the Snijders & Rockoxhuis in Antwerp and the Kunsthalle in Hamburg.

This Bouquet of flowers in a serpentine vase is one of Osias Beert’s masterpieces. All the delicacy of his technique and his subtle chromatic harmonies can be found here, forming a majestic bouquet in a modern composition. As a pioneer in the early days of the floral genre, Beert created confident forms with strong tones. While the bouquets produced by his followers after 1620 were full of drama, Beert proposes a more rigorous assembly of flowers here, in favour of an individual interpretation of each bud.

It is the beginning of summer: tulips take centre stage along with narcissi, anemones, roses, primroses and irises. The martagon lily and the snake’s head fritillary are relegated to the wings. Small butterflies flutter among the buds, making the pink petals fall onto the entablature. The

LITERATURE London, Robert Noortman Gallery, “Osias Beert the Elder” in *A Selection of Important Paintings by Old and Modern Masters from our 1977 Collection*, 1977, No. 2, illustrated; Greindl, Edith, *Les Peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Michel Lefebvre, Sterrebeek, 1983, p. 337, no.82; Hairs,

Marie-Louise, *Les Peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, Tournai, 1985, volume 1, pp. 340-341, volume 2, p. 4; Hairs, Marie-Louise, *Les Peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, Tournai, 1998, p. 290.

Osias Beert est resté longtemps méconnu et n’a été sorti de l’oubli qu’en 1938, lorsque la nature morte devient très recherchée des amateurs et collectionneurs. Comme Georg Flegel en Allemagne, Osias Beert est l’une des figures marquantes des premiers temps de la nature morte en Flandre. Peu d’éléments sur sa vie sont connus: il put être l’élève du peintre Andries van Baesrode en 1596, puis devenir maître à la Guilde de Saint-Luc à Anvers en 1602. Il épouse Margaretha Ykens en 1606 et eurent douze enfants parmi lesquels Osias Beert II. On lui connaît six apprentis alors qu’en plus d’être peintre il est également connu comme marchand de liège et habite le quartier des pêcheurs. Il fait des peintures de petit déjeuner, des compositions florales et des natures mortes de fruits sa spécialité. Il réfléchit sa peinture en juxtaposant sur le plan incliné d’une table des comestibles, de la vaisselle ou des bibelots précieux. Afin de montrer les éléments intégralement, il les dispose sur divers plans. Présentation frontale et distributive encore archaïque, exécution soignée d’un réalisme virtuose, fond sombre abstrait, couleurs vives et lisses: c’est l’ensemble de ces caractéristiques qui font d’Osias Beert le chef de file de la première génération de peintres flamands spécialisés dans la nature morte. Des tonalités profondes ou éclatantes donnent à ses œuvres un équilibre harmonieux entre la forme et la couleur. Peu de tableaux de Beert ont été signés et aucun n’a été daté. Ses œuvres sont visibles au Louvre, au Dallas Museum, à la Snijders & Rockoxhuis à Anvers et à la Kunsthalle de Hambourg.

Ce *Bouquet de fleurs dans un vase de serpentine* est un chef-d’œuvre d’Osias Beert. Toute la délicatesse de sa facture et de ses subtiles harmonies chromatiques s’y retrouvent, formant une composition moderne pour un bouquet souverain. Aux premières heures du genre floral, tel un pionnier Beert s’engage dans des formes assurées aux tonalités soutenues. Si la théâtralité s’impose aux bouquets produits par ses suiveurs après 1620, il propose ici un assemblage plus rigoureux de fleurs pour favoriser la lecture individuelle de chacun des boutons.

C’est le début de l’été: les tulipes ont la part belle mêlées aux narcisses, anémones, roses, primevères et iris. Le lys martagon ou le fritillaire pintade font figure d’outsiders. De petits papillons furètent parmi les boutons



vase used is made of serpentine, which contributes to the great elegance of the whole. Influenced by Jan Brueghel the Elder, his bouquet is symmetrical and based around a single central axis, with the small flowers at the bottom and the large ones at the top. However, what sets him apart is his work on the depth of field. In addition, the painter covers the entire surface of the panel. With its opulent flowers and a well-filled pictorial space, the great plastic skill of the painter is revealed in the sinuous stems. The heavy leaves bending downwards are also one of his signatures, creating a dense and present volume overall. Beyond the delicate illusionism of the workmanship, the symbolic allusions can easily be detected: the almost spent blooms giving way to their own weight, the petals scattered on the entablature or the small worm holes in the leaves are signs of the ephemeral nature of earthly beauty. The butterflies nevertheless add a delicate note whose symbolism is traditionally associated with the Resurrection of Christ.

The characteristics of Osias Beert's body of work are now well known and there are several paintings of bouquets that particularly stand out owing to the various receptacles portrayed. Besides serpentine, he also features glass, stone or china vases. Another bouquet against a neutral background, executed at the end of his life, is comparable to this one despite its small format; it also features serpentine with its twisted pattern on the body of the vase **FIG.1**. Beert also arranges his flowers in woven baskets, bursting with unique shades of blue and yellow **FIG.2**. The solid colours are slightly embossed and the permanence of the yellow through time makes this a distinctive element of his work. He would certainly have bound his pigments with lead white, which Sam Segal and Klara Alen believe was the cause of his early death¹. The white highlights are also remarkable; and on the pale roses, we can clearly make out the striking grey shadows. In fact, the vivid traces of his underlying drawing for the petals, executed with black stone, can sometimes be spotted with the naked eye.

¹ Segal Sam, Alen Klara, "Osias Beert I", in *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints up to the Nineteenth Century*, Leiden, Brill, 2020, pp. 239-242.



1



2

et font tomber les pétales roses sur l'entablement. Le vase employé est un vase en serpentine. Il participe ici à la grande élégance de l'ensemble. Influencé par Jan Brueghel l'Ancien, son bouquet prend ici une ordonnance symétrique autour d'un seul axe central, disposant les petites fleurs en bas et les grands boutons en haut. Toutefois il s'en détache en travaillant de nets effets de profondeur de champ. Aussi, c'est toute la superficie de son panneau qu'utilise le peintre. Opulence des fleurs et occupation de l'espace pictural, ce bouquet déploie dans la sinuosité de ses tiges la grande maîtrise plastique du peintre. Les lourdes feuilles ployant vers le sol sont aussi une de ses signatures et donnent à l'ensemble un volume dense et présent. Au-delà de l'illusionnisme délicat de la facture, les allusions symboliques se décèlent sans peine : les boutons en fin de floraison cédant à leur propre poids, les pétales épars sur l'entablement ou les légères piqûres de vers dans les feuilles sont les signes du caractère éphémère de la beauté terrestre. Reste cette note délicate apportée par les papillons que la symbolique traditionnelle associe à la Résurrection du Christ.

Le corpus d'Osias Beert est aujourd'hui bien appréhendé dans ses caractéristiques et on y dénombre plusieurs bouquets que la variété des contenants rend singulier. Outre la serpentine, il emploie le verre, la pierre ou la porcelaine de Chine. Un autre bouquet décliné sur fond neutre et exécuté à la fin de sa vie peut être approché de celui-ci malgré son petit format; on y retrouve la serpentine et ses effets tortueux sur la panse **FIG.1**. Beert dispose également ses brassées dans des paniers tressés et y éclatent des teintes de bleu et de jaune tout à fait particulières **FIG.2**. La couleur est déposée légèrement gaufrée par aplats et la permanence de ce jaune à travers le temps en fait un élément distinctif de son travail. Il aurait certainement lié ses pigments avec du blanc de plomb, que Sam Segal et Klara Alen imaginent être la cause de sa mort survenue trop tôt¹. Les rehauts de blanc sont aussi remarquables : comme sur les roses pâles, on y distingue des ombres grises saisissantes. D'ailleurs c'est à l'œil nu que parfois on peut relever sur ses pétales les traces vives de son dessin sous-jacent exécuté à la pierre noire.

¹ Segal Sam, Alen Klara, « Osias Beert I », in *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints Up to the Nineteenth Century*, Leiden, Brill, 2020, pp. 239-242.

FIG.1
Osias Beert, *Bouquet of Flowers in a Serpentine Vase*, ca. 1615, panel, 35 x 24.5 cm, London, The National Gallery, on loan from the collection of Janice and Brian Capstick.

FIG.2
Osias Beert, *Flowers in a Basket and Bouquet in a Chinese Vase*, ca. 1610-1619, panel, 63 x 96.5 cm, formerly De Jonckheere, private collection.



15 Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636

WEDDING DANCE OUTSIDE
DANSE DE NOCES EN EXTÉRIEUR

Signed and dated *BRVEGHEL 1612*
PANEL 43.1 × 59 cm

PROVENANCE Private collection France,
mid-19th century; Collection Leegenhoek;
Collection Richard Green, 1995;
Collection S. Richman, USA.

Pieter Brueghel the Younger, who was the eldest son of Pieter Bruegel the Elder, settled in Antwerp early on. Here, he trained in the studio of the landscape artist Gillis van Coninxloo and was made a master in 1585. His father died when he was only five years old, and was thus unable to initiate his son in painting. His mother, the daughter of the painter Pieter Cœcke 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 periods to Pieter Brueghel the Younger’s work. In the beginning, he copied many of his father’s paintings and developed several versions of them. He added his personal touch by introducing variants, including a significant focus on landscape and his own particular colours, that were livelier and of greater purity than those used by his father.

The second period began circa 1615-1620. He asserted his personality through the creation of original paintings, which met with great success from the outset, also inspiring several replicas. His son Pieter Brueghel III and Frans Snyders, the famous painter of still lifes and animals, were his students. Besides prolonging the work of his father, Pieter Brueghel II was held in high esteem in the 17th century, in particular because of his fine brushwork and the purity of his colours. He influenced every Flemish painter of his era. He had a particularly fruitful career, lasting almost half a century, and was highly successful throughout his lifetime.

A true masterpiece by Pieter Brueghel the Younger, this *Wedding Dance Outside* is one of the most popular subjects in the work of this great artist. Are counted some 37 portrayals of this theme painted by the artist between 1607 and 1626. Particularly fine and balanced, and in a remarkable state of conservation, this version is part of a series of paintings that mirror elements from the famous *Wedding Dance Inside*, engraved in 1588 by Pieter van der Heyden after a lost original by Pieter Bruegel the Elder [FIG.1](#). Signed and dated 1612, this painting is among the first and the best versions of the theme.

Over and above the subtle variations that differentiate each of the versions, all the panels by Pieter Brueghel the Younger are characterised by the insertion of characters, observed in his father’s model, into a magnificent rural landscape. Besides changing the décor, Brueghel the Younger leaves out the mound of wedding gifts visible in the background of van

Fils aîné de Pieter Bruegel l’Ancien, il se fixe de bonne heure à Anvers où il reçoit sa formation dans l’atelier du paysagiste Gillis van Coninxloo. Il est reçu Maître en 1585. Il n’a pas cinq ans quand meurt son père en 1569 qui n’a donc pas pu l’initier à la peinture. Sa mère, la fille du peintre Pieter Cœcke d’Alost, elle-même peintre, décède alors qu’il n’est qu’adolescent, mais il semble qu’elle ait tout de même joué un rôle lors de son apprentissage. En 1588, il épouse Elisabeth Goddelet dont il aura sept enfants. Il est surnommé Brueghel d’Enfer bien que ses compositions infernales soient exceptionnelles dans son œuvre. Pieter Brueghel le Jeune travaille selon deux orientations différentes. Dans un premier temps, il reprend un grand nombre de compositions de son père et en développe plusieurs versions. Il y apporte sa touche personnelle par les variantes qu’il introduit, parmi lesquelles, l’importance qu’il confère au paysage, ainsi qu’une coloration propre, plus vive que celle de son père et d’une grande pureté.

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

Véritable chef d’œuvre de Pieter Brueghel le Jeune, cette *Danse de noces en extérieur* représente l’un des sujets les plus populaires de la production de ce grand artiste. Trente-sept représentations autographes de ce thème s’échelonnent entre 1607 et 1626. Particulièrement fine et équilibrée, dans un état remarquable de conservation, cette version s’inscrit dans la série des compositions qui reprennent en miroir les éléments tirés de la célèbre *Danse de noces en intérieur* gravée en 1588 par Pieter van der Heyden, d’après un original perdu de Pieter Bruegel l’Ancien [FIG.1](#). Signé et daté de 1612, ce tableau figure parmi les premières et meilleures versions du thème.

Par-delà les subtiles variations qui distinguent chacune des différentes versions, l’ensemble des panneaux de Pieter Brueghel le Jeune se caractérisent par l’insertion des personnages observés du modèle paternel dans un magnifique paysage rural. Outre le changement de décor, Brueghel le





FIG.1
Pieter van der Heyden,
The Peasant Wedding Dance,
after 1570, engraving, 38 × 43.3 cm,
New York, The Metropolitan Museum
of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1933.

der Heyden's engraving, reduces the number of characters round the sides, considerably thins out the foreground and expands the landscape, which he embellishes with numerous details. In particular, he varies the vegetation on the left of the composition. In a version of 1614, a large tree trunk is visible in front of the house. Here, the area has been left open providing an airier composition.

The effect of the twisted foliage in the tree-filled landscape also allows him to create a set of diagonals that invite the viewer to take part in the wedding guests' boisterous farandole in the foreground. The rather unbridled joy and excitement of the latter are in some way relayed and even emphasised by the twisted tree trunks, which are particularly expressive in our version. Behind this group of people drinking, dancing, touching and kissing with gay abandon, stands the wedding table: here presides the heroine of the day, leaning against a white cloth elegantly arranged as a dais, and duly wearing her wedding crown. Her formal attitude expresses a certain indifference towards the indiscreet and somewhat envious curiosity of the crowd of guests pressing at her sides, contemplating the plate of wedding gifts in the coin of the realm. There is no obvious trace of the groom, and one may well wonder if he isn't already among the tipsy, hopping dancers.

Jeune renonce à l'accumulation de cadeaux nuptiaux visibles à l'arrière-plan de la gravure de van der Heyden, diminue la présence des personnages aux extrémités, aère considérablement le premier plan et élargit le paysage qu'il agrémente de nombreux détails. Il varie notamment la végétation sur la gauche de la composition. Dans une version de 1614, un puissant tronc s'imposait devant la maison. Ici, le champ est laissé ouvert pour une composition plus aérée.

Le paysage arboré permet également par son jeu de frondaisons sinueuses de créer un jeu de diagonales invitant le spectateur à participer à la farandole endiablée à laquelle s'adonnent les invités de la noce de l'avant-plan. La joie et l'agitation quelque peu débraillées de ces derniers sont en quelque sorte relayées sinon accentuées par les sinuosités des troncs d'arbres, particulièrement expressives dans cette version. Derrière ce groupe où l'on boit, danse, se frôle et s'embrasse sans trop de contraintes, se dresse la table nuptiale: y trône l'héroïne du jour, adossée à un drap blanc lestement accroché en guise de dais et dûment ceinte de sa couronne nuptiale. Son attitude compassée exprime une certaine indifférence à la curiosité indiscreète et non dénuée d'envie de la foule d'invités se pressant à ses côtés et contemplant l'assiette des offrandes nuptiales en espèces sonnantes et trébuchantes. Du marié point de trace explicite, et l'on est en droit de se demander s'il ne figure pas déjà parmi les danseurs éméchés et sautillants.



16 Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636

SAINT GEORGE’S KERMIS WITH THE DANCE AROUND THE MAYPOLE
LA KERMESS DE LA SAINT GEORGES ET LA RONDE AUTOUR DE L’ARBRE DE MAI

Signed at the bottom left: 1940; F.B. Greenstreet, London since 1969;
P. BRVEGHEL 1627. Anonymous Sotheby’s sale, New York,
PANEL 54.6 × 75.7 cm January 29, 2009, lot 43; Private collection,
PROVENANCE Private collection, USA, USA.

Unique for the subject it depicts, Saint George’s *Kermis with the Dance around the Maypole* owes its importance to the fact that it is an original composition by Pieter Brueghel the Younger. Completed in the period between 1620 and 1625 when the painter created his most valuable original works, the subject “reveals an artist brimming with verve and mischievous creativity” (Marlier). The kermis highlights Pieter Brueghel the Younger’s talent, which is a departure from the compositions of his father, yet deeply faithful to the pictorial style as well as to the bonhomie that were key to the success of his father’s painting.

The brilliance of the workmanship and the expressiveness displayed in Pieter Brueghel the Younger’s previous works are present here. This panel has shimmering colors that give unique distinction to the ensemble. Foliage is treated with a technique that is more pointillist than ever: the branches seem sprinkled with tiny drops of light. Featuring and characterized by a strong yet subtle chromatic harmony, this composition appears ever so alive. The fabulous pictorial mastery, visible in every brush stroke with which the artist shapes its contours, contributes to making this panel a work of very high quality, and the product of rigorous and passionate work.

The Maypole, the main theme of this panel, is a very old custom in northern Europe: during the month of May, a ribboned tree, decorated with flowers and fruits, is planted to celebrate the return of spring. This universal tradition is part of the rites of spring and symbolizes renewal and fertility. The pictorial representation of the festival is very clear: a group of peasants take part in a dancing procession around the Maypole. This work is Brueghel’s most important on the subject, and the only one representing the tree all the way up to the top. A small crown has been suspended from one of the branches. The infectious joie de vivre of the protagonists, whose bodies bend in every direction and whose arms and legs are raised in rhythm, must have made the viewers smile heartily at the time. This *Dance around the Maypole* is also the only one presenting the couple on the far right (a woman wearing a white headdress and a man wearing a red hat) in front of a burning bush, instead of crowded inside a tent.

Drinkers on the right, dancers under the tree, and brawlers in the distance, the scene is full of colorful episodes. The endless chain around the pole dominates the composition. The cheerful group in the foreground is echoed in the visible circular dance around the Maypole in the painting’s background. Not far from there, the presence of a church is a reminder of the religious origins of Saint George’s festival. Indeed, in Flanders, kermises were held on the occasion of the celebration of the patronymic

LITERATURE G. Marlier, *Pieter Brueghel Le Jeune*, Brussels, 1969, p. 403
(recognized from a photograph in the Witt Library, London); K. Ertz,

Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Euvrekatalog, vol. II, Lingen, 1988/2000, p. 907, no. F1232.

Unique par son sujet, la *Kermesse de la Saint Georges et la Ronde autour de l’arbre de mai* doit son importance au fait qu’elle soit une composition inédite de Pieter Brueghel le Jeune. Appartenant à la période où le peintre crée ses œuvres originales les plus précieuses, c’est à dire entre 1620 et 1625, le thème « nous révèle un artiste débordant de verve et d’invention malicieuse » (Marlier). Cette kermesse met ainsi en lumière le talent de Pieter Brueghel le Jeune qui se détache des compositions paternelles, tout en restant profondément fidèle au modèle pictural ainsi qu’à la bonhomie qui fit le succès de la peinture de son père.

L’éclat de la facture et la verve dont Pieter Brueghel le Jeune fait preuve dans ses œuvres plus anciennes sont ici bien présentes. Ce panneau bénéficie de coloris chatoyants qui donnent à l’ensemble une rare distinction. Les feuillages sont traités selon une technique plus pointilliste que jamais : les branches sont comme saupoudrées de minuscules gouttes de lumière. Animée et composée d’une harmonie chromatique à la fois sonore et subtile, cette composition se montre fantastiquement vivante. La fabuleuse maîtrise picturale, visible dans chaque trait de pinceau par lequel l’artiste détaille ses contours, contribue à faire de ce panneau une œuvre de très haute qualité, fruit d’un travail rigoureux et passionné.

Le sujet principal de ce panneau, l’arbre de mai, est une très ancienne coutume du nord de l’Europe : au mois de mai, un arbre enrubanné, décoré de fleurs et de fruits était planté pour célébrer le retour des beaux jours. Cette tradition universelle s’inscrit dans les rites de printemps et symbolise le renouveau et la fertilité. La représentation picturale de la fête est très claire : un groupe de paysans se livrent à une farandole autour de l’arbre de mai. Cette œuvre étant la plus grande peinte par Brueghel présentant ce même sujet, elle est la seule à représenter l’arbre en entier jusqu’au sommet où une petite couronne a été suspendue à l’une des branches. Communicative, la joie de vivre des protagonistes aux corps inclinés en tous sens, aux bras et aux jambes qui se lèvent en cadence devait joyeusement faire sourire le spectateur de l’époque. Cette *Ronde autour de l’arbre de mai* est également la seule à présenter le couple tout à droite (une femme coiffée de blanc et un homme portant un chapeau rouge) devant un buisson au lieu d’être entassé sous une tente.

Buveurs à droite, danseurs sous l’arbre, bagarreurs au loin, la scène regorge d’épisodes truculents. La chaîne humaine sans fin autour du mât domine la composition. La joyeuse compagnie du premier plan trouve un écho dans la ronde visible autour de l’arbre de mai dans le fond du tableau. Non loin, la présence d’une église vient rappeler l’origine religieuse de la fête de la Saint Georges. En effet, en Flandre, les kermesses avaient lieu à





feasts of the saints to whom the churches and guilds of the country's towns and villages were dedicated. The saint's day is indicated by the wide red banner on the left, where Saint George is standing with his shield and arrows. Here, Brueghel mixes the 1st of May celebrations with those of Saint George's, which took place on April 23, and were still very popular in the early 17th century. The kermises were in fact generally associated with processional outings and popular festivities, and with all sorts of games and dances.

Pieter Bruegel the Elder already depicted this type of festivity, a recurring theme in Flemish genre painting. The panel is part of a longstanding Flemish tradition, which, through Bosch and Bruegel the Elder, rejects the all-powerful standards of Italian art and prefers to illustrate the national identity of the country and its inhabitants. Brueghel depicts peasants enjoying themselves in a highly typical village in Brabant. In this way, he emphasizes the proverbial joie de vivre of the Flemish people. His composition, completely different from those of his father, probably takes its cue from a lithography by Sebald Beham, which presents a panoramic view of the village life [FIG.1](#). A few traces of the father's art can be observed on the right. The panoramic is the only part that Pieter Brueghel borrowed from him, by drawing inspiration from the *Preaching of Saint John the Baptist* [FIG.2](#). Brueghel the Younger borrows the tree with the fan-shaped foliage which completes the composition on the right.

With this composition, Pieter Brueghel the Younger reveals himself as a methodical artist with an attention to detail, who masters his brush with skill and agility. There are nine signed versions of this composition, one of them held in the Musée d'Art et d'histoire de Genève [FIG.3](#). The first version cited by Ertz dates to just one year before the one presented here. There are only three dated versions, including this one. As such, our version represents one of the rare examples of unique composition in the work of Brueghel the Younger.

l'occasion de la célébration des fêtes patronymiques des saints à qui étaient consacrées les églises et les guildes des villes et villages du pays. Le jour du saint est indiqué par la large bannière rouge sur la gauche, où saint Georges se tient avec ses flèches et son bouclier. Ici, Breughel mêle les célébrations du 1^{er} mai avec celles de la saint Georges, qui avaient lieu le 23 avril, encore très populaires au début du XVII^e siècle. Les kermesses étaient en effet généralement associées aux sorties de procession, aux réjouissances populaires, et à des jeux et des danses de toutes sortes.

Thème récurrent de la peinture de genre flamande, Pieter Bruegel l'Ancien représentait déjà ce type de festivités. Le panneau s'inscrit donc dans une longue tradition flamande qui, à travers Bosch et Bruegel l'Ancien, s'oppose aux normes toutes puissantes de l'art italien et préfère illustrer l'identité propre du pays et de ses habitants. Brueghel met en scène des paysans qui s'amuse dans un village brabançon des plus typiques. Ainsi, il insiste sur la joie de vivre proverbiale du peuple flamand. Sa composition, émancipée de celles du père, s'inspire probablement d'une gravure de Sebald Beham qui présente la vie de village par une vue panoramique [FIG.1](#). Quelques traces de l'art du père peuvent être observées sur la droite. La vue panoramique qui s'y étend est la seule partie que Pieter Breughel lui a empruntée, en s'inspirant de la *Prédication de saint Jean-Baptiste* [FIG.2](#). Breughel le Jeune cite l'arbre au feuillage en éventail qui ferme la composition sur la droite.

Par cette composition, Pieter Brueghel le Jeune se dévoile comme un artiste méthodique ayant le souci du détail et maîtrisant son pinceau avec habilité et légèreté. Il existe neuf versions autographes de cette composition, dont l'une est conservée au Musée d'art et d'histoire de Genève [FIG.3](#). La première version citée par Ertz date seulement d'une année avant celle présentée ici. Il n'existe que trois versions datées, dont celle-ci. À ce titre, notre version représente l'un des rares exemples de composition unique dans l'œuvre de Brueghel le Jeune.



FIG.1
Sebald Beham, *Village Fair*,
1535, print, 35.5 × 114.2 cm,
London, British Museum.



2



3

FIG. 2
Pieter Bruegel the Elder,
The Preaching of Saint John the Baptist,
1566, panel, 95 × 160.5 cm,
Budapest, Fine Arts Museum.

FIG. 3
Pieter Brueghel the Younger, *Maypole*,
circa 1620, wood, 50.5 × 75.2 cm,
Geneva, Musée d'art et d'histoire.



17

Roelandt Savery

COURTRAI 1576 – UTRECHT 1639

LANDSCAPE WITH DEERS AND OTHER ANIMALS

PAYSAGE AVEC CERFS ET AUTRES ANIMAUX

Signed and dated 1616 /*Roelandt Savery*
The back bears the mark of the
panel-maker.

PROVENANCE

Private collection, Italy.

LITERATURE

Unpublished.

PANEL25×19.1 cm

Roelandt Savery was probably born in Courtrai in 1576. He appears to have left the Southern Netherlands very early on owing to his “Reformed” religious views, just like many other Flemings at the end of the 16th century. His older brother Jacob, with whom he served his apprenticeship, probably arrived in Haarlem around 1587, just like Hans Bol. It is very likely that Roelandt entered the studio after his brother Jacob, before settling in Amsterdam in 1591.

Roelandt Savery then spent some time in Paris with King Henry IV before answering Rudolph II’s call to go to Prague in 1604, where he found himself in a Flemish milieu once again. There, he met P. Stevens, B. Spranger, G. Hoefnagel and E. Sadeler, who became his chief engraver. After a long stay in Tyrol from 1606 to 1608, during which he carefully studied plants, Savery remained in the service of Emperor Matthias after the death of Rudolph II in 1612, as confirmed by the court registers.

However, in 1613 he obtained permission to return to the Netherlands. He then went to Amsterdam, probably to settle the estate of his recently deceased brother. He stayed there intermittently between 1614 and 1619. Afterwards, he settled in Utrecht where he was admitted to the painters’ Guild of Saint Luke. His unanimously recognised talent and his prodigiously dynamic personality earned him an international reputation that enabled him to shine very early on in many European courts. Mainly a painter of landscapes and animals, and exceptionally genre scenes, Roelandt Savery only devoted himself to still lifes, especially bouquets, when he returned to Holland. He died in Utrecht on 25 February 1639. His pupils included his nephew Hans Savery and Willem van Nieulandt and, in 1594, Gillis d’Hondecœter, A. van Everdingen and Isaac Major.

His fruitful and talented body of work, which can be found in the most important museums and private European collections, places him above modern concepts and rigorous schools of painting and among the most important painters of his time. Savery is one of the first artists to have painted “animal portraits”, which he depicts alone with meticulous attention to detail. Many of the exotic animals he depicted were to be found in Rudolph II’s zoological garden. He is also certainly the creator of the bouquet of flowers as an artistic genre as early as 1603, a passion he shared with his friend Ambrosius Bosschaert.

Roelandt Savery naît probablement à Courtrai en 1576. Il semble avoir quitté très tôt les Pays-Bas méridionaux à cause de ses opinions religieuses «réformées» comme tant d’autres flamands de la fin du XVI^e siècle. Son frère aîné Jacob chez lequel il fit son apprentissage arriva à Haarlem sans doute dès 1587, tout comme Hans Bol dans l’atelier duquel Roelandt est très certainement entré à la suite de son frère Jacob, avant de se fixer à Amsterdam en 1591.

Roelandt Savery passa encore quelques temps à Paris auprès du roi Henri IV mais c’est à nouveau un milieu flamand qu’il retrouve à Prague en 1604, répondant à l’appel de Rodolphe II et rencontrant là P. Stevens, B. Spranger, G. Hoefnagel et E. Sadeler qui sera son principal graveur. Après un très important séjour dans le Tyrol de 1606 à 1608, durant lequel il observe attentivement les plantes, Savery reste de toute évidence au service de l’empereur Matthias après la mort de Rodolphe II en 1612 ainsi que l’attestent les registres de la cour.

En 1613 cependant, il obtient la permission de rentrer aux Pays-Bas. Il se rend alors à Amsterdam probablement pour y régler la succession de son frère mort récemment; il y réside de façon intermittente entre 1614 et 1619. À cette date, il s’installe à Utrecht où il est admis dans la Guilde des peintres de Saint-Luc. Son talent unanimement reconnu et sa personnalité prodigieusement dynamique lui valurent une réputation internationale qui lui permit très tôt de rayonner auprès de nombreuses cours européennes. Essentiellement peintre de paysages et d’animaux, exceptionnellement de scènes de genre, Røelandt Savery ne s’adonne à la représentation de la nature morte et notamment de bouquets qu’à son retour en Hollande. Il meurt à Utrecht le 25 février 1639. Il eut pour élève son neveu Hans Savery, Willem van Nieulandt et, en 1594, Gillis d’Hondecœter, A. van Everdingen et Isaac Major.

Son œuvre féconde et talentueuse présente dans les plus importants musées et collections privées européennes le situe au-delà des concepts modernes et rigoureux d’école de peinture et lui permet de figurer parmi les plus importants peintres de son époque. C’est l’un des premiers artistes à avoir peint des «portraits d’animaux» qu’il représente seuls avec minutie. Nombre d’entre eux, exotiques, ont été observés dans le jardin zoologique de Rodolphe II. Il est aussi certainement le créateur du bouquet de fleurs comme genre artistique dès 1603, passion qu’il partage avec son ami Ambrosius Bosschaert.





1



2



3

FIG.1
Roelandt Savery, *Landscape with Animals*, 1616, panel, 54 × 87 cm, Oslo, National Gallery.

FIG.2
Roelandt Savery, *Paradise of Birds*, 1616, panel, 39 × 50 cm, Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

FIG.3
Roelandt Savery, *Mountain Landscape with Stork and Deer near a Waterfall*, 1608, panel, 38 × 49 cm, Füssen, Rochlitz Collection, Lempertz 20.05.17, private collection





Roelandt Savery rarely painted landscapes without embellishing them with animals. He was a painter close to nature, who liked to portray the things he had observed during his many trips throughout Europe. In 1616, he was no longer at the court of Rudolph II, but a “camerschilder” for Emperor Matthias. This took our artist across Central Europe to Brixen in Tyrol and to the monastery of St. Georgen. That year, he painted five works, all of which seem to have been inspired by the landscapes he travelled through¹. He undoubtedly visited the banks of the Rhine which he portrayed in a river landscape populated by wild animals including deer and storks [FIG.1](#).

The same year, he painted an earthly paradise with deer and other animals, probably herons and a genet. The image is tightly framed with a restricted range of colours, and all the animals are presented in the same plane allowing a detailed view of them. The two pairs of animals shown here aren’t imaginary; they are indigenous to the landscapes Savery travelled through, and he was probably able to observe them up close. Among the wide range of animals he painted, the artist focused on local wildlife. Hence, these animals are placed in a landscape that is their natural habitat featuring colours that match their coats. The reddish-brown coat of the deer and the grey feathers of the bird almost merge with the warm hues of the forest, giving the viewer the impression of intruding on this intimate moment in nature. The genet, painted in the foreground, is an animal that Savery seldom portrayed. Nevertheless, it appears in a landscape with many other animals kept at the P. de Boer Foundation in Amsterdam. This small feline, related to the wild cat, is native to Africa and was brought to Europe by the Spanish court. Savery’s empirical attitude towards nature coincides with the beginnings of natural history, which he was able to experience at the court of Rudolph II.

Throughout his career, Savery showed a particular interest in birds and was able to observe many rare species in an aviary in Prague. He mixes them at will in landscapes that look like paradise. He also painted a *Paradise of Birds* [FIG.2](#) in 1616, in which he demonstrates his ability to paint all kinds of species. The heron makes a frequent appearance. In a work dated 1608 [FIG.3](#), Savery painted a pair of birds similar to the work of 1616. One of the two birds has a grey-white plumage, while the other is more ochre, similar to the tree trunks. It could be a mother and with her young. The painting of 1608 also reveals that Savery would mix pairs of deer and pairs of storks when he painted landscapes.

One of the deer, which appears behind a tree, stands majestically, proudly bearing its antlers. Savery’s animals, more than the vegetation, were endowed with the same Edenic value he employed for the spaces he portrayed. His vision of paradise belonged to the Dutch Golden Age, when explorers set out to discover the world and its animals. However, this work exhibits the richness of the nature he was familiar with Matthias’ territories. Here, Savery shows his ability to capture animals in the calm and serenity of their own habitat. The landscape presented here is less exotic than those he painted while at the court of Rudolph II; it demonstrates the painter’s ability to vary his models, as well as his love for the fauna of the forests of Central Europe. This entirely original piece is in an exceptional state of conservation.

¹ Müllenmeister, Kurt J., *Rœlant Savery. Die Gemälde mit kritischem Œuvrektalaog*, Luca Verlag, 1988, p.23.

Roelandt Savery ne peint que rarement des paysages sans les orner d’animaux. C’est un peintre proche de la nature qui aime représenter ce qu’il a pu observer au cours de ses nombreux voyages à travers l’Europe. En 1616, il n’est plus à la cour de Rodolphe II, il est « camerschilder » de l’Empereur Matthias. Celui-ci mène notre artiste à travers l’Europe centrale dans le Tyrol à Brixen et au monastère de St Georgen. Cette année-là, il peint cinq œuvres qui semblent toutes inspirées des paysages qu’il a traversés¹. Il s’est certainement retrouvé sur les bords du Rhin qu’il représente dans un paysage fluvial peuplé d’animaux sauvages, dont des cerfs et des cigognes [FIG.1](#).

La même année, il peint un paradis terrestre avec des cerfs et d’autres animaux, probablement des hérons et une genette. Le cadrage ainsi que la palette de couleurs sont resserrés et présentent tous ces animaux sur le même plan, ce qui permet d’en avoir une vue détaillée. Les deux couples d’animaux représentés ici ne sont pas imaginaires, ils sont indigènes aux paysages traversés par Savery qui a probablement pu les observer de près. Parmi la panoplie d’animaux qu’il sait peindre, l’artiste se concentre sur la faune locale. Ainsi, ces animaux sont inscrits dans un paysage qui est leur habitat et qui est chromatiquement associé à leur pelage. Le pelage brun-roux du cerf et les plumes grises de l’oiseau se confondent presque avec les teintes chaudes de la forêt, ce qui donne l’impression au spectateur de s’immiscer dans l’intimité de cette nature. La genette peinte au premier plan est un animal que Savery représente peu, mais qui apparaît également dans un paysage peuplé de nombreux animaux conservé à la Fondation P. de Boer à Amsterdam. Ce petit félin, proche du chat sauvage, est originaire d’Afrique et a été amené en Europe par la cour d’Espagne. L’attitude empirique de Savery envers la nature coïncide avec les débuts de l’histoire naturelle qu’il a pu expérimenter à la cour de Rodolphe II.

Tout au long de sa carrière, Savery montre un intérêt particulier pour les oiseaux dont il a pu observer de nombreuses espèces rares dans une volière installée à Prague, et qu’il mêle à sa guise dans des paysages terrestres aux allures de paradis. Toujours en 1616, il peint un *Paradis des oiseaux* [FIG.2](#) où il montre sa capacité à peindre toutes sortes d’espèces. Le héron reste un animal qu’il représente beaucoup. Dans une œuvre datée de 1608 [FIG.3](#), Savery peint un couple d’oiseaux semblable à l’œuvre de 1616. En effet, l’un des deux oiseaux a le plumage gris-blanc alors que l’autre est d’une couleur plus ocre semblable à celle des troncs d’arbres. Il peut s’agir d’une mère et de son petit. La peinture de 1608 révèle aussi bien que Savery a pour habitude de mêler des couples de cerfs et des couples de cigognes lorsqu’il représente des paysages terrestres.

L’un des cerfs qui apparaît derrière un arbre se tient majestueusement droit, ses bois trônent fièrement au-dessus de sa tête. Savery a pour habitude de conférer la valeur édénique des espaces qu’il représente aux animaux plus qu’à la végétation en elle-même. Sa vision du paradis s’inscrit dans le Siècle d’Or hollandais où les explorateurs partent à la découverte du monde et des animaux. Cependant cette œuvre montre la richesse de la nature qu’il connaît, celle des territoires de Matthias. Ici, Savery fait plutôt état de sa capacité à saisir l’animal dans le calme et la sérénité de son habitat. Le paysage présenté ici est certes moins exotique que ceux peints à la cour de Rodolphe II, mais il démontre la capacité du peintre à varier ses modèles ainsi que son amour pour la faune des forêts du centre de l’Europe. Cette œuvre, totalement inédite, présente un état de conservation exceptionnel.

¹ Müllenmeister, Kurt J., *Rœlant Savery. Die Gemälde mit kritischem Œuvrektalaog*, Luca Verlag, 1988, p.23.

18 Ambrosius Bosschaert the Elder

ANTWERP 1573 – THE HAGUE 1621

BOUQUET OF FLOWERS IN A RÆMER, WITH A LANDSCAPE IN THE BACKGROUND
BOUQUET DE FLEURS DANS UN RÆMER, UN PAYSAGE EN ARRIÈRE-PLAN

Circa 1619-1621
Monogrammed AB bottom left.
PANEL 29.2 × 19.4 cm
PROVENANCE Monsieur Marc at Hôtel Drouot as Velvet Brueghel (label on back), c. 1890; in the family of Maître André Benoist (died in 1969); Estate of Madame Michel Binoche.

LITERATURE Unpublished.

The first painter to dedicate himself solely to painting bouquets, Ambrosius Bosschaert played a leading role in flower painting in the 17th century. Born in Protestant Antwerp in 1573, he left his home town for Middelburg where he became a member of the Guild of Saint Luke in 1594. Later, he went to Bergen-op-Zoom then Utrecht in 1615, followed by Breda in 1619. He died in The Hague in 1621 while working on a commission for Maurice, Prince of Orange. After his death, his sons continued his work. Bosschaert’s brother-in-law, Balthazar van der Ast, who was his pupil from 1609 to 1615, witnessed the advent of the master of the brilliant Middelburg School. The charm of his works and their inventive design are based on his sensitive approach to nature, pushed to an extreme degree of perfection and poetry. Fundamental to the development of a genre, Bosschaert’s works mark the end of 20 years of prolific explorations into flower painting, beginning circa 1600 with the works of Rœlandt Savery, Joris Hœfnagel and Jan Brueghel the Elder.

A hitherto unknown painting from the production of one of the finest flower painters, this bouquet arranged in a rœmer illustrates what has become a timeless genre. Stemming from a body of work that currently boasts 60 paintings all portraying flowers in a vase, this work is now considered part of a group of seven other paintings featuring a vase of flowers on an entablature, with the particularity of revealing an open sky in the background. Six of them are depicted in an open window under a semi-circular arch; the seventh, kept at the Los Angeles County Museum of Art, opens onto a landscape with no architectural features [FIG.1](#). Our painting is therefore similar to the composition of the copper in Los Angeles.

The eight atmospheric landscapes serving as a background to Ambrosius Bosschaert’s bouquets, break with the traditional black backdrop and their inventiveness competes with the colourful buds that compose these sensitive bunches. Through a realistic description of nature, the painter confronts a landscape, image of the vastness of the universe and its highly poetic aspect, with a myriad of ephemeral buds that nature provides in abundance. Here, the painter is a true botanist and the brilliance with which he paints each flower ranks him alongside the greatest illusionists. The eight paintings in this category were probably executed between 1619 and 1621 [FIG.1-7](#).

Premier peintre à ne se consacrer qu’à la peinture de bouquet, Ambrosius Bosschaert tient un rôle primordial dans la peinture de fleurs au XVII^e siècle. Né dans l’Anvers protestante de 1573, il quitte sa ville natale pour se rendre à Middelbourg où il devient membre de la Guilde de Saint-Luc en 1594. Plus tard, il gagne Bergen-op-Zoom puis Utrecht en 1615 et Breda en 1619. Il meurt à La Haye en 1621 alors qu’il exécutait une commande de fleurs pour le prince d’Orange, Maurice de Nassau. À sa suite, ses trois fils poursuivent son travail tandis que son beau-frère Balthazar van der Ast, devenu son élève de 1609 à 1615, put assister à l’avènement du maître de la brillante école de Middelbourg. Le charme de ses œuvres et leur conception inventive reposent sur son approche sensible de la nature, poussée à un degré extrême de perfection et de poésie. Fondamentales dans l’évolution du genre, les œuvres de Bosschaert clôturent vingt années de recherches foisonnantes sur la peinture de fleurs, démarrant autour de 1600 avec les œuvres de Rœlandt Savery, Joris Hœfnagel et Jan Brueghel l’Ancien.

Tableau inédit de la production de l’un des plus beaux peintres de fleurs, ce bouquet disposé dans un rœmer illustre un genre devenu intemporel. Issue d’un corpus comptant aujourd’hui 60 tableaux représentant tous des fleurs dans un vase, cette œuvre rejoint désormais un groupe de sept autres tableaux figurant un vase de fleurs sur un entablement et ayant la particularité de dévoiler en arrière-plan un ciel ouvert. Six d’entre eux sont campés dans une fenêtre ouverte sous une arche en plein cintre ; le septième, conservé au County Museum of Art de Los Angeles s’ouvre sur un paysage sans dispositif architectural [FIG.1](#). Notre tableau se rapproche ainsi de la composition du cuivre de Los Angeles.

Les huit paysages atmosphériques servant d’arrière-plan aux bouquets d’Ambrosius Bosschaert rompent avec les traditionnels fonds noirs et leur inventivité rivalise avec les boutons bigarrés qui composent ces sensibles brassées. Par une description réaliste de la nature, le peintre confronte un paysage, image de l’immensité de l’univers et sa dimension toute poétique, à une myriade de boutons que la nature livre, abondants et éphémères. Le peintre se fait ici véritable botaniste et la virtuosité avec laquelle il peint chacune des fleurs le hisse à la première place des plus grands illusionnistes. Les huit tableaux composant cette catégorie ont pu être exécutés entre 1619 et 1621 [FIG.1-7](#).





FIG.1
Ambrosius Bosschaert the Elder,
Bouquet of Flowers on an Entablature,
1619, copper, 28 × 23 cm, Los Angeles,
County Museum of Art.

FIG.2
Ambrosius Bosschaert the Elder,
*Bouquet of Flowers in a stone Arcature
opening onto a Landscape*, 1621,
copper, 23.5 × 17 cm,
Paris, Musée du Louvre.

FIG.3
Ambrosius Bosschaert the Elder,
Vase of Flowers in a Window,
circa 1618, panel 64 × 46 cm,
The Hague, Mauritshuis.

FIG.4
Ambrosius Bosschaert the Elder,
*Still Life of Roses in a Vase, in an arched
stone Window with a Landscape
in the background*, circa 1618-1619,
copper, 28 × 23.5 cm, Sotheby's,
London, 10.07.2002, private collection.

FIG.5
Ambrosius Bosschaert the Elder,
Flowers in a Niche, copper, 29 × 23 cm,
with J. Van Haefen during Tefaf 2011,
private collection.

FIG.6
Ambrosius Bosschaert the Elder,
Still Life of Roses in a Vase,
copper, 28 × 22.9 cm, Boston,
Museum of Arts, Rose-Marie
and Eijk van Otterloo collection.

FIG.7
Ambrosius Bosschaert the Elder,
Still Life of Roses in a Raemer,
circa 1619, panel, 31.4 × 22.8 cm,
Christie's, London, 09.12.1994,
private collection.



1



2



3



4



5



6



7

Just like the painting in Los Angeles, a yellow iris (1) and two large tulips (2 and 6), one red and the other red and white, dominate the bouquet. A generous pink peony is opening in the centre (8), alongside a dahlia (9) and the Alpine forget-me-not (10), adding touches of yellow. The Mexican marigold on the entablature is another warm-toned bud (14). The powdery cyclamen (13) echoes the peony as well as the Provins rose (4). As for the colour blue, it is marked by the common columbine (5). Lily-of-the-valley bells punctuate the bunch with a touch of white (11) while the lavender-cotton (7) turns the other way and the dark snake's head fritillary (12) bows heavily on the other side. Finally, a red pheasant's-eye blooms delicately and discreetly (3).

To complete the illusion, Bosschaert enlivens his painting with delicate dewdrops on the leaves and entablature. As for the fleetingness of our existence, it is portrayed by the presence of a butterfly: just like the viewer, it is savouring the momentary beauty of these freshly cut flowers. Here, the painter pays no attention to the season or the flowering of each of these flowers. He has assembled these buds according to his taste, and the choice of colours is simply a question of harmony. The illusory rendering of the elements thus demonstrates the painter's talent for observing nature; the presence of certain floral species has a symbolic value: tulips, the emblem of a country's economic strength and a collector's item, and the thornless rose, the Virgin's universal love. As for lily-of-the-valley, it refers to Marian humility, just like the cyclamen and columbine, one of the seven flowers in the Virgin's garden, evoking the seven gifts of the Holy Spirit. Forget-me-not, the flower of paradise, evokes the salvation of the spirit which remains faithful to God, and the Mexican marigold the Passion of Christ. In an exceptional state of conservation, with its fresh colours and the great beauty of its composition, this oak panel monogrammed AB is certainly one of the masterpieces of an audacious painter of flowers, who was the first to set his bouquets against a landscape. Along with his Middelburg School, Ambrosius Bosschaert, whose finest examples are now firmly associated with him thanks to the work of L.J. Bol, is a delightful figure of early 17th century flower painting.



Comme dans la composition de Los Angeles, c'est un iris jaune (1) et deux grandes tulipes (2 et 6), l'une rouge et l'autre rouge et blanche, qui dominent le bouquet. Une généreuse pivoine rosée s'ouvre au centre (8), avec elle un dahlia (9) et le myosotis des Alpes (10), touches de jaune supplémentaires. L'œillet d'Inde sur l'entablement est un autre bouton aux couleurs chaudes (14). Le cyclamen poudré (13) fait écho à la pivoine ainsi qu'à la rose de Provins (4). Pour ce qui est du bleu, il est marqué par l'ancolie commune (5). Les clochettes de muguet viennent ponctuer la brassée de blanc (11) alors que la santoline petit-cyprès (7) sinue graphiquement tandis que la sombre fritillaire pintade tombe lourdement à son opposé (12). Enfin délicatement, un rouge bouton d'Adonis d'automne s'épanouit discrètement (3).

Pour faire illusion, Bosschaert anime sa composition de fines gouttes de rosée sur les feuilles comme sur l'entablement. La fugacité de notre existence est quant à elle figurée par la présence d'un papillon : lui comme le spectateur goûtent à la beauté instantanée de ces fleurs fraîchement coupées. Ici, le peintre n'accorde aucune importance à la saison et à la floraison de chacune de ses fleurs. C'est son goût qui assemble les boutons, et le choix des couleurs n'a ici pour unique but que l'harmonie. Le rendu illusionniste des éléments montre ainsi le talent du peintre dans l'observation de la nature et la citation de certaines espèces florales prend évidemment une valeur symbolique : les tulipes, emblèmes de la vivacité économique d'un état et objets de collection, la rose sans épine aussi, amour universel de la Vierge. Le muguet fait quant à lui référence à l'humilité mariale, comme le cyclamen et l'ancolie, l'une des sept fleurs composant le jardin de la Vierge, peut évoquer les sept dons du Saint-Esprit. Fleur du paradis, le myosotis évoque le salut de l'âme qui reste fidèle à Dieu et l'œillet d'Inde, la Passion du Christ. Dans un état de conservation exceptionnel, par la fraîcheur de ses coloris et la grande beauté de sa composition, ce panneau de chêne monogrammé AB rejoint ainsi les chefs-d'œuvre d'un peintre de fleurs audacieux qui fut le premier à placer ses bouquets sur fond de paysage. Ambrosius Bosschaert, avec son école de Middelbourg et les plus beaux exemples qui lui sont solidement associés depuis les travaux de L.J. Bol, est une figure réjouissante de la peinture de fleurs du début du XVII^e siècle.



19 Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642

THE TRIUMPH OF NEPTUNE AND AMPHITRITE LE TRIOMPHE DE NEPTUNE ET AMPHITRITE

Signed bottom right: *f. franck · in F. fe*
PANEL 53.6 × 75.2 cm

PROVENANCE Duke of Gesso, Naples; Giovanni Andrea de Marinis, Marquis of Genzano, Naples, before 1824; Bequeathed to his son, Giuseppe de Sangro, 3rd Prince of Fondi (1776-1838), Palazzo del Principe di Fondi, Naples; Remained in the collection of the de Sangro family, Naples, until 1895; Family sale, Palazzo Fondi, Naples, 22 April – 1 May 1895 (this lot, May 1895), lot 721; Sasso Collection, Rome, until 1946; Anonymous sale, Sotheby’s, New York, 7 June 1984, lot 71; Robert Finck Gallery, Brussels, 1985; Private collection.

LITERATURE *Inventario dei dipinti di proprietà del marchese di Genzano*, Giovann’ Andrea de Marini, 1824, Archivio di Stato di Napoli, Archivio privato de Sangro; *Catalogo de’ quadri componenti la galleria del Principe di Fondi*. Strada Fontana Medina n. 24, 1860-90, Archivio Centrale dello Stato, Min. P.I., Dir., Gen. AA.BB.AA., Div. Musei, Gallerie e Pinacoteche, Naples, b. 250, fasc. 117–121, listed in “the first room facing the street after the gallery”, no. 182.7; O. Turchetti, Napoli e il suo congresso, *Napoli al cospetto della civiltà contemporanea*, Pistoia 1846, p. 183;

S. D’Alœ, *Naples ses monuments et ses curiosités*, Naples 1847, p. 330; *Mostra di antiche pitture Olandesi e Fiamminghe*, exhib. cat., Rome 1946, pp. 10-11, cat. no. 5, reproduction; U. Härting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581–1642. Ein repräsentativer Werkkatalog*, Hildesheim 1983, no. A213a; U. Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581–1642). Die Gemälde mit kritischem ŷuvrekatalog*, Freren 1989, pp. 99 and 312, no. 284, reproduction; G. Manieri Elia, “La quadreria napoletana de Marinis-de Sangro dall’influenza del classicismo romano al dissolvimento del collezionismo

aristocratico”, in E. Debenedetti, *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti, teorici dal classico al neoclassico*, Rome 1991, p. 333, no. 182.7 (1860-90 inventory); M. Savarese, “La collezione de Sangro dei principi di Fondi in tre inediti inventari di famiglia: da quadreria seicentesca a moderna raccolta di arti decorative”, in *Napoli nobilissima*, July 2006, vol. VII, 5/6, pp. 203 and 206 (1824 inventory).
EXHIBITION Rome, Studio La Finestra, *Mostra di antiche pitture Olandesi e Fiamminghe*, 4 April-15 May 1946, no. 5.

Frans Francken the Younger was the most illustrious representative of his family. This prolific painter worked first with his father, then his brother and lastly with his son. He became the head of the family studio which produced countless paintings featuring religious or secular subjects. He held an important position in his home town and numerous documents bear witness to his contemporaries’ esteem for him. Frans Francken the Younger trained in his father’s studio. He was admitted as a master of the Academy of Saint Luke in Antwerp in 1605 and appointed dean in 1614. After the death of his father, the house of Frans II became one of the most productive studios in Antwerp. He continued the collaboration he had begun with his brother Hieronymus in their father’s studio, and later worked with his son Frans III. He tackled a wide variety of genres: biblical, mythological, historical and allegorical. He also painted *kunstkamers*, which were highly prized by collectors.

Rising from the depths of the sea, the wedding procession of Neptune, god of the sea, and the Nereid Amphitrite creates waves as it progresses. This subject was one of Frans Francken II’s favourites and he painted several versions during his career. In the 19th century, this painting belonged to one of the most prestigious Neapolitan collections: the de Sangro collection. Two similar versions are now in the Palatine Gallery in Florence [FIG.1](#) and the Konstmuseum in Gothenburg. The latter was originally in the collection of Rudolf II. According to antiquity, Amphitrite was a Nereid (sea nymph) who, after having rejected Neptune’s advances, finally agreed to marry him and thus becoming his official wife. She gave birth to Triton, messenger of the seas. While the episode of the marriage between Neptune and Amphitrite doesn’t appear in Homer, it is mentioned for the first time by the Greek poet Hesiod in the *Theogony*, a fundamental text on Greek mythology.

Frans Francken le Jeune est le représentant le plus illustre de sa famille. Ce peintre fécond travaille tour à tour avec son père, son frère et son fils. Il devient le chef de l’atelier familial d’où sortent d’innombrables tableaux à sujets religieux ou profanes. Il tient une place importante dans sa ville natale et les documents abondent sur l’estime que lui témoignaient ses contemporains. Frans Francken le Jeune reçut sa formation dans l’atelier paternel. Il est admis comme maître de l’Académie de Saint-Luc à Anvers en 1605 et doyen en 1614. À la mort de son père, la demeure de Frans II devient un des foyers les plus productifs d’Anvers. Il y maintient la collaboration commencée avec son frère Hieronymus dans l’atelier paternel et, plus tard, il s’associe avec son fils Frans III. Il aborde les genres les plus divers: biblique, mythologique, historique et allégorique. Il est aussi l’auteur de cabinets d’amateur fort prisés des collectionneurs.

Surgissant des fonds marins, le cortège nuptial de Neptune dieu de la mer et de la néréide Amphitrite excite les flots de son passage. Ce sujet est l’un des favoris de Frans Francken II qui le décline en plusieurs versions au cours de sa carrière. Au XIX^e siècle, ce tableau faisait partie de l’une des plus prestigieuses collections napolitaines: la collection de Sangro. Deux versions similaires sont aujourd’hui conservées à la Galerie Palatine de Florence [FIG.1](#) et au Konstmuseum de Göteborg. Cette dernière était à l’origine dans la collection de Rodolphe II. La tradition antique raconte qu’Amphitrite était une néréide, nymphe marine qui, après avoir repoussé les avances de Neptune, finit par accepter de s’unir à lui et devient alors son épouse officielle. De cette union naît Triton, le messager des flots. Si l’épisode du mariage entre Neptune et Amphitrite n’apparaît pas chez Homère, il est mentionné pour la première fois par le poète grec Hésiode dans la *Théogonie*, texte fondamental sur la mythologie grecque.





Although he refers to this ancient text, Francken takes a number of liberties in his painting. The marriage of the god of the sea, known as Poseidon in Greek, and Amphitrite, is portrayed here in all its splendour. For example, classical mythology doesn't mention the presence of a *thiasos*, a group of creatures composed of satyrs, maenads, nymphs and seahorses. However, in this composition, the painter depicts a multitude of characters around the couple. By painting characters with varied physiques and expressions, the artist explores different ways of portraying these hybrid beings using a variety of materials, alternating mother-of-pearl and the sheen of fish scales. Furthermore, the detailed complexions of the many characters are striking. It is rare to see such a variety of skin tones in the same painting. Beautifully conserved, this painting has kept the brilliance of its colours and all its delicate nuances. More generally, the range of colours employed is mostly composed of blue-greens with sparing touches of warmer colours. In contrast to a version in the Prado Museum [FIG.2](#), the procession advances in a nocturnal atmosphere which could be that of the sea depths.

Francken's narrative form is complex and allows him to propose a variety of scenic extensions. These mythological subjects painted with a refined technique were highly popular among collectors at the time, undoubtedly thanks to Amphitrite's enticing nudity. This type of iconography also flourished in classical sculpture and this couple was often chosen to adorn fountains.

Neptune is portrayed as proud, with a long beard as a sign of wisdom and power, crowned with sea shells and holding his trident in a regal manner. The beautiful Amphitrite reigns at his side, with a halo of seaweed and pearls, depicted as a young and graceful woman whose transparent veil accentuates her nudity rather than concealing it. The two lovers gaze adoringly at each other. This complicity is reinforced by the mirror-like position of the two characters who delicately touch one another. Just like the version in Cleveland [FIG.3](#), Francken clearly distinguishes between the complexions of the two spouses. An amphibious chariot made of shell transports them, one pale-skinned and the other of a darker hue. In addition to the multitude of bodies and poses that punctuate this painting, Francken uses the lower right corner to place a splendid still life on the shore. He thus demonstrates his aptitude for this genre so appreciated in the 17th century, which can be found in his detailed *kunstkamers*. Studied

Bien qu'il se réfère à ce texte antique, Francken prend quelques libertés dans sa composition. En effet, le mariage du dieu des eaux, associé au dieu grec Poséidon, et d'Amphitrite est ici représenté dans toute sa splendeur. Pour exemple, la mythologie classique ne fait pas référence à la présence d'un *thiasos*, ce groupe de créatures composé de satyres, de ménades, de nymphes et d'hippocampes. Pourtant le peintre prend ici un soin particulier à représenter une foule de personnages autour du couple. Car en peignant des personnages aux physiques et expressions variés, l'artiste explore les différentes façons de représenter ces êtres hybrides par un jeu de matières, alternant nacre des coquillages ou lustre des écailles. Aussi, le travail des carnations des nombreux personnages est saisissant. Il est rare de voir une telle diversité de nuances de teint dans une même peinture. Maintenu dans un état de conservation exceptionnel, cette composition a gardé l'éclat de ses couleurs ainsi que toutes ses délicates nuances. Plus globalement, la palette de couleurs employée est majoritairement constituée de tons bleu-vert avec des ajouts parcimonieux de couleurs plus chaudes. À l'inverse d'une version conservée au musée du Prado [FIG.2](#), la procession s'avance dans une atmosphère nocturne qui pourrait être celle des fonds marins.

La forme narrative mise en place par Francken au fil de ses compositions est complexe et lui permet de proposer diverses extensions scéniques. Ces sujets mythologiques peints avec raffinement ont eu beaucoup de succès auprès des collectionneurs de son époque, très certainement en raison de la nudité enjôleuse d'Amphitrite. Ce type iconographie connaît également un grand essor dans la sculpture classique et souvent le couple mythique est choisi pour orner des bassins.

Neptune est représenté fier, arborant une longue barbe signe de sagesse et de pouvoir, couronné de coquillages marins et tenant souverainement son trident. À ses côtés règne la belle Amphitrite, nimbée d'algues et de perles, représentée sous les traits d'une jeune et gracieuse femme dont le voile transparent accentue sa nudité plutôt qu'elle ne la dissimule. Les deux amants se fixent amoureusement du regard. Cette complicité est renforcée par la position en miroir des deux personnages qui se touchent délicatement l'un et l'autre. Tout comme dans la version de Cleveland [FIG.3](#), Francken distingue nettement les carnations des deux époux. Un char amphibie en coquillage porte leurs deux corps, l'un ténébreux et l'autre délicat. Outre la multitude de corps et de postures qui rythme cette composition, Francken utilise le coin inférieur droit pour déposer sur la rive



1



2

FIG.1
Frans Francken the Younger,
Neptune and Amphitrite,
panel, 52.5 × 70 cm,
Florence, Palazzo Pitti,
Palatine Gallery.

FIG.2
Frans Francken the Younger,
Neptune and Amphitrite,
copper, 30 × 41 cm,
Madrid, Prado Museum.

in detail, nautilus, spirals, starfish, and corals of all kinds are precisely rendered and highlighted. This addition shows the pronounced taste of Flemish painters for the study and portrayal of still lifes, and the meticulous details that give the entire painting an impression of veracity.

First painted by Francken in 1607, a version now housed in Manchester, this subject helped establish his status as a talented painter. From the choppy sea to the foliage of the trees and the animated bodies of the sea-horses, Francken enriches his composition with numerous details. His precision continues into the background, where the gods are dining in a cave without paying much attention to the wedding procession. Depictions of Neptune and Amphitrite were particularly widespread in Antwerp's artistic production, given that the port of Antwerp was one of the largest in Europe and the city's economy was mainly dependent on maritime trade. As a matter of fact, the people of Antwerp imagined two allegorical figures similar to Neptune and Amphitrite, *Scaldis and Antwerpia*, who sometimes feature in paintings of princely entries into Antwerp.



FIG.3
Frans Francken the Younger,
*The Triumph of Neptune
and Amphitrite*, copper
mounted on wood,
23.5 × 30.9 cm, Cleveland,
Cleveland Museum of Art.

une splendide nature morte. Il montre ainsi son aptitude dans ce genre si apprécié au XVII^e siècle et que l'on retrouve au sein de ses détaillés cabinets d'amateur. Finement étudiés, nautes, spirales, étoiles de mer, coraux de toutes sortes sont rendus avec lumière et précision. Cet ajout témoigne du goût prononcé des peintres flamands pour l'étude et la représentation de natures mortes ainsi que de détails minutieux qui donnent à l'ensemble de la composition une impression de véracité.

Peint pour la première fois par Francken en 1607, version aujourd'hui conservée à Manchester, ce sujet a contribué à l'installation de son statut de peintre de talent. De la mer agitée aux feuillages des arbres, en passant par les corps animés des hippocampes, Francken enrichit sa composition de nombreux détails. Sa précision le suit jusqu'à l'arrière-plan, où les dieux dînent dans une grotte sans porter trop attention au cortège nuptial. Les représentations de Neptune et Amphitrite furent particulièrement répandues dans la production artistique anversoise étant donné que le port d'Anvers était l'un des plus grands ports d'Europe et que l'économie de la ville dépendait principalement du commerce maritime. Les Anversois avaient par ailleurs imaginé deux personnages allégoriques analogues à Neptune et Amphitrite, *Scaldis et Antverpie*, qui sont parfois figurés sur les représentations d'entrées princières à Anvers.



THE CONVERSION OF ST. PAUL
LA CONVERSION DE SAINT PAUL

Signed and dated: <i>Johan: König</i> / 1622 bottom right	LITERATURE Alsteens, S., “Review of: Sixteenth-century Northern European Drawings by Burton L. Dunbar”, in <i>Master Drawings</i> , Vol. 51, no. 1, 2013, p. 111, fig. 5;
COPPER 22.5 × 34.5 cm	Balijöhr, R., <i>Das Kabinett des Sammlers</i> , no. 58, Cologne, 1993, pp. 148-149 repr.;
PROVENANCE Mr Franz Hasler de Saint-Galles; Leo Spik, anonymous sale Berlin, 19 March 1987, lot 463; Julius Böhler until 1993; Private collection.	Dunbar, B., <i>Sixteen Century Northern</i>

Johann König, who was born and died in Nuremberg, is considered as a painter from Augsburg, the town where he spent the majority of his career. In 1606, he left for Italy, spending most of his time in Venice where he observed and drew inspiration from the works of Tintoretto and Veronese. He stayed in Rome between 1610 and 1614, where he frequented the community of northern painters, including Rottenhammer and Adam Elsheimer. These two artists would have a considerable impact on his style of painting. It was most certainly Elsheimer, who died in 1610, who inspired in him the taste for landscape and the rendering of subtle atmospheres. In his works, König combined this influence with the colourist style of the Italian painters he observed in Venice. He left Rome in 1614 to settle in Augsburg, where he married, was accepted as a master and became the dean of the corporation of painters. In 1622, he became *contremaitre* of the guild of painters and a year later, he was appointed to the town’s Grand Council. He participated in the decoration of the town hall with a cycle of allegorical paintings. He returned to Nuremberg in 1631, victim of the Edict of Restitution against Lutheran artists.

During his stay in Italy, between Venice and Rome, Johann König made a reputation for himself through his miniatures on parchment and his small paintings on copper, intended for the cabinets of the most prestigious collectors. He chiefly owed his success to his production of miniatures, often created in pairs, with one portraying a historical scene and the other a heraldic composition identifying the patron. These works reached very high prices, bearing witness to their renown among great collectors such as Philip II, Duke of Pomerania-Stettin. Today, Johann König is better known for his paintings of biblical subjects, which skilfully associate figures, still lifes and landscapes. His small-sized works painted on copper in the style of Elsheimer are the most sought after. These works are appreciated for the quality of their finish, as well as the careful attention paid to the fabrics.

The many recent discoveries about Johann König have given us greater insight into the artist. He is generally appreciated for his small-sized works painted on copper, in the style of Adam Elsheimer (Frankfurt 1578-1610). This rare *Conversion of St. Paul* is a fine example of the painter’s

European Drawings, London, 2012, p. 168 (black and white repr.).

A coloured pencil drawing of this same composition is kept at the University of Michigan Museum of Art, in Ann Arbor. It is probably a preparatory drawing **FIG.1.**

Né et mort à Nuremberg, Johann König est considéré comme un peintre augsbourgeois, ville où se déroule la plus grande partie de sa carrière. Dès 1606, il part en Italie, principalement à Venise, où il observe et s’inspire des œuvres de Tintoret et Véronèse. De 1610 à 1614, il effectue un voyage à Rome au cours duquel il fréquente la communauté des peintres nordiques, dont Rottenhammer et Adam Elsheimer. Ces deux artistes ont un impact considérable sur sa manière de peindre. C’est très certainement Elsheimer, décédé en 1610, qui lui inspire le goût pour le paysage et le rendu d’atmosphères subtiles. Dans ses œuvres, il mêle cette influence à la manière coloriste des peintres italiens qu’il a observé à Venise. Dès 1614, il quitte Rome pour s’installer à Augsburg, où il se marie, obtient le droit de maître et devient doyen de la corporation des peintres. En 1622, il est contremaitre de la guilde des peintres, et un an plus tard il est nommé au grand conseil de la ville. Il a participé à la réalisation des décors de l’hôtel de ville avec un cycle de peintures allégoriques. Il regagne Nuremberg en 1631, victime de l’édit de restitution à l’encontre des artistes de confession luthérienne.

Durant son séjour en Italie, entre Venise et Rome, Johann König se fait connaître par ses miniatures sur parchemin et ses tableaux de petit format peints sur cuivre, destinés aux cabinets des plus prestigieux collectionneurs. Il doit son succès notamment à sa production de miniatures, souvent conçues comme paires, dont l’une représente une scène historique et l’autre une composition héraldique permettant d’identifier le commanditaire. Ces œuvres ont atteint des prix très élevés, ce qui témoigne de leur notoriété auprès des grands collectionneurs tel que Philippe II duc de Poméranie-Stettin. Aujourd’hui, Johann König est principalement connu pour ses tableaux bibliques qui associent savamment figures, natures mortes et paysages. Ses œuvres de petit format peintes sur cuivre dans le style d’Elsheimer sont les plus recherchées. Elles sont appréciées pour la qualité de leur finition, ainsi que pour le soin apporté aux étoffes.

Johann König est un artiste que d’importantes et récentes découvertes permettent de mieux connaître. On l’apprécie généralement pour ses œuvres peintes sur cuivre, de petit format, dans le style d’Adam Elsheimer (1578-Francfort-1610). Cette rare *Conversion de saint Paul* s’inscrit avec

The work will be included in the artist’s monograph in preparation by Dr. Gode Krämer.





1



2



3



work, owing to the quality of the drawing, the beauty of the light and the freshness of the colours. Signed and dated 1622, the work is equally astonishing with its variety of poses and movements, as well as the beauty of the landscape in the background. A preparatory drawing was created circa 1590-1600, whose composition was scrupulously copied on our copper **FIG.1**. Belonging to Franz Joseph II, Prince of Lichtenstein, the finely executed sketch allows us to understand the attention König paid to the drawing, before organising the colour.

This *Conversion of St. Paul* depicts the crucial moment in the saint’s life when he takes the decision to convert on the road to Damascus. Paul of Tarsus (or Saul of Tarsus), whose life is recorded in the Acts of the Apostles, is probably the greatest figure in Christianity after Jesus, although his iconography is relatively limited. However, this was a key theme among 16th century Germanic artists and northern schools, owing to the historical context. Colonial expansion and the missions to convert people to Christianity—but, above all, the reform of Catholics and Protestants the previous century, denouncing the abuses of the Church and advocating the ideal of a return to the purity of the spirit of the Gospel—explain this interest.

On the road from Jerusalem to Damascus, Paul is thrown from his horse and blinded by a vision of Christ. He hears a voice saying to him: “I am Jesus whom you seek to persecute”. Paul falls back and loses his sight. Although the horse from which Paul fell isn’t mentioned in the sources, the iconography starts to feature its presence as of the 12th century, as though to emphasise the saint’s overwhelming experience as a result of the vision. Our painter also seems to have reflected upon the kicking horse, as proven by a drawing in the Albertina collections, where the spirited mount resembles the one that threw off St. Paul in our painting **FIG.2**.

After this encounter, which renders him blind, Paul decides to convert and is baptised in Damascus, where he recovers his sight. This event illustrates the warrior’s change of direction: that of pagan soldier to Christian soldier. The motifs on the helmet, sword and shield, which he loses as he falls, draw him into the foreground. König had already left Rome 12 years earlier when he painted this copper in 1622. His style was established and he was well known. It was at this moment that he showed a marked interest in depicting lush landscapes. Even though his palette was still associated with that of Veronese and his contemporaries, his return to Augsburg renewed his taste for the technical prowess of Elsheimer’s

force dans le corpus du peintre par la qualité de son dessin, la beauté de la lumière et la fraîcheur du coloris. L’œuvre, signée et datée 1622, est aussi étonnante par la variété des attitudes et des mouvements représentés, ainsi que par la beauté du paysage en arrière-plan. Un dessin préparatoire a visiblement été réalisé vers 1590-1600 ; la composition est identique à notre cuivre **FIG.1**. Ayant appartenu à Franz Joseph II, prince du Lichtenstein, l’esquisse au caractère abouti permet de mieux comprendre l’attention portée par König au dessin, avant même l’organisation de la couleur.

Cette *Conversion de Saint Paul* dépeint le moment crucial de la vie du saint, lorsqu’il prend la décision de se convertir sur le chemin de Damas. Paul de Tarse (ou Saül de Tarse), dont la vie est relatée dans les Actes des Apôtres, est probablement la plus grande figure du christianisme après Jésus, bien que son iconographie soit relativement limitée. Toutefois, ce thème bénéficie d’une place centrale chez les artistes germaniques et ceux provenant des écoles du Nord du XVII^e siècle, du fait du contexte historique. L’expansion coloniale et les missions de conversion à la foi chrétienne, mais surtout au siècle précédent, la réforme des catholiques et des protestants dénonçant les dérives de l’Église et prônant l’idéal d’un retour à la pureté de l’esprit de l’Évangile, expliquent cet intérêt.

Sur le chemin de Jérusalem à Damas, Paul est précipité aux sabots de sa monture, aveuglé par une vision du Christ. Il est interpellé par Jésus, juché sur un nuage, qui lui dit : « Je suis Jésus, celui que tu persécutes ». Paul tombe alors à la renverse et perd la vue. Or le cheval, duquel Paul serait tombé, n’est pas mentionné dans les sources mais l’iconographie augmente sa présence dès le XII^e siècle, comme pour accentuer l’effet de terrassement du saint après sa vision. Johann König semble avoir lui aussi réfléchi au cheval ruant, comme en témoigne un dessin des collections de l’Albertina et dont le fougueux équidé ressemble à celui ayant éjecté saint Paul dans notre composition **FIG.2**.

Après cette rencontre qui l’a rendu aveugle, Paul décide de se convertir et reçoit le baptême à Damas, où il retrouve miraculeusement la vue. Cet événement illustre le renversement de la figure guerrière : le déplacement du soldat païen au soldat chrétien. Les motifs du casque, de l’épée et du bouclier dont il est dépossédé lors de sa chute le rappellent au premier plan. Or lorsque König peint ce cuivre en 1622, il a quitté Rome depuis douze ans. Son style est établi et sa notoriété est faite. Il montre alors un intérêt marqué pour la représentation des paysages verdoyants. Même si sa palette est encore associée à celles de Véronèse et de ses contemporains,

miniature landscapes on copper. As a result, his style elegantly oscillated between these two elements.

This *Conversion of St. Paul* shows the painter’s interest in the organisation of colour. He associates the blue and the red of the drapery with the azure of the sky and the green of the foliage in order to accentuate the bodies in movement. At the same time, the meticulously detailed execution of his composition, involving stippling and hatching, is directly inherited from Elsheimer’s miniature art. This way of stippling and applying colour with small touches is certainly borrowed from miniature art and the rendering of small-sized works. Adam Elsheimer also created a *Conversion of St. Paul* **FIG.3**, in which he refers to Bavarian frieze painting in order to make the scene more lively. It is possible that König was inspired by it, but he breaks the almost linear organisation of the frieze by creating a centrifugal movement, which adds a dramatic tension to the scene. Some of the figures on the left are closely modelled after those of Elsheimer.

König supply places the bodies and musculatures in a considerable variety of poses, as also shown in his *Last Judgement* **FIG.4** kept in Nuremberg. This drawing, which is one of the last works by König, bears witness to the enduring inspiration of Italian art. Another colour drawing, which represents *Christ healing a leper at Capernaum* **FIG.5**, illustrates his work as a colourist. After having drawn his figures with a subtle line, König paints the fabrics in warm, shiny colours, adding corresponding colder colours. Johann König thus incarnates the passage from a mannerist aesthetic to a quieter art where the academicism of the technique and the eclecticism of the models temper the echoes of Roman baroque. This places him in the late continuity of the German artistic movements of the 17th century and its great masters such as Hans Rottenhammer (1564 Munich-1625 Augsburg) and Elsheimer. This spirited and colourful painting is certainly a remarkable example of this.

son retour à Augsburg lui redonne goût aux prouesses techniques des paysages miniatures sur cuivre d’Elsheimer. De fait, son style oscille élégamment entre ces deux éléments.

Cette *Conversion de saint Paul* montre l’intérêt du peintre pour l’organisation de la couleur. Il associe le bleu et le rouge des drapés à l’azur du ciel et au vert des feuillages afin de mettre en avant les corps en mouvement. En même temps, l’exécution minutieusement détaillée de sa composition avec des points et des hachures est directement héritée de l’art miniaturiste d’Elsheimer. En effet, cette manière de pointiller et d’appliquer la couleur par petites touches est directement empruntée à la peinture de petit format. Adam Elsheimer a lui aussi réalisé une *Conversion de saint Paul* **FIG.3** pour laquelle il s’était référé à la peinture bavaroise en frise afin de rendre la scène plus vive. Il est possible que König s’en soit inspiré. Cependant, il casse l’organisation presque linéaire de la frise en créant un mouvement centrifuge, ce qui ajoute une tension dramatique à la scène. Du moins, certaines figures de la partie gauche sont étroitement modelées sur celles d’Elsheimer.

König traite avec souplesse les corps et les musculatures dans une variété considérable de poses, comme le montre aussi son *Jugement Dernier* conservé à Nuremberg **FIG.4**. Ce dessin, qui est l’une des dernières œuvres de König, atteste de l’influence durable de l’art italien. Un autre dessin en couleurs, qui représente le *Christ guérissant un lépreux à Capernaüm*, illustre quant à lui son travail de coloriste **FIG.5**. Après avoir dessiné ses figures d’un trait subtil, König peint les étoffes dans des couleurs chaudes et brillantes auxquelles il fait correspondre des couleurs plus froides. Johann König incarne ainsi le passage d’une esthétique maniériste à un art plus apaisé où l’académisme de la facture et l’éclectisme des modèles viennent tempérer les réminiscences du baroque romain. De cette manière, il se place dans la continuité tardive des mouvements artistiques allemands du XVII^e siècle, et de ses grands maîtres tels qu’Hans Rottenhammer (1564 Munich-1625 Augsburg) et Elsheimer; cette composition fougueuse et colorée en est un exemple tout à fait remarquable.

FIG.1
Attributed to Johann König,
Conversion of St. Paul, 1590-1600,
pencil and watercolour on paper,
21,7 × 33 cm, Ann Arbor, University
of Michigan Museum of Art
(as Georg Pecham).

FIG.2
Johann König, *Kämpfende Pferde*,
quill on paper, wash and white highlights,
7,6 × 10,5 cm, Vienna, Albertina.

FIG.3
Adam Elsheimer, *Conversion
of St. Paul*, 1598-1599, copper,
19,5 × 25 cm, Frankfurt,
Städelsches Kunstinstitut.



4



5

FIG.4
Johann König, *The Last Judgement*,
1642, pencil and black ink,
red and white chalk on prepared paper,
42,3 × 27,4 cm, Nuremberg,
Germanische Nationalmuseum.

FIG.5
Johann König, *Christ healing
a Leper at Capernaum*, 1615,
pencil, grey ink and watercolour,
19,1 × 15,1 cm, Augsburg, Schaezler-Palais.

21 Philippe de Marlier

CIRCA 1600 – ANTWERP – CIRCA 1668

BOUQUET OF CARNATIONS IN A GLASS VASE
BOUQUET D’EILLETS DANS UN VASE EN VERRE

Signed and dated: *PH.... . M..L.. 1639*
PANEL 45 × 34 cm
PROVENANCE Sanct Lucas Gallery, Vienna, 1973; Private collection, United Kingdom; Jack Kilgore & Co., New York, 1998; Hall & Knight, 2000; Noortman Master Paintings, 2002; Private collection, Washington, D.C.
LITERATURE Weltkunst, 1973, p. 1853; Edith Greindl, *Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVII^e siècle*, Sterrebeek, Éditions d’Art Michel Lefebvre 1983, p. 370, no. 5; Marie-Louise Hairs,

Les Peintres Flamands de Fleurs au XVII^e siècle, Tournai, 1985, pp. 357-360, repr. p.359 no. 121; Marjorie E. Wieseman, “Jacob van Hulsdonck”, in *The Age of Rubens*, Boston, Museum of Fine Arts, 1993, p. 504; Jan de Maere, M. Wabbes, “Philippe de Marlier”, in *Illustrated Dictionary of 17th Century Flemish Painters*, Brussels, La Renaissance du Livre, 1994, vol. II, p. 794; Klaus Ertz, “Philippe de Marlier, Nelkenstrauss in Glasvase, 1639”, in *Das Flämische Stilleben; eine Ausstellung des*

Kunsthistorischen Museums Wien und der Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel, 2002, pp. 304-305, no. 104; Souren Melikian, “Maastricht: In somber atmosphere a few gems sparkle”, in *International Herald Tribune*, 15-16 March 2003, p. 5; Adriaan van der Willigen, Fred G. Meijer, “Philippe de Marlier”, in *A Dictionnary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils, 1525-1725*, Leiden, Primavera Press, 2003, p. 138; Sam Segal, Klara Alen, “Philippe de Marlier”, in *Dutch and Flemish Flower*

Pieces: Paintings, Drawings and Prints Up to the Nineteenth Century, Leiden, Brill, 2020, pp. 344-345, fig. 7. 49.
EXHIBITION Kunsthistorisches Museum, Vienna, *Das Flämische Stilleben 1550-1680*, 18 March – 21 July 2002, subsequently exhibited at the Kulturstiftung Ruhr, Essen, 1 September – 8 December 2002.

Philippe de Marlier was a Flemish painter known for his floral paintings. His name appears for the first time in 1618 in a document mentioning him as a pupil of Carel de Ferrara in Antwerp. Several years later, in 1621, he joined the Guild of Saint Luke and thus became a master. He then left his home town to go to Portugal. According to tradition, he was forced to flee the country and take refuge in Mons after being found guilty of murdering a Dominican.

A document dated 1627 mentions an engraver by the name of Philippe de Marlier, then 54 years old. This document, which is now lost, was certainly misinterpreted, since it seems unlikely that the painter began his career so late. Taking into account the information on his training, it is more likely that Philippe de Marlier was actually 24 years old when he was mentioned as an engraver. This would mean that he began his apprenticeship at approximately fifteen years old and became a master around the age of eighteen. As of 1634, his style started to develop just as the quality of his works increased. The manner in which he paints his arrangements of various flowers shows a clearly modern interpretation of the floral composition, far removed from the archaic style of his early works. In the mid-1640s, Philippe de Marlier actively worked for the famous merchant Willem Forchoudt, who commissioned him to paint 35 pictures of flower garlands between 1645 and 1647. These paintings were made to be exported to Austria and Portugal.

As well as his radical innovations, Marlier didn’t hesitate to use existing formulas in his compositions while subtly updating them. Following the example of Osias Beert and Jan Brueghel the Elder, he carefully constructed his bouquets without placing too much emphasis on symmetry. Favouring the aesthetic value of the play of colours, he chose flowers for the tonal harmony they generated rather than according to their flowering season. His brilliant palette, with its mix of bright red, white, yellow and pink, as well as the extreme finesse

Philippe de Marlier est un peintre flamand connu pour ses peintures de fleurs. Son nom apparaît pour la première fois en 1618 dans un document le mentionnant comme l’élève de Carel de Ferrara à Anvers. Quelques années plus tard, en 1621, il entre dans la Guilde de Saint-Luc et accède ainsi à la maîtrise. Ensuite, il quitte sa ville natale pour se rendre au Portugal. D’après la tradition, il est obligé de fuir le pays pour aller se réfugier à Mons après s’être rendu coupable du meurtre d’un dominicain.

Un document daté de 1627 mentionne un graveur du nom de Philippe de Marlier alors âgé de 54 ans. Ce document, qui est aujourd’hui perdu, a très certainement été mal interprété puisqu’il paraît peu probable que le peintre ait démarré sa carrière aussi tardivement. En considérant les informations sur sa formation, il est plus raisonnable d’envisager que Philippe de Marlier était en réalité âgé de 24 ans lorsqu’il fut mentionné comme graveur, ce qui le fait entrer en apprentissage à environ quinze ans et obtenir la maîtrise vers dix-huit ans. Dès 1634, son style se développe en même temps que la qualité de ses œuvres s’accroît. La manière dont il peint ses agencements de diverses fleurs démontre une interprétation manifestement moderne de la composition florale, très éloignée du style encore archaïque de ses premières réalisations. Au milieu des années 1640, Philippe de Marlier travaille activement pour le célèbre négociant Willem Forchoudt qui lui commande, entre 1645 et 1647, trente-cinq tableaux représentant des guirlandes de fleurs. Ces peintures ont été réalisées afin d’être exportées vers l’Autriche et le Portugal.

Quand il n’innove pas radicalement, Marlier n’hésite pas à reprendre dans ses compositions des formules existantes, en les actualisant subtilement. Suivant l’exemple d’Osias Beert et de Jan Brueghel l’Ancien, il construit soigneusement ses bouquets, tout en évitant de pousser trop loin la symétrie des éléments. Privilégiant la valeur esthétique des jeux de couleur, il choisit les fleurs, non en fonction de



of his drawing, are qualities that are particularly appreciated in this painter whose historical importance is constantly being re-evaluated.

There are five dated paintings by Philippe de Marlier from the period between 1634 and 1640. This *Bouquet of Carnations* in a glass vase bears the traces of the artist’s signature in the lower right corner and the date 1639. Unusual, owing to the single variety of flower, Philippe de Marlier depicts a colourful bunch of carnations with finely chiselled red, pink and white petals. Known as the “flower of God” (*Dianthus* in Greek), this pious flower is therefore often portrayed in paintings of the Virgin and Child to evoke the Passion. The shape of the carnation is reminiscent of the nails of the cross, hence the German name *Negelblum* or *Nailflower* in English. Carnations commonly symbolise marital fidelity as well as the victory of sacred love in the divine world. Owing to these symbols, carnations are particularly used for engagements. In 15th century portraits of brides and grooms, the man can be seen delicately slipping one between his fingers, while in the 16th century, the wife is holding it. In her delicate hands, they symbolise fidelity and lasting marital love. Is it for the duration of the flowering season, from May to September, or for the sweetness of its perfume? We also know that carnations were given at the time of marriage proposals. As for the glass vase containing the bouquet, it refers to virginal purity, and to the glass vases containing anointing oils or holy water. Owing to these characteristics, it is very likely that the painting was commissioned from Philippe de Marlier for an engagement.

la saison de floraison, mais pour l’harmonie tonale qu’elles génèrent. Sa palette éclatante, où se côtoient le rouge vif, le blanc, le jaune et le rose, ainsi que l’extrême finesse de son dessin, sont des qualités tout particulièrement appréciées chez ce peintre dont l’importance historique ne cesse d’être réévaluée.

Entre 1634 et 1640, cinq tableaux peints par Philippe de Marlier et datés nous sont parvenus. Ce *Bouquet d’œillet* dans un vase en verre présente en bas à droite, les traces de la signature de l’artiste ainsi que la date de 1639. Singulier parce qu’il n’est composé que d’une seule variété de fleurs, Philippe de Marlier exécute un bouquet chamarré avec des œillets aux pétales rouges, roses, blancs finement ciselés. Selon son étymologie *Dianthus*, l’œillet signifie « fleur de Dieu ». C’est pourquoi on trouve cette fleur pieuse souvent représentée dans les peintures de Vierge à l’Enfant afin d’évoquer la Passion. Leur forme rappelle celle des clous de la croix, d’où son nom allemand *Negelblum* ou *Nailflower* en anglais. Les œillets symbolisent communément la fidélité conjugale ainsi que la victoire de l’amour sacré dans le monde divin. En raison de ces symboliques, les œillets sont particulièrement employés lors des fiançailles. Dans les portraits de mariés du quinzième siècle, l’homme peut délicatement en glisser un entre ses doigts, tandis qu’au seizième siècle, c’est l’épouse qui le tient. Dans ses mains délicates, ils symbolisent la fidélité et l’amour conjugal durable. Est-ce pour la durée de floraison, de mai à septembre, ou pour la douceur de son parfum? On sait aussi que les œillets étaient offerts lors des demandes

The delicacy of the carnations with their shimmering colours and the different stages of flowering—some having already faded—remind us of the transience of life. Through a composition combining botanical precision, symbolic strength and decorative prestige, Philippe de Marlier has created a sensitive and sophisticated work. Paintings presenting only one variety of flower are rare indeed. At the same time, Georg Flegel was producing strikingly realistic studies, akin to those of a botanist. His precise technique animates the petals with small indentations **FIG.1**. If we delve into the flower paintings of this period, the bouquet painted by Jacob van Hulsdonck **FIG.2**, whose sober and stark composition recalls the work of Marlier, is of particular note. The buds are open and the softness of the petals tempts us to touch them. As a fitting addition to an engagement bouquet, Hulsdonck slips two sprigs of rosemary into the vase, a symbol of eternity and ceremony.

This work marks a radical change in the Antwerp painter’s production. The overabundance and archaic touch present in his earlier works suddenly disappear to give way to a lighter composition where a discreet play of symmetry and contrasts is formed. By breaking away from traditional models and solutions developed by other artists of his time **FIG.3**, Philippe de Marlier initiated a new sensitivity characterised by a taste for the natural picturesque, the fleeting beauty of nature and botanical realism.

en mariage. Ici, le vase en verre qui retient le bouquet fait référence à la pureté virginale, rappelant aussi les vases en verre contenant les onctions ou l’eau bénie. En raison de ces caractéristiques, il est très probable que le tableau ait été commandé à Philippe de Marlier en vue de fiançailles.

La délicatesse des œillets aux couleurs chatoyantes ainsi que les différents niveaux de floraison des fleurs – certaines ayant déjà fanées – rappellent la fugacité de la vie. À travers une composition alliant précision botanique, force symbolique et prestige décoratif, Philippe de Marlier réalise une œuvre sensible et sophistiquée. Rares sont les compositions ne présentant qu’une seule variété de fleurs. Georg Flegel, tel un botaniste, livrait au même moment des études saisissantes de réalisme. Son dessin précis anime de petites dents les pétales **FIG.1**. Si l’on plonge dans la peinture de fleurs de cette époque, on peut retenir le bouquet réalisé par Jacob van Hulsdonck **FIG.2** dont la sobriété et la froideur de la composition rappelle le travail de Marlier. Les boutons sont épanouis, la douceur des pétales appelle au toucher. Ajout de circonstance pour un bouquet d’engagement, Hulsdonck a glissé deux branches de romarin dans le vase, symbole d’éternité et de cérémonie.

Cette œuvre marque un changement radical dans la production du peintre anversois. La surabondance et la touche archaïque présentent dans ses réalisations antérieures disparaissent subitement pour laisser place à une composition allégée où se forme un discret jeu de symétrie et de contraste. En se détachant des modèles traditionnels et des solutions élaborées par les autres artistes de son temps **FIG.3**, Philippe de Marlier amorce une sensibilité nouvelle caractérisée par un goût pour le pittoresque naturel, la beauté fugace de la nature et le réalisme botanique.



1



2



3

FIG.1
Georg Flegel, *Three Carnations*,
ca. 1630, watercolour and
white highlights on paper,
23.4 × 17.3 cm, Kupferstichkabinett
der Staatlichen Museen zu Berlin,
Ident. no. KdZ 7559.

FIG.2
Jacob van Hulsdonck,
Carnations in a Glass Vase,
signed bottom left,
panel, 33.7 × 24.5 cm,
Mrs H. John Heinz III.

FIG.3
Balthasar van der Ast
Carnations in a Vase,
panel, 33.5 × 27 cm,
Temple Newsam House,
Leeds Museums and Galleries.

22 Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

ALLEGORY OF TASTE / ALLEGORY OF HEARING
ALLÉGORIE DU GOÛT / ALLÉGORIE DE L'OUÏE

PAIR OF PANELS 53 × 88 cm
Bret, France; De Jonckheere, Paris
PROVENANCE Paris, Galerie Charpentier, until 2004; Private collection, Spain.
2 December 1955, Nos. 1 and 3; Collection LITERATURE Ertz, Klaus, *Jan Brueghel*

Jan Brueghel the Younger was the eldest son of Jan Brueghel the Elder, also known as *Velvet* Brueghel, and his first wife Isabella de Jode. After losing his mother at the age of two, he was introduced to the art of painting in his father’s studio. He then went to Italy, where he joined the Cardinal and Archbishop of Milan Federico Borromeo in 1622, who was also his father’s patron. Three years later, he returned to Antwerp after his father’s death to take over the management of the family studio. At the same time, he joined the Guild of St. Luke and became dean in 1630. In 1626, he married Anne-Marie Janssens, daughter of the famous painter Abraham Janssens.

Close to his father’s subjects and compositions, he adopted his models, copied them, modified them and renewed them, thus adapting to the desires of his contemporaries by substituting a more realistic, simple and cheerful art for the mannerism that had prevailed until then. Owing to the affinity of his painting with that of Jan Brueghel the Elder, his works are sometimes confused with those of his father. His works, characterised by the use of a delicate palette and a succession of precise and rapid strokes with full and deep contouring, charm the viewer thanks to a diversity of subjects and a unique, almost modern rendering.

The Prado Museum has five masterpieces from Antwerp dating from the first half of the 17th century: the *Allegories of the Five Senses* painted by Jan Brueghel the Elder and Peter Paul Rubens between 1615 and 1618 [FIGS.1-2](#). Possibly commissioned by Archduke Albert of Austria and his wife Archduchess Isabella of Spain, governors of the Spanish Netherlands on behalf of Philip II, King of Spain since 1598, this suite of paintings was the result of a fruitful collaboration between two of the most fashionable artists of the time. The *Allegories of Taste and Hearing* presented here are the result of a free reinterpretation by the son of Jan the Elder. Jan the Younger decided to revive this emblematic genre around 1640 by illustrating two interiors in what must have been a set of five paintings at the time. While the iconography of the allegory of the five senses can be associated with the High Middle Ages, the painter invites us into a resolutely modern setting here: the collector’s cabinet. The viewer is presented with a double intention. Firstly, the moralising message of the five senses, whose pejorative connotation was dismissed during the Renaissance: no, man won’t take the road to perdition by yielding to the senses. Yes, man is capable of mastering the universe through the senses. And once he has passed the prism of the universal, man will then find his own character. The collector’s cabinet was surely a place to express one’s individuality.

*der Jüngere, Die Gemälde mit kritischem
Oeuvrekatalog*, 1984, p. 69, pp.349-351,
cat. no. 185 and no. 186, reproduced.

Jan Brueghel le Jeune est le fils aîné de Jan Brueghel l’Ancien dit *de Velours* et de sa première femme, Isabelle de Jode. Orphelin de mère dès ses deux ans, il est initié à l’art de la peinture dans l’atelier paternel. Par la suite, il se rend en Italie où il rejoint en 1622 le cardinal archevêque de Milan Federico Borromeo également mécène de son père. Trois ans plus tard, il revient à Anvers suite au décès paternel afin de reprendre la gestion de l’atelier familial. Au même moment, il entre dans la Guilde de Saint-Luc dont il devient doyen en 1630. En 1626, il épouse Anne-Marie Janssens, fille du célèbre peintre Abraham Janssens.

Proche des sujets et des compositions de son père, il reprend ses modèles, les copient, les modifient et les renouvellent, s’adaptant ainsi aux désirs de ses contemporains en substituant au maniérisme qui prévalait jusqu’alors, un art plus réaliste, plus simple et plus allègre. En raison des affinités qu’entretient sa peinture avec celle de Jan Brueghel l’Ancien, ses oeuvres sont parfois confondues avec celles de son père. Ses productions, caractérisées par l’emploi d’une palette douce et par une succession de touches précises et rapides au modelé ample et profond, charment le spectateur grâce à des sujets diversifiés et à un rendu unique, presque moderne.

Le Musée du Prado conserve cinq joyaux de la peinture anversoise de la première moitié du XVII^e siècle : les *Allégories des cinq sens* peintes par Jan Brueghel l’Ancien et Pierre Paul Rubens entre 1615 et 1618 [FIG.1-2](#). Possible commande de l’archiduc Albert d’Autriche et de sa femme l’archiduchesse Isabelle d’Espagne, gouverneurs des Pays-Bas espagnols au nom de Philippe II roi d’Espagne depuis 1598, cette suite de tableaux naquit d’une collaboration fructueuse entre les deux artistes les plus en vogue du moment. Les *Allégories du Goût et de l’Ouïe* présentées ici sont le fruit d’une libre réinterprétation du fils de Jan l’Ancien. Jan le Jeune, vers 1640, propose de renouer avec ce genre emblématique en illustrant, pour ce qui devait être à l’époque un ensemble de cinq tableaux, deux intérieurs. Car s’il faut associer l’iconographie de l’allégorie des cinq sens au Haut Moyen Âge, le peintre nous convie ici dans un cadre résolument moderne : le cabinet d’amateur. Le spectateur fait face ici à une double intention. En premier lieu, le message moralisateur des cinq sens, que la Renaissance a détourné de sa vision péjorative : non, l’homme ne gagne pas les chemins de la perdition en se soumettant aux sens. Oui, l’homme est capable de maîtriser l’univers par le biais des sens. Et une fois passé le prisme de l’universel, l’homme rejoint en second lieu, son caractère propre. Le cabinet d’amateur n’est-il pas l’endroit de la manifestation de l’individualité?





In the 17th century, Antwerp was the most powerful banking and artistic centre in northern Europe. Cabinet painting flourished there, initiated by Frans Francken. These cabinets of curiosities were spaces where *curiositas* were displayed by their owners, thus placing them in the upper strata of society from an intellectual and political point of view. While the three residences of the Archduke and Archduchess are used as a background in the cycle by Jan the Elder and Rubens, the setting proposed by Jan the Younger is pure invention. He uses the elements of the loggia and colonnades to frame the *Allegories of Taste and Hearing* in a special setting. While the senses were referred to in Latin by masculine nouns, they were personified during the Renaissance by female figures, whose sensuality and charm immediately capture the viewer's attention. In this case, they are believed to be by Hendrick van Balen (1575-Antwerp-1632) or one of his followers, an artist who regularly collaborated with Jan Brueghel the Younger.

The elegant composition of the *Allegory of Taste* features a naked young woman beneath a red canopy with golden fringes. Sitting in front of a table covered with victuals, she graciously offers a glass bowl to a chubby putto. This vast room, filled with refined dishes, delicate porcelain, game, fruits and vegetables, is surrounded by paintings. In the foreground are numerous fish and hunting trophies piled on top of one other. On the table in the centre is a platter of oysters, shellfish, some poultry, a bowl of fruit and a swan pie. On the stool, placed at an angle, is a bowl of tantalising sweetmeats. In the background on the right, we can see a kitchen where a young woman is preparing the meal. Finally, on the left, two huge windows open onto the outside world, offering a view of a distant castle and a park full of animals near a wood.

Brueghel adopts the same meticulous approach to the *Allegory of Hearing*. Once again, a naked young woman covered with a blue drape sits in the centre of this composition. She is playing the organ accompanied on the flute by a putto. A young woman dressed in red sits opposite them. To their right, a monkey attempts to play the flute. This is one of the many musical instruments that litter the room, along with the various metronomes scattered here and there. It is as though the master of this place also had the power to control time besides the many privileges of his rank. The rather tame deer standing alongside them is an emblematic animal; its presence in the iconography of the *Allegory of Hearing* dates back to the Middle Ages. Finally, we can perceive a bucolic landscape through the large window, where a group of women are improvising a concert close to a waterfall.

Anvers au XVII^e siècle est le centre bancaire et artistique le plus puissant de l'Europe du Nord. La peinture de cabinet d'amateur y fleurit, sous les pinceaux de Frans Francken d'abord. Ces chambres de merveilles sont des espaces exposant la *curiositas* de leurs propriétaires, les positionnant ainsi dans les hautes sphères de la société d'un point de vue intellectuel et politique. Si dans le cycle de Jan l'Ancien et Rubens, les trois résidences de l'archiduc et de l'archiduchesse servent aux décors, le cadre proposé par Jan le Jeune est une pure invention. Il reprend les éléments de loggia et de colonnades, pour enchâsser dans un écrin privilégié les *Allégories du Goût et de l'Ouïe*. Si en latin les sens sont évoqués par des noms masculins, la Renaissance les personnifie par des figures féminines, dont la sensualité et le charme accaparent immédiatement l'attention du spectateur. Elles seraient ici de la main d'Hendrick van Balen (1575-Anvers-1632) ou de l'un de ses suiveurs, artiste coutumier des collaborations avec Jan Brueghel le Jeune.

L'élégante composition de l'*Allégorie du Goût* met en scène une jeune femme nue sous un dais rouge aux franges dorées. Devant une table garnie de victuailles, elle propose gracieusement une coupe de verre à un putto replet. Amoncelés dans cette vaste pièce, mets raffinés, porcelaines délicates, gibier, fruits et légumes sont entourés de tableaux. On distingue au premier plan de nombreux poissons, des trophées de chasse entassés les uns sur les autres. Sur la table au centre sont présentés un plateau d'huîtres, des crustacés, quelques volailles, une coupe de fruits et une tourte au cygne. Sur le tabouret, placé en biais, se trouve une coupe de sucreries, dont la fantaisie suscite l'envie. Au fond à droite, on découvre une cuisine où une jeune femme prépare le repas. Enfin à gauche, deux immenses fenêtres ouvrent l'espace vers l'extérieur, offrant la vue d'un lointain château et d'un parc peuplé d'animaux près d'un bois.

De cette même manière, Brueghel aborde soigneusement l'*Allégorie de l'Ouïe*. Au centre de cette composition est à nouveau représentée une jeune femme nue couverte d'un drapé bleu. Elle joue de l'orgue accompagnée à la flûte par un putto. Une jeune femme vêtue de rouge leur fait face. À leur droite, un singe s'essaie à la flûte. C'est l'un des nombreux instruments de musique qui jonchent la pièce, avec les instruments de mesure du temps disséminés çà et là. Comme si le maître des lieux, au-delà des multiples privilèges de son rang, avait aussi celui de maîtriser le temps. Le chevreuil peu farouche à leurs côtés fait figure d'animal-emblème; sa présence dans l'iconographie de l'*Allégorie de l'Ouïe* est connue depuis le Moyen Âge. Enfin dans la baie généreusement percée, on aperçoit un paysage bucolique, où aux abords d'une cascade un concert de femmes s'improvise.

Intended for a private interior, the suite of allegories of the senses would have been displayed in a space designed to establish the status of its owners. Besides their beauty, the freshness of their condition and the abundance of details, these two *Allegories of Taste and Hearing* are major examples of art in Antwerp at the end of the first half of the 17th century. They both remind us of the inventiveness of two great artists, Jan the Elder and Rubens. Of the two, Brueghel certainly executed the most difficult part of the work: the spatial arrangement of the composition, the various relationships of scale and the harmonious arrangement of the elements were perfectly understood by his son. Here, he gives an account of a period that was as exciting as it was rich, where the beauty of nature was matched only by man's progress in the growing understanding of his universe.

Destinée à un intérieur privé, la suite des allégories des sens devait se déployer dans un espace pensé pour asseoir le statut de ses propriétaires. Au-delà de leur beauté, de la fraîcheur de leur état et du foisonnement de détails les composants, ces deux *Allégories du Goût et de l'Ouïe* sont des exemples importants de l'art à Anvers à la fin de la première moitié du XVII^e siècle. Elles sont à la fois les réminiscences de l'invention de deux grands artistes, Jan l'Ancien et Rubens. Des deux, Brueghel exécute certainement la plus difficile partie du travail: la mise en espace de la composition, ses rapports d'échelle et l'agencement harmonieux des éléments ont été parfaitement compris par son fils. Ici, il rend compte d'une période aussi passionnante que riche, où la beauté de la nature n'a d'égale que le progrès de l'homme dans la compréhension croissante de son univers.



1



2

FIG.1
Jan Brueghel the Elder
and Peter Paul Rubens,
Allegory of Taste, 1618,
panel, 64 × 109 cm,
Madrid, Prado Museum.

FIG.2
Jan Brueghel the Elder
and Peter Paul Rubens,
Allegory of Hearing, 1617-1618,
panel, 64 × 109 cm,
Madrid, Prado Museum.



23

Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

THE GARDEN OF EDEN AND THE FALL OF MAN

LE JARDIN D’EDEN ET LA CHUTE DE L’HOMME

COPPER29 × 36 cm

Private collection of Nigel Warren

PROVENANCE

Sotheby’s sale in the 1950s; from 1958; By descent, Christopher and Thomas Agnews & Sons, Ltd., London; Rosemary Warren; Private collection.

Beginning in the 16th century, Flemish painters began to increasingly portray animals, especially exotic species. The painter Roelandt Savery, who had been able to observe and study exotic animals at the court of Rudolf II, Holy Roman Emperor, was the precursor of these animal depictions, which developed throughout the 17th and 18th centuries, thus responding to a Flemish clientele eager for this type of portrayal.

Among the painters who produced animal paintings, Jan Brueghel the Elder found in the evocation of earthly paradise the opportunity to paint many exotic and wild animals, as well as domestic ones. He thus produced works of an encyclopaedic appearance representing the Garden of Eden filled with all its paradisiacal fauna and flora. Jan Brueghel the Elder’s early animal paintings were certainly influenced by the philosophy of Cardinal Federico Borromeo, one of his most important patrons, according to which the power of creation is embodied in the variety of animals living on Earth. As a matter of fact, the cardinal had also commissioned him to paint a series of four pictures representing the four elements, in which the Earth is presented as an earthly paradise with a multitude of animals living in harmony in a luxuriant vegetation [FIG.1](#). The depiction of earthly paradise soon became a favourite motif for many Flemish artists, who used it as a backdrop for subjects taken from the Bible. In an example painted in collaboration with the painter Paul Peter Rubens, Brueghel depicts the Fall of Man in a landscape populated by various creatures (Mauritshuis, The Hague). These depictions illustrate the divine harmony of the Earth before the upheaval caused by Original Sin.

Owing to their success, Jan Brueghel the Younger adopted the motifs invented by his father and produced several paintings of paradisiacal landscapes populated by numerous, mostly rare, animal species. Following this principle, the copper presented here relegates the main subject—the Fall of Man—to the background to offer the viewer an exotic interlude where a rich variety of animals can be observed. Horses, many sorts of birds, wolves, camels, dogs, two cheetahs playing with each other and even a marmoset that seems to have come straight from Brazil populate this landscape in the middle of which is a large tree that is reminiscent of the Tree of Life. This tree is taken directly from the painting on copper of the *Concert of birds* painted by Jan Breughel the Younger and probably copied from a painting by his father; the shape of the trunk and the birds on the branches are similar [FIG.2](#). Moreover, other animals represented here are found in works by his father, as for example in the National Gallery version where the ostriches are on the left while the cheetah couple has moved from the right to the left of the central tree [FIG.3](#).

Dès le XVI^e siècle, les peintres flamands s’exercent de plus en plus fréquemment à la représentation animale et plus particulièrement à la représentation d’espèces exotiques. Le peintre Roelandt Savery, qui avait pu observer et étudier des animaux exotiques à la cour de l’empereur du Saint-Empire romain germanique Rodolphe II, est le précurseur de ces représentations animalières qui se développent tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles, répondant ainsi à une clientèle flamande avide de ce type de représentations.

Parmi les peintres qui ont touché à la peinture animalière, Jan Brueghel l’Ancien trouve dans l’évocation du paradis terrestre l’occasion de peindre de nombreuses espèces animales exotiques et sauvages mais aussi domestiques. Ainsi, il propose des compositions aux allures encyclopédiques représentant le Jardin d’Eden empli de toute sa faune et sa flore paradisiaque. Les premières compositions animalières de Jan Brueghel l’Ancien ont très certainement été influencées par la philosophie du cardinal Federico Borromeo, l’un de ses plus importants mécènes, selon laquelle la puissance de la Création est incarnée par la variété d’animaux vivant sur terre. Le cardinal lui avait par ailleurs commandé une série de quatre tableaux représentant les quatre éléments où la Terre est présentée comme le paradis terrestre avec une multitude d’animaux vivants en harmonie dans une végétation luxuriante [FIG.1](#). Très vite, la représentation du paradis terrestre devient le motif de prédilection de nombreux artistes flamands qui s’en servent comme toile de fond pour des sujets tirés de la Bible. Dans un exemple peint en collaboration avec le peintre Paul Peter Rubens, Brueghel met en scène la Chute de l’homme dans un paysage peuplé de créatures diverses et variées (Mauritshuis, La Haye). Ces représentations illustrent ainsi l’harmonie divine de la Terre avant le bouleversement occasionné par le Pêché originel.

En raison de leurs succès, Jan Breughel le Jeune reprit les motifs inventés par son père et produisit plusieurs tableaux de paysages paradisiaques peuplés de multiples espèces animales pour la plupart rares. Suivant ce principe, le cuivre présenté ici relègue le sujet principal – la Chute de l’homme – à l’arrière-plan pour offrir au spectateur une parenthèse exotique où une riche variété d’animaux est observable. Des chevaux, de nombreuses sortes d’oiseaux, des loups, des dromadaires, des chiens mais aussi deux guépards jouant entre eux et même un ouistiti qui semble tout droit venu du Brésil peuplent ce paysage au milieu duquel se trouve un grand arbre qui n’est pas sans rappeler l’Arbre de vie. Cet arbre est ici directement repris d’après la peinture sur cuivre *Le Concert des oiseaux* peint par Jan Breughel le Jeune et probablement copié d’après une composition de son





In the background, on another shore, Adam and Eve are shown around the Tree of Knowledge. The painter has depicted them so small that they are barely visible, hidden among the bustling animals. By placing the scene of disobedience in the background of the composition, the animalier reverses the roles and focuses attention on the primitive and good nature of the animals rather than on the sinful action of the couple. Finally, the bright colours of this copper reflect a lush and soothing nature where the behaviour of the animals foreshadows the coming upheaval. In an exemplary state of conservation, this copper by Jan Breughel the Younger is a magnificent example of 17th-century Flemish animal painting.

père, la forme du tronc ainsi que les oiseaux disposés sur les branches sont similaires FIG.2. Par ailleurs, d'autres animaux représentés ici se retrouvent dans des œuvres réalisées par son père comme par exemple dans la version de la National Gallery où l'on retrouve les autruches sur la gauche tandis que le couple de guépards est passé de la droite à la gauche de l'arbre central FIG.3.

À l'arrière-plan, sur une autre rive, sont figurés Adam et Ève autour de l'Arbre de la connaissance. Le peintre les a représentés si petits qu'ils sont à peine perceptibles, dissimulés dans l'agitation animalière. En plaçant la scène de désobéissance dans le fond de la composition, l'animalier inverse les rôles et focalise l'attention sur la nature primitive et bonne des animaux plutôt que sur l'action pécheresse du couple. Enfin, les couleurs vives de ce cuivre reflètent une nature luxuriante et apaisante où les comportements des animaux préfigurent le bouleversement à venir. Dans un état de conservation exemplaire, ce cuivre de Jan Brueghel le Jeune est un magnifique exemple de la peinture animalière flamande du XVII^e siècle.



1



2

FIG.1.
Jan Brueghel the Elder,
Earth or Earthly Paradise,
1607-1608, copper, 45 × 65 cm,
Paris, Musée du Louvre.

FIG.2.
Jan Brueghel the Younger,
Concert of Birds, 1640-1645,
copper, 13.2 × 17.9 cm, Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich Museum.



3

FIG.3.
Jan Brueghel the Elder,
The Garden of Eden, 1613,
copper, 23.7 × 36.8 cm,
London, The National Gallery.

24 David Teniers the Younger

ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690

THE BAGPIPE PLAYER
LE JOUEUR DE CORNEMUSE

Monogrammed <i>DT.F</i>	LITERATURE M. Klinge, D. Lüdke,
PANEL 17 × 12 cm	<i>David Teniers der Jüngere, 1610-1690.</i>
PROVENANCE Kunsthandel P. de Boer, 1980; Private collection, Netherlands; Private collection, USA.	<i>Alltag und Vergnügen in Flandern,</i> Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2005.

David Teniers the Younger is one of the greatest 17th century Flemish genre painters. Son of the painter David Teniers, he became a master of the Guild of Saint Luke in Antwerp in 1633. Several years later he married Anne, the daughter of Jan Brueghel the Elder, also known as ‘Velvet’ Brueghel. He began by painting landscapes in the style of Jan Brueghel and Paul Bril, while his first genre scenes reveal the influence of Adriaen Brouwer. He then acquired a personal style that combined light tones and warm colours. He also broadened his range of themes and besides rustic scenes, he painted works featuring magicians, witches, doctors and alchemists. His characters are sometimes portrayed by costumed monkeys or cats. As regards his genre scenes, Teniers considerably extended Brouwer’s repertoire, increasing the number of village feasts and other popular festivities. His great interest in the rural world and peasants can clearly be seen in the impressive number of peasant scenes he painted, but also in his small-scale portraits of peasants. However, it is in paintings such as the *Village Feast* in the Prado in Madrid, the *Drinker at a Table* in the Louvre, or *Smoking* in the Petit Palais museum, that the art of this great painter exults.

In 1645, he became dean of Guild of Saint Luke in Antwerp. He then settled in Brussels in 1651 after being appointed court painter by Archduke Leopold Wilhelm and curator of his collection. From this period onwards, his style adapted to the visual and moral requirements of the court and he began to move away from rural scenes in favour of religious, mythological and literary subjects: he painted allegories and contemporary events as well as portraits. As for his village scenes, they served as models for tapestries in the 17th and 18th centuries.

David Teniers the Younger painted the peasant world and its festivities throughout his life. During these joyful celebrations, peasants dance, drink, smoke and play music. Sometimes, these rural images take the form of lively genre scenes and at other times, small individualised portraits. This portrait, monogrammed *DT.F*, shows a man holding a bagpipe. He is wearing a bright red hat decorated with a long goose feather and a blue smock over a white shirt. Our piper, with his iconic build and facial expressions, can be found in the many the tavern interiors painted by Teniers or at the heart of a village feast. The reason the theme of the bagpipe player featured repeatedly as the main subject of the painting is certainly because it was to be included in a series of the five senses. Clearly,

Certificate issued by Dr. Margret Klinge.

David Teniers le Jeune compte parmi les plus grands peintres flamands de genre du XVII^e siècle. Fils du peintre David Teniers, il devient maître de la Guilde de Saint-Luc d’Anvers en 1633. Quelques années plus tard, il épouse Anne, la fille de Jan Brueghel l’Ancien, dit de Velours. 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 de Velours et de Paul Bril. Par la suite, il acquiert un style personnel qui allie les tons clairs à des coloris chauds. Ses thèmes se diversifient également 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. En ce qui concerne les scènes de genre, Teniers a considérablement élargi le répertoire de Brouwer, multipliant les kermesses et autres réjouissances populaires. Le grand intérêt qu’il porte au monde rural et aux paysans s’exprime clairement à travers le nombre impressionnant de représentations de scènes paysannes qu’il peint mais également à travers les portraits de petite taille qu’il réalise des paysans. 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.

Devenu doyen de la Guilde de Saint-Luc d’Anvers en 1645, il s’installe à Bruxelles en 1651 après avoir été nommé peintre de la Cour par l’archiduc Léopold Guillaume et administrateur de sa collection. Dès cette période, son style s’adapte aux exigences visuelles et morales de la Cour. Teniers s’éloigne quelque peu des représentations rurales pour s’inspirer alors de sujets religieux, mythologiques et littéraires: il peint des allégories et des événements contemporains ainsi que des portraits. De surcroît, ses scènes villageoises servirent de modèle aux tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles.

David Teniers le Jeune a peint durant toute sa vie le monde paysan et ses festivités. Lors de ces réjouissances, les paysans dansent, boivent, fument et jouent de la musique. Ces représentations rurales prennent tantôt la forme de scènes de genre agitées, tantôt la forme de petits portraits individualisés. Ce portrait monogrammé *DT.F* représente un homme tenant une cornemuse. Il est coiffé d’un bonnet rouge vif orné d’une longue plume d’oie et porte une blouse bleue par-dessus une chemise blanche. On pourrait retrouver notre joueur de cornemuse dans chacun des intérieurs de taverne que peint Teniers, ou au cœur d’une fête de village,



the musician evokes the sense of hearing and the smoker the sense of smell **FIG.1**.

Teniers' meticulous rendering of materials and colours creates an almost casual veracity and realism. His lively and distinct brushstrokes reinforce the impression of the character's volume and physical agitation. He seems to move subtly and come to life, as if made flesh. In the version in the Louvre **FIG.2**, the bagpipe player appears as an older man with a serious expression, looking downwards. Here, our musician has a mischievous look and a cheeky face. It is important to remember that according to the iconography, the instrument alludes to the male sexual organs. The persistence of this popular motif continued into the 18th century when Beauvarlet engraved this motif after Teniers **FIG.3**. This is reflected in the bawdy rhyme in the engraving's cartouche: *Aux champs, comme à la Ville un Epoux est dupé. Tandis que celui-ci caresse sa musete. Sans penser au danger d'être encore plus huppé, on caresse de près sa femme à la Bûvete.*

tant sa carrure et l'expression de son regard sont iconiques. Si le thème de l'homme jouant de la cornemuse a été traité à plusieurs reprises par le peintre comme sujet principal du tableau c'est sûrement parce qu'il devait s'intégrer dans une série des cinq sens. À l'évidence, le musicien évoque l'ouïe si le fumeur rappelle l'odorat **FIG.1**?

La minutie avec laquelle Teniers travaille le rendu des matières et des couleurs apporte un effet de véracité et de réalisme presque désinvolte. La touche vive et marquée de son pinceau renforce l'impression de volume et d'agitation physique du personnage. Comme incarné, il semble se mouvoir subtilement et prendre vie. Dans la version du Louvre **FIG.2**, le joueur de musette prend l'allure d'un homme plus âgé le regard grave et tourné vers ses pieds. Ici, notre musicien a l'air mutin et la mine gouailleuse. Rappelons que l'instrument dans l'iconographie fait allusion aux organes sexuels masculins. La persistance de ce motif populaire gagne le XVIII^e siècle lorsque Beauvarlet grave ce motif d'après Teniers **FIG.3**. Au cartouche de la gravure figurent ces quelques amusants mots: *Aux champs, comme à la Ville un Epoux est dupé. Tandis que celui-ci caresse sa musete. Sans penser au danger d'être encore plus huppé, on caresse de près sa femme à la Bûvete.*



1



2



3

FIG.1
David Teniers the Younger,
Smoker with a Red Hat, panel,
16.7 x 11.8 cm, formerly De Jonckheere;
private collection.

FIG.2
David Teniers the Younger,
Bagpipe Player, canvas, 29 x 23.5 cm,
Paris, Musée du Louvre.

FIG.3
David Teniers the Younger,
The Bagpipe Player, D. Teniers pinxit.;
J. Beauvarlet sculp. Beauvarlet,
Jacques Firmin (1731-1797),
engraving, 29.8 x 36 cm, Braunschweig,
Herzog Anton Ulrich-Museum.



25 David Teniers the Younger

ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690

VILLAGE KERMESSSE
KERMESSSE VILLAGEOISE

Signed *D. TENIERS FEC*
PANEL 27.3 × 37.1 cm
PROVENANCE Général Lapeyrière
Collection, sale Paris, 19-29 April 1825,
no. 162; Prince Auguste-Maire-Raymond

d’Arenberg (1753-1833), Brussels;
In the Arenberg collection until the
20th century; Private collection, Belgium.
LITERATURE Charles Spruyt,
Lithographies d’après les principaux

tableaux de la collection de S.A.S.
Monseigneur le Prince Auguste d’Arenberg:
avec le catalogue descriptif, Brussels, 1829;
John Smith, *A catalogue raisonné of the*
works of the most eminent Dutch, Flemish

and French painters, London 1831, III,
no. 488; W. Burger, *La Galerie d’Arenberg*
à Bruxelles, Paris, 1859, no. 102.

Certificate issued by Dr. Margret Klinge.

David Teniers the Younger was one of the most important Flemish genre painters of the 17th century. His prolific activity was marked by an inexhaustible interest in observing and depicting the little people and peasants who populated the countryside and led a simple life. This was far removed from the pomp and circumstance of the aristocracy, which he painted after his appointment as court painter in Brussels in 1651. His entry into the Guild of St Luke in Antwerp was a major turning point in his career. The works of Frans Francken II and Joost II de Momper clearly had a significant impact. Teniers’ understanding of spontaneity was especially based on the compositions of Adriaen Brouwer, whose renown increased as engravings of his work spread. But it was his marriage to Anna Brueghel, the daughter of Jan Brueghel the Elder, that finally immersed the painter in models of rural scenes. As well as benefiting from his wife’s large fortune, he also had access to all the works of his father-in-law, as well as the drawings of Pieter Bruegel the Elder. Drawing undoubtedly formed the basis of his work and he avidly began to draw himself, jotting down his ideas, making sketches or finished drawings, compositions that later gave rise to his prolific production of rural scenes, portraits of peasants and joyful guinguettes **FIG.1**. In this *Village Kermesse*, the festivities take place in an outdoor area bordered by high wooden fences and an inn in front of which the villagers are seated. Perched on a barrel in the middle of the tables, a bagpipe player, a recurring character in Teniers’ work, plays a tune that encourages a couple of villagers to engage in a frenzied dance. On the far right of the painting, a man relieves himself against the fence while a small group of people are about to take home the first victim of these raucous festivities. These anecdotal additions bear witness to the painter’s satirical and moralising spirit, but also to his deep empathy with the rural world he knew well. Rather than criticising, Teniers paints an ironic picture of morals and presents the viewer with a theatrical scene, where it is sometimes difficult to differentiate between fact and fiction.

The peasant feasts painted by David Teniers are based on a repertoire of forms that can be found in every one of these portrayals. For instance, the piper standing on a raised platform can be found in several paintings, including the one at the Hermitage Museum **FIG.2**. The instrument has both a musical and a symbolic role. While the bagpipe is the accessory par excellence of musical celebrations, we actually know very little about the repertoire it was used to interpret. Therefore, the symbolic function sometimes supersedes the supposed musical element. The instrument’s morphology also refers to male genitalia. The music it produces encourages

David Teniers le Jeune compte parmi les plus importants peintres flamands de scènes de genre du XVII^e siècle. Son activité prolifique est marquée par un intérêt intarissable pour l’observation et la représentation des petites gens et des paysans qui peuplent les campagnes et mènent une vie simple éloignée du faste des milieux aristocratiques qu’il peint après sa nomination comme peintre de cour à Bruxelles en 1651. Son entrée à la Guilde de Saint-Luc à Anvers marque un tournant important dans sa carrière. L’inspiration de Frans Francken II et de Joos II de Momper s’y fait très sensible. C’est surtout dans les compositions d’Adriaen Brouwer, dont la notoriété grandit par la diffusion de la gravure que Teniers comprend la spontanéité. Mais c’est finalement son mariage avec Anna Brueghel, la fille de Jan Brueghel l’Ancien, qui immerge le peintre dans les modèles de scènes rurales. S’il touche l’importante fortune de son épouse, Teniers fait main basse sur toutes les œuvres de son beau-père, mais aussi sur les dessins de Pieter Bruegel l’Ancien. Le dessin devient indéniablement la base de son travail et c’est avec avidité qu’il se met lui-même à dessiner, premières idées, esquisses ou dessins aboutis, des compositions qui donnent plus tard naissance à son importante production de scènes rurales, de portraits de paysans et de guinguettes joyeuses **FIG.1**.

Dans cette *Kermesse villageoise*, les réjouissances se déroulent dans un espace extérieur délimité par de hautes palissades en bois et une auberge devant laquelle les villageois sont attablés. Juché sur un tonneau au milieu des tables, un joueur de cornemuse, personnage récurrent chez Teniers, répand une mélodie entraînant un couple de villageois dans une folle farandole. Dans le fond droit de la composition, un homme se soulage contre les palissades alors qu’un petit groupe s’apprête à raccompagner la première victime de ces festivités débraillées. Ces ajouts anecdotiques témoignent de l’esprit satirique et moralisateur du peintre mais aussi de sa profonde empathie vis-à-vis du monde rural qu’il connaît bien. Sans jamais condamner, Teniers ironise les mœurs et laisse son spectateur face à une pièce de théâtre : il est parfois complexe de dissocier le réel de la fable.

Les fêtes paysannes peintes par David Teniers utilisent un répertoire de formes que l’on se plaît à retrouver dans chacune d’entre elles. Ainsi, le joueur de cornemuse surélevé se retrouve dans plusieurs tableaux dont celui conservé au musée de l’Ermitage **FIG.2**. L’instrument y tient un rôle à la fois musical et symbolique. Si la cornemuse est l’accessoire par excellence des fêtes musicales, on en sait finalement peu sur le répertoire qu’elle servait à interpréter. C’est parfois pourquoi la fonction symbolique supplante la prétendue mélodie. Par sa morphologie, l’instrument renvoie à



dancing, as well as lust, echoing the still life on the right of the painting where two jugs have been placed. While the jug is used to serve wine, it is also a reference to female genitalia. Along with the figures sitting at the table in the foreground, the dancing couple and the lively little dog, all these motifs can be found in the painting belonging to the Rijksmuseum **FIG.3**. Similarly, the man relieving himself is already present in the *Kermesse of St. George* dated 1644-1645, kept at the Fabre Museum in Montpellier, as is the large jug in the foreground **FIG.4**.

Between his first *Village Kermesse* in 1637 (Prado) and the last guinguettes painted in Brussels around 1675, Teniers abandoned the spontaneity of Brouwer, which he had developed in his numerous sketches, in place of a learned and harmonious construction. All of these motifs are used in the creation of picturesque compositions. In the same way that the painter exalts the rural world through his paintings of weddings or village kermesses, he expresses the revival of a genre that the urban bourgeoisie looked upon with both envy and contempt. A visible and precise touch, as well as the richness of the textures and materials accentuate the disorderly and impetuous effect of the scene, giving the impression that the painting is truly animated by a crowd in movement. In this respect, the commentary in the catalogue of the Lapeyrière sale of 1825 hasn't aged at all: *this pretty kermesse is one of those inimitable paintings that bears witness to the artist's astonishing ease, and enlightened art lovers shall certainly consider it as one of his masterpieces*.

l'appareil génital masculin. La musique qui s'en échappe invite à la danse, ainsi qu'à la luxure, faisant écho à la nature morte à droite du tableau où deux cruches ont été déposées. La cruche, si elle sert à servir le vin, est également le signe de l'appareil génital féminin. Mais que ce soit les personnages assis à table au premier-plan, le couple dansant ou le petit chien sautillant, on retrouve tous ces motifs dans la composition du Rijksmuseum **FIG.3**. Pareillement, l'homme se soulageant est déjà présent dans la *Kermesse de la Saint-Georges* datée de 1644-1645 et conservée au musée Fabre de Montpellier, tout comme la grande cruche déposée au premier-plan **FIG.4**.

De sa première *Kermesse villageoise* en 1637 (Prado) aux dernières guinguettes peintes à Bruxelles vers 1675, Teniers délaisse la spontanéité de Brouwer qu'il avait développée dans ses nombreux croquis, pour laisser place à une construction savante et harmonieuse. Tous ces motifs repris et déclinés concourent à l'élaboration de compositions pittoresques. De la même manière que le peintre exalte le monde rural à travers ses peintures de noces ou de kermesses villageoises, il exprime le renouveau d'un genre que la bourgeoisie urbaine regardait à la fois avec envie et mépris. Une touche visible et preste, mais aussi la facture nourrie des textures et matières accentuent l'effet de désordre et d'impétuosité de la scène, donnant ainsi l'impression que le tableau est véritablement agité par une mouvance populaire. À ce titre, le commentaire du catalogue de la vente Lapeyrière de 1825 n'a pas pris une ride: *cette jolie kermesse est l'une de ces productions inimitables qui attestent l'étonnante facilité de l'artiste, et que les amateurs éclairés placent au rang de ses chefs-d'œuvre*.



FIG.1
David Teniers, *Village Wedding*,
ca. 1650, preparatory drawing,
445 × 365 mm, Chantilly,
Musée Condé.

FIG.2
David Teniers the Younger,
Peasant Wedding, 1650, canvas,
82 × 108 cm, St. Petersburg,
Hermitage Museum,
inv. no. GE-1719.

FIG.3
David Teniers the Younger,
Peasant Kermis, circa 1665,
canvas, 79.8 × 105.8 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.

FIG.4
David Teniers the Younger,
Kermesse of St. George,
circa 1644-1645, panel,
43 × 58.5 cm, Montpellier,
Fabre Museum.





2



3



4



26 David Teniers the Younger

ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690

THE DENTIST OR THE TOOTH PULLER
LE DENTISTE OU L'ARRACHEUR DE DENTS

Signed *D.TENIERS.FEC*
PANEL 27 × 39 cm
PROVENANCE Collection of Vicomte de Choiseul; Estate of Madame G., Paris Drouot, 12-13 November 1952, cat no. 81, Pl. VII; De Jonckheere, Paris, 1997; Private collection.

LITERATURE Jean-Baptiste Pierre Lebrun, *Galerie des Peintres flamands, hollandais et allemands*, Paris, Tome I, 1792, no.4; John Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, London 1831, III, no. 562.

Work engraved by Le Bas, with the following in the margin: “Dédié à Son Excellence Mgr. le Vicomte de Choiseul Maréchal des Camps et Armées Du Roi et son Ambassadeur // Extraordinaire et Plénipotentiaire près sa Majesté Sicilienne.” At the bottom: “Par son

très humble et très Obéissant Serviteur J.P. Le Bas, Graveur...” **FIG.1.**

Certificate issued by Dr. Margret Klinge.

Charlatans or country doctors were a popular theme in David Teniers’ work, and these cleverly portrayed subjects were a great source of success for the Flemish master. These paintings were highly sought after by the greatest French collectors of the 18th century. The cabinet to which the engraving of the *Dentist* belongs is indicated at the bottom of the image. Here, Le Bas has dedicated this image of the *Dentist* to “Son Excellence Mgr. le Vicomte de Choiseul” **FIG.1.**

David Teniers’ satirical eloquence is expressed in this delightful scene which portrays a practitioner, brandishing a tooth, and the unfortunate patient holding his bruised cheek in his hand. The person referred to as the ‘dentist’ in the engraving by Le Bas, is more commonly known as the tooth puller. In this portrayal, he is facing the viewer in a regal pose, wearing fancy coloured garb. He proudly points to the result of his surgical operation. Behind him, his patient seems anything but happy about the intervention: and yet, all the precautions were taken to put him to sleep. There are various essences and solutions on the table, especially poppy pods. Clearly, these soporific plants were insufficient. The hourglass standing among the bottles is there to remind us—just like in a vanitas—that time is slipping away from us.

The meticulous and polished technique of this painting shows David Teniers at his peak during his Brussels’ period. He also deals with this subject in a different format, as can be seen in the collections at the museum in Kassel **FIG.2.** Our painting, constructed like the tavern scenes he developed after Adriaen Brouwer, shows a complete and pleasant image of an interior bathed in a gentle and enveloping light. The multitude of objects scattered around the table, on the shelves and even on the floor, shows a delightful variety of materials. The painter always takes pleasure in filling his interiors with pottery and utensils, which have their rightful place here for a surgical intervention.

Le Bas’ engraving had a matching piece featuring a chemist. These décors can include several types of folk healer: a country doctor, a specialist for the back or for feet **FIG.3,** as well as a physician **FIG.4.** Always featuring the concerned family, the practitioner reassures them with his serious attitude and diagnosis. As for the families, they show signs of worry and pain. Of course, these paintings aren’t simply the portrayal of a profession, as the outdated garb of the practitioner ironically proves. There is an invitation to read between lines and to focus on the well-being of

Thème populaire de l’œuvre de David Teniers, les charlatans ou médecins de campagne sont les sujets qui, ingénieusement peints, firent le succès du maître flamand. Peintures éminemment recherchées par les plus grands collectionneurs français du XVIII^e siècle, la gravure du *Dentiste* nous en donne la trace en mentionnant, en marge de l’image, le cabinet dans lequel elles figurent. C’est le cas ici pour le *Dentiste*, que Le Bas dédie «à Son Excellence Mgr. le Vicomte de Choiseul» **FIG.1.**

La verve satirique de David Teniers s’exprime dans cette scène savoureuse qui met en scène un praticien, brandissant une dent, et le malheureux malade, soutenant sa joue meurtrie de sa main. Celui que l’on nomme le «dentiste» dans la gravure de Le Bas est plus communément appelé l’arracheur de dents. En effet, celui qui fait face au spectateur dans une posture souveraine porte un costume de fantaisie coloré et c’est le résultat de son opération chirurgicale qu’il pointe fièrement! Derrière lui, son patient semble accuser le coup de l’intervention: pourtant, toutes les précautions avaient été prises pour l’endormir. Sur la table se trouvent diverses essences ou solutions et surtout des bulbes de pavot. Les plantes aux vertus assommantes n’ont visiblement pas suffi, et le sablier posé entre les flacons est bien là pour rappeler tel dans les vanités, le temps qui nous glisse entre doigts.

Minutieuse et travaillée, la facture de cette composition montre un David Teniers à l’apogée de sa période bruxelloise. Ce sujet, il l’aborde aussi dans un format différent que l’on peut voir dans les collections du musée de Kassel **FIG.2.** Notre composition, construite comme les scènes de taverne qu’il développe à la suite d’Adrian Brouwer, expose de manière complète et plaisante un intérieur baigné d’une lumière douce et enveloppante. La multitude d’objets disséminée sur la table de pratique, les étagères et même le sol montre une variété réjouissante de matières. Le peintre prend toujours plaisir à remplir ses intérieurs de poteries et ustensiles, légitimes ici pour l’intervention chirurgicale.

La gravure de Le Bas fonctionnait avec un pendant devant représenter un chimiste. C’est en effet plusieurs types de personnages rebouteux qui se fondent dans ces décors: médecin de campagne, spécialiste du dos ou du pied **FIG.3,** mais aussi physicien **FIG.4.** Toujours mettant en scène des familles concernées, le praticien rassure par son sérieux et son diagnostic. Les familles quant à elles, portent les marques de l’inquiétude et de la douleur. Ces peintures ne sont bien sûr pas qu’une simple représentation



the soul rather than on insignificant corporeal concerns: i.e. we shouldn't rush off to the doctor at the first sign of illness but rather act discerningly. This maxim hasn't aged, and herein lies Teniers' genius. With this fine and original work, the painter uses humour to encourage the viewer not to give into the attraction of folk healers.

d'une profession, comme en témoigne avec ironie le costume démodé du praticien. Il y a une invitation à voir entre les lignes et à se concentrer sur le bien-être de l'âme plutôt que de se focaliser sur les petits tracas du corps: ne pas courir à la première alerte chez le médecin mais plutôt agir avec discernement. Cette sentence n'a pas pris une ride, et c'est bien là le génie de Teniers. Par cette œuvre belle et singulière, le peintre encourage avec humour son spectateur à ne pas céder à l'attraction des rebouteux.



1



3



4



2

FIG.1
David Teniers the Younger,
The Dentist, D. Teniers pinxit;
Le Bas sculp., intaglio engraving,
13,3 × 18,2 cm, Paris, Bibliothèque
nationale de France.

FIG.2
David Teniers the Younger,
The Tooth Puller, panel,
24.8 × 17.7 cm, Kassel,
Museumslandschaft Hessen Kassel.

FIG.3
David Teniers the Younger,
The Foot Doctor,
panel, 37.4 × 55.9 cm,
engraved by Daullé in 1760,
Formerly De Jonckheere,
Private collection.

FIG.4
David Teniers the Younger,
The Visit to the Physician,
panel, 28 × 35.7 cm,
private collection.



27 Jan van Kessel the Elder

1626 – ANTWERP – 1679

DAMSELFLY, CRICKET, BUTTERFLIES AND BEETLES, WHITE AND RED CURRANTS
CRICKET, BUTTERFLIES AND BEETLES, FORGET-ME-NOT SPRIG
DEMOISELLE, GRILLON, PAPILLONS ET COLÉOPTÈRES, GROSEILLES BLANCHES ET ROUGES
CRIQUET, PAPILLONS ET COLÉOPTÈRES, BRANCHE DE MYOSOTIS

Second is signed *J v. kessel ft a°*,
with the trace of a date.
PROVENANCE Private collection, France.
PAIR OF PARCHMENT 15×19,7 cm

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.

Cabinets of curiosities began to flourish throughout Europe in the 16th century. The growing interest in the idea of curiosity led collectors to group together, classify and display various objects in cabinets such as medals, natural history objects and art objects. Among the curiosities collected, insects were the subject of a new craze owing to new optical technologies, such as the microscope, that allowed nature to be studied in greater detail. This led to a real fascination for the different species among artists and collectors. As a result, a specific pictorial genre developed, oscillating between scientific and artistic study. Numerous artists therefore started to paint these curiosities that fascinated Renaissance man, anxious to expand his encyclopaedic knowledge. Here we have two rare examples painted on parchment.

A baroque contemporary of Rubens, the Antwerpian Jan van Kessel was closer to the Ghent-Bruges school and its miniaturists, active during the Renaissance of the Netherlands and Northern Europe. The artists Joris Hoefnagel (1542-1601) and Georg Flegel (1566-1638) left behind fabulous compositions of perfectly identifiable beetles and butterflies and moths. As such, Kessel could well have consulted the plates published in 1592 by Joris Hoefnagel, *Archetypa studiaeque patris Georgii Hæfnagelii*, grouping together four series of 12 plates of drawings. The son of a wealthy merchant family, Joris studied at the universities of Bourges and Orléans and travelled to Spain and England. In 1591 he moved to Frankfurt am Main

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 (Musées de Cambridge, Madrid, Prague, 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.

Dès le XVI^e siècle, les cabinets de curiosités commencent à fleurir un peu partout en Europe. L’intérêt croissant pour l’idée de curiosité incite les collectionneurs à regrouper, classifier et exposer divers objets dans des cabinets tels que des médailles, des objets d’histoire naturelle ou des objets d’art. Parmi les curiosités collectionnées, les insectes bénéficient d’un engouement nouveau en raison des nouvelles technologies d’optique qui permettent l’étude plus détaillée de la nature, à l’instar du microscope qui entraîne une véritable fascination des artistes et des collectionneurs pour les différentes espèces. De ce fait, un genre pictural particulier qui oscille entre étude scientifique et artistique se développe. De nombreux peintres s’exercent alors à la représentation de curiosités qui fascinent les hommes de la Renaissance, soucieux de se forger une connaissance encyclopédique. En voici deux exemples rares peints sur parchemin.

Contemporain du baroque de Rubens, l’Anversois Jan van Kessel s’inscrit dans la lignée de l’école ganto-brugeoise et de ses miniaturistes actifs durant la Renaissance des Pays-Bas et de l’Europe du Nord. Les artistes Joris Hoefnagel (1542-1601) et Georg Flegel (1566-1638) ont laissé de fabuleuses compositions représentant des coléoptères et lépidoptères parfaitement identifiables. A ce titre, Kessel aurait pu consulter les planches publiées en 1592 de Joris Hoefnagel, *Archetypa studiaeque patris Georgii Hæfnagelii*, regroupant quatre séries de 12 planches dessinées. Fils d’une famille de riches marchands, Joris fait ses humanités dans les universités de Bourges





1



3

5



2



4

6

FIG. 1
Jacob Höfnagel,
after Joris Höfnagel,
*Insects, Flowers,
Snail and Walnuts*,
paper, 155 × 210 mm,
in *Archetypa studiaque
patris Georgii Höfnagelii*.

FIG. 2
Jan van Kessel,
*Insects with Sprigs of Borage
and Cherry Blossom*,
gouache on parchment,
16.6 × 23 cm, formerly
De Jonckheere,
Private Collection.

FIG. 3
Jan van Kessel,
*Insects and White and
Red Currant Sprigs*, 1653,
panel, 11.5 × 14 cm,
private collection.

FIG. 4
Jan van Kessel,
Insects and Forget-me-not,
1653, panel, 11.5 × 14 cm,
private collection.

FIG. 5
Jan van Kessel,
Insects and Red Currant Sprig,
1654, panel, 11.8 × 14.7 cm,
London, The National Gallery.

FIG. 6
Jan van Kessel,
Insects and Thistles,
1654, panel, 11.8 × 14.7 cm,
London, The National Gallery.

and attended the meetings of a circle of scholars from the Northern Netherlands. There, he met the botanist C. Clusius. Many small animals and plants were depicted for the first time, in symbiosis, on the plates that Joris drew and that Jacob, his elder son, engraved. Höfnagel thus broke with the tradition of depicting the plant and animal world north of the Alps and invented independent motifs that later served as a repertoire of forms for artists **FIG. 1**. Jan van Kessel produced a large number of plates on various media such as parchment (and vellum), copper and wood. Some of these painted plates were made to decorate collectors' cabinets but, unfortunately, the collections were dismantled.

These two plates are very rare and in an exceptional state of conservation. They are painted on sheets of parchment that are larger than the other examples in Kessel's body of work, such as the parchment in the Getty Museum in Los Angeles featuring redcurrants: it measures 10.5 × 14.5 cm compared with 15 × 19.7 cm for this pair. The fact that the two sheets have been kept together is also exceptional.

Jan van Kessel was an outstanding miniaturist. The manner in which he managed to depict the smallest details, such as the wings of insects and butterflies, is of a remarkable dexterity. The compositions are well thought out, with the addition of sprigs and flowers to create a space. The freedom he gives to the arrangement of these insects and shells sets him apart from Höfnagel, who used symmetry as the architecture of his studies, much like Georg Flegel through a structured order.

In order to give substance to this small living world and for the sake of realism, Kessel adds shadows suggesting that a light source coming from the top left is illuminating the composition. The colours used are true to nature. As a result, the species shown can easily be identified by entomologists and botanists. For instance, on the first plate, there is a damselfly, a relative of the dragonfly, a cricket, butterflies and moths, beetles such as the tiger beetle, and a crane fly in the top left corner. Sprigs of white and red currants constitute their biotope.

On the other plate, a spotted moth and three spotted butterflies revolve around a cricket. A sprig of forget-me-nots serves as a backdrop, demonstrating the artist's extensive repertoire: a parchment that previously came into our hands featured sprigs of borage and cherry blossom **FIG. 2**. While two other compositions painted on panels dated 1653 remain in private hands **FIG. 3-4**, these plates are among the most treasured pieces of the greatest museums such as the Metropolitan Museum, the Fitzwilliam Museum in Cambridge, the Ashmolean in Oxford and the National Gallery in London **FIG. 5-6**. They are the very expression of the collector's spirit of curiosity.

et d'Orléans et voyage en Espagne et en Angleterre. En 1591, il s'installe à Francfort-sur-le-Main et participe aux réunions d'un cercle d'érudits des Pays-Bas septentrionaux. Là, il fait la connaissance du botaniste C. Clusius. Nombreux sont les petits animaux et les plantes à être reproduits, en symbiose, pour la première fois sur les planches que Joris dessine et que Jacob son fils aîné grave. Höfnagel rompt ainsi la tradition de la représentation du monde végétal et animal au nord des Alpes et invente des motifs indépendants qui servirent ensuite aux artistes de repertoire de formes **FIG. 1**. Ainsi, Jan van Kessel réalisa de très nombreuses planches sur divers supports comme le parchemin (et vélin), le cuivre et le bois. Certaines de ces planches peintes étaient réalisées afin d'orner des cabinets d'amateur mais malheureusement les ensembles ont été démantelés.

Ces deux planches sont d'une grande rareté et dans un état exceptionnel de conservation. Elles sont peintes sur des feuilles de parchemin d'un format plus important que les autres exemples du corpus de Kessel comme au Getty Museum de Los Angeles où est conservée une version de parchemin reprenant la groseille rouge: elle mesure 10,5 × 14,5 cm alors que cette paire, 15 × 19,7 cm. Le fait que les deux feuilles aient été conservées ensemble est aussi un fait tout à fait exceptionnel.

Jan van Kessel est un miniaturiste hors pair, la manière dont il parvient à représenter les plus infimes détails telles que les ailes des insectes et papillons est d'une remarquable dextérité. Les compositions sont quant à elles imaginées et réfléchies, les ajouts de branches et de fleurs permettant de créer un espace. Par la liberté qu'il s'octroie dans la disposition de ces insectes et des coquillages, il se démarque d'Höfnagel qui utilise la symétrie comme architecture de ses études et se rapproche ainsi de Georg Flegel par une ordonnance scandée.

Afin de donner de la matérialité à ce petit monde vivant et dans un souci de réalisme, Kessel a représenté les ombres portées suggérant qu'une source lumineuse venant d'en haut à gauche éclaire la composition. Les couleurs employées sont fidèles à la nature. De ce fait, les espèces représentées peuvent facilement être identifiées par les entomologistes et botanistes. On pourrait donc, sans volonté d'exhaustivité, citer sur la première planche la demoiselle, cousine de la libellule, un grillon, des papillons diurnes et nocturnes, des coléoptères comme la cicindèle champêtre, et en haut à gauche une tipule. Des branches de groseilles blanches et rouges forment leur biotope.

Sur l'autre planche, autour d'un criquet, gravitent un lepture tacheté, trois papillons tachetés de jour, l'un étant un papillon de nuit. Une branche de myosotis leur sert de décor et montre l'extrême variété des propositions peintes de l'artiste: sur un parchemin autrefois passé entre nos mains, avaient été représentées une branche de bourrache et de cerisier **FIG. 2**. Alors que deux autres compositions sur panneau datées de 1653 demeurent en mains privées **FIG. 3-4**, ces planches constituent les joyaux des plus grands musées tels que le Metropolitan Museum, le Fitzwilliam Museum de Cambridge, l'Ashmolean d'Oxford ou la National Gallery de Londres **FIG. 5-6**. Elles sont l'expression même de l'esprit de curiosité du collectionneur.



28 Abraham Teniers

1629 – ANTWERP – 1670

MONKEYS PLAYING CARDS AND SMOKING IN A TAVERN INTERIOR
SINGES JOUANT AUX CARTES ET FUMANT DANS UN INTÉRIEUR DE TAVERNE

Signed *TENIERS F.* lower left.

COPPER 10 × 13 cm

PROVENANCE Private collection, France.

Son and pupil of David Teniers the Elder, Abraham Teniers painted scenes of peasant life. His approach to genre scenes involved the substitution of human figures with monkeys and cats dressed according to the fashions of the day. These parodic scenes were a great success in Flemish painting at the time; they were also depicted by David Teniers the Younger and by Ferdinand van Kessel. He was also active as an art dealer and engraver for his brother David Teniers the Younger, and became a master of the guild of Antwerp in 1646. According to the inscription under his portrait engraved by Gerard Edelinck, he was the court painter of Archduke Leopold William.

Just like his brother, Abraham Teniers liked to illustrate the failings of the society of his day through satire. He replaced human beings with monkeys, a symbol of stupidity and a certain moral decadence. In 1565, Pieter Brueghel the Elder also devoted himself to the study of these small mammals on a panel depicting *Two Monkeys* FIG.1. Owned by the greatest 17th century collector in Antwerp, Peter Stevens, this work shows two small, red-headed colobus monkeys, a rare species that the artist may well have seen in the port of Antwerp. This painting quickly led art historians to ask the following question: should it be interpreted as a simple animal painting or as a satire of the human race? As always in the painting of this era, the truth has many facets and while monkeys do indeed refer to man’s basic passions, the artist nevertheless portrays them with an entirely scientific morphological accuracy. In the same way, Teniers depicts a large number of monkeys engaged in various activities in this tavern: these gibbons share the stage with no concern for the presence of the spectator.

In the works by the Teniers, society is stigmatised through card-playing or gambling, and the consumption of wine and tobacco. A small-scale reproduction of the Prado copper by David Teniers the Younger FIG.2, this painting illustrates the heart of a tavern where customers smoke, drink and fleece their neighbours. Richly dressed in feathered hats, the customers seem to pay no attention to the more modestly dressed tavern-keeper in a hooded cape. There are two separate groups, one playing cards on the floor and the other sitting at a table and smoking a pipe. In fact, Teniers uses exactly the same compositional principles when he depicts men engaged in these leisure activities. For instance, the *Taproom*, kept in Munich. On the left, a first group is going about its dirty business. The viewer’s gaze is then redirected to a second group at the back on the right. These men could easily swap places with the monkeys without the scene losing any of its coherence.

Fils et élève de David Teniers l’Ancien, Abraham Teniers peint des scènes de paysannerie. Il aborde le thème des scènes de genre, en substituant aux figures humaines des singes et des chats habillés suivant la mode de l’époque. Ces scènes parodiques ont un grand succès dans la peinture flamande de l’époque; elles sont aussi traitées par David Teniers le Jeune et par Ferdinand van Kessel. Il est également actif en tant que marchand d’art et graveur de son frère David Teniers le Jeune. Il devient maître de la Guilde d’Anvers en 1646. D’après l’inscription qui figure sous son portrait gravé par Gérard Edelinck, il est le peintre attitré de l’archiduc Léopold-Guillaume.

C’est sur le ton de la satire et à la manière de son frère qu’Abraham Teniers aime illustrer les travers de la société de son temps. Il remplace les êtres humains par des singes, symbole de la bêtise et d’une certaine décadence des mœurs. En 1565, Pieter Bruegel l’Ancien s’était lui-même consacré à l’étude de ces petits mammifères sur un panneau représentant *Deux singes* FIG.1. Propriété du plus grand collectionneur anversois du XVII^e siècle, Peter Stevens, cette œuvre présente deux petits colobes à tête rouge, une espèce rare que l’artiste aurait pu voir dans le port d’Anvers. Ce tableau a très tôt suscité le questionnement des historiens de l’art: doit-il se lire comme un simple tableau animalier ou comme une satire de l’espèce humaine? Comme toujours dans la peinture de ce temps, la vérité comporte de multiples facettes et si les singes font bel et bien référence aux basses passions de l’homme, l’artiste n’en réussit pas moins à nous les représenter avec une fidélité morphologique toute scientifique. De la même manière, Teniers s’emploie à représenter dans cette taverne un grand nombre de singes occupés à différentes activités: ces gibbons se partagent l’affiche sans se soucier de la présence du spectateur.

Chez les Teniers, on stigmatise la société par des jeux de cartes ou de hasard et la consommation de vin et de tabac. Reprenant en un petit format le cuivre du Prado de David Teniers le Jeune FIG.2, cette composition illustre le cœur d’une taverne où l’on fume, boit et dépouille son voisin. Richement coiffés de chapeaux emplumés, les clients ne semblent pas prêter attention au tavernier plus modestement vêtu d’une cape à capuche. Deux groupes sont répartis, l’un joue aux cartes à même le sol tandis que l’autre est attablé et fume la pipe. D’ailleurs, Teniers utilise exactement les mêmes principes compositionnels lorsqu’il représente des hommes s’adonnant à ces activités ludiques. C’est le cas de la *Taproom*, conservée à Munich. Sur la gauche, un premier groupe vaque à ses viles occupations. Le regard du spectateur est ensuite redirigé sur un second groupe à l’arrière droite. Ainsi, les hommes pourraient se substituer aux singes sans que la scène perde sa cohérence.



Satire is deeply embedded in Teniers' work as a whole, and these connections between his various paintings provide a complementary reading of the use of monkeys already experimented with by Pieter Brueghel. Just like the latter, the Teniers depict these primates with great precision, accentuating their features to make them almost caricatural. As in many of his paintings, including the *Feast of the Monkeys* dated 1633, Teniers gives an impression of abundant detail and chromatic balance. Here, the scene is depicted in muted tones, with Abraham Teniers paying great attention to the many details he scatters throughout his composition. His kitchen scene, kept at the Hermitage Museum, shows the same well-stocked shelf at the back of the tavern. His lively and spirited touch is clearly visible, animating the poses of the various protagonists. We know that these singeries were extremely popular, and this irresistibly amusing copper is the perfect example of the Teniers' satirical paintings.

La satire est profondément inscrite dans l'ensemble de l'œuvre des Teniers et ces rapprochements entre ses différentes peintures apportent une lecture complémentaire à l'utilisation des singes déjà expérimentée par Pieter Bruegel. À son image, les Teniers représentent ces primates avec grande précision tout en accentuant leurs traits pour les rendre presque caricaturaux. Tout comme dans nombreuses de ses compositions, dont la *Fête des singes* datée de 1633, Teniers donne une impression de foisonnement de détails et d'équilibre chromatique. La scène est ici représentée dans des tons sourds, Abraham Teniers se souciant des nombreux détails qu'il disperse au sein de sa composition. Sa scène de cuisine, conservée au musée de l'Ermitage, présente la même étagère bien fournie au fond de la taverne. On reconnaît ici le caractère vif et enlevé de la touche, celui qui donne aux postures des différents protagonistes une allure pleine de vie. On sait ces singeries extrêmement populaires: irrésistible par sa drôlerie, ce cuivre donne toute la mesure de l'art des Teniers, peintres satiriques.



1



2

FIG.1
Pieter Bruegel the Elder,
Two chained Monkeys,
1565, wood, 20 × 23 cm,
Berlin, Gemäldegalerie.

FIG.2
David Teniers the Younger,
Monkeys in a Tavern,
c. 1660, panel, 21 × 30 cm,
Madrid, Museo del Prado.



29 Pieter Gijssels

1621 – ANTWERP – 1690

PANORAMIC LANDSCAPE WITH ZEUS KILLING SALMONEUS
PANORAMIC LANDSCAPE WITH THE FALL OF ICARUS
PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC ZEUS TUANT SALMONÉE
PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC LA CHUTE D’ICARE

PAIR OF COPPERS 40 × 51.5 cm *Panoramic Landscape with Zeus killing*
PROVENANCE Private collection, Spain. *Salmoneus* is signed.
LITERATURE Unpublished.

According to his certificate of baptism, Pieter Gijssels was born in Antwerp in 1621. Orphaned at a very young age, he began painting relatively late and became a pupil of Jan Boots in 1641. He became a master circa 1649-1650 and joined the Guild of St. Luke. Like his master, he had a certain taste for painting landscapes and still lifes.

The composition and colours of the numerous landscapes he painted perpetuated the style of Jan Brueghel the Elder. Pieter Gijssels’ art is characterised by the importance he attached to various lighting effects and colour harmonies, as well as his meticulous and careful rendering of details, particularly in the portrayal of distant spaces. The elegant figuration of his characters combined with the anecdotal characterisation of the figures is very similar to that of Hieronymus Janssens or Gaspar de Witte, with whom he is sometimes confused. The still lifes attributed to him show clear stylistic differences that suggest these works were produced by his son, Pieter Gijssels II, who was also a painter.

These two identically-sized large-format paintings depict composite scenes combining landscape, a genre scene and a mythological scene. They were painted on copper plates, which involves the elaboration of a pictorial layer by glazing leading to an optical rendering of great quality. This technique was developed mainly in northern Europe between the 16th and 18th centuries, and Pieter Gijssels frequently applied it to his works.

The first panel shows Zeus killing Salmoneus. This mythological scene taken from a passage in Virgil’s *Aeneid* (VI, 585-594) is so rare that it appears to be the only one of its kind. According to mythology, Salmoneus, son of Aeolus, grew up in Thessaly. Afterwards, he went to Elis where he decided to found the city of Salmonia and became its king. Not content with having become king, Salmoneus dreamt of being a god of Olympus. Consequently, he decided to imitate Zeus’ sound of thunder by building a road paved with bronze over which he drove a chariot with iron wheels dragging chains. This impetuous act triggered the fury of the king of the gods, who decided to strike down Salmoneus and destroy his city.

Pieter Gijssels sets his scene in a traditional setting of rocky mountains, small picturesque buildings, a fortified town and a serpentine river. In the foreground is a peasant accompanied by two mules, placing the scene in a realistic environment. The centre of the painting is occupied by Salmoneus on his chariot drawn by four white horses flying in the middle of the sky. In the upper right corner, Zeus, dressed in a vermillion

Pieter Gijssels est né à Anvers en 1621 selon son acte de baptême. Orphelin dès son très jeune âge, il commence à peindre relativement tardivement et devient l’élève de Jan Boots en 1641. Il acquiert ensuite sa maîtrise vers 1649-1650 et intègre la Guilde de Saint-Luc. Comme son maître, il présente un goût certain pour la représentation des paysages et des natures mortes.

Les nombreux paysages qu’il peints, par leur composition et leur coloris, prolongent le style de Jan Brueghel l’Ancien. L’art de Pieter Gijssels se distingue par l’importance accordée aux différents jeux de lumière et accords chromatiques ainsi que par le rendu minutieux et soigné des détails, notamment dans la représentation des espaces lointains. La figuration élégante des personnages mêlée à la caractérisation anecdotique des figures le rapproche de Hieronymus Janssens ou Gaspar de Witte avec qui il est parfois confondu. Les natures mortes qui lui sont attribuées présentent des différences stylistiques manifestes qui laissent penser que ces œuvres ont plutôt été réalisées par son fils, Pieter Gijssels II, peintre lui aussi.

Ces deux peintures, de dimensions identiques et de grand format, représentent des scènes composites alliant paysage, scène de genre et scène mythologique. Ces œuvres ont été peintes sur des plaques de cuivre: ce procédé permet l’élaboration d’une couche picturale par glacis et donc l’obtention d’un rendu optique de grande qualité. Tandis que cette technique se développe principalement dans le nord de l’Europe entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, Pieter Gijssels l’emploie fréquemment comme support pour ses réalisations.

Le premier panneau met en scène Zeus tuant Salmonée. Cette scène mythologique tirée d’un passage de l’*Énéide* de Virgile (VI, 585-594) est d’une telle rareté qu’il semble que cette œuvre soit l’une des seules représentations existantes. Selon le mythe, Salmonée, fils d’Éole, grandit en Thessalie. Par la suite, il se rend en Élide où il décide de fonder la cité de Salmoné dont il devient le roi. Non-content d’être devenu roi, Salmonée se rêve Dieu de l’Olympe. De ce fait, il décide d’imiter le bruit du tonnerre de Zeus en construisant une route pavée de bronze sur laquelle circule un char aux roues de fer trainant des chaînes. Cet acte impétueux déclenche la fureur du roi des Dieux qui décide de foudroyer Salmonée et d’anéantir sa cité.

C’est dans un cadre traditionnel composé de montagnes rocheuses, de petites architectures pittoresques, d’une ville fortifiée et d’un fleuve à la forme serpentine que Pieter Gijssels campe sa scène. Au premier-plan





1



2



3



cloth, aims a thunderbolt at Salmoneus. Here the artist depicts the crucial moment when Zeus is about to deliver the coup de grace to his rival, who is about to fall from his chariot. Besides this rare mythological subject, the work features a classical approach to landscape painting and genre scenes. The chromatic harmonies with their yellow and greenish hues are representative of Gijssels' work and his strong taste for colour.

The second copper features an almost identical landscape to the first, with the exception of the fortified city built by Salmoneus and the form of the river. The houses and peasants are also placed differently. The main subject is based on Ovid's *Metamorphoses* and is again positioned in the sky at the centre of the composition. It is the story of Icarus' escape from the tower where he was imprisoned, thanks to the wings made from wax and feathers by his father Daedalus. Flying too close to the sun, the wax melts causing him to fall into the sea and drown. Here, Icarus is depicted falling head first. His father Daedalus is pictured in the centre of the painting while his son is relegated to the left. The painter chose to depict the fateful moment of Icarus' fall, just before he was submerged.

This mythological subject was very popular among artists. Among the portrayals of Icarus' fall painted in the northern regions in the 16th and 17th centuries, many feature a composition very similar to that used by Pieter Gijssels, such as the famous painting by Pieter Bruegel the Elder, a watercolour drawing by Hans Bol [FIG.1](#) and a painting by Marten Rijckaert [FIG.2](#). These numerous copies of the same composition most certainly bear witness to the existence of an engraving through which this model spread. There is another version of the work in the same size, painted by Pieter Gijssels [FIG.3](#). Although there are subtle differences in the landscape and the vegetation, this similar painting reflects the fervour surrounding this theme, which illustrates both pride and a famous old Germanic proverb "no plough stops for a man who dies". The painter emphasises the indifference of the peasants to the drowning man because, according to Stoic philosophy, the permanence of nature is far superior to Icarus' proud endeavour. This nature is fabulously depicted in this pair of coppers which, incredibly, have been kept together, making them both rare and a source of pride.

FIG.1
Hans Bol, *The Fall of Icarus*,
watercolour on paper,
13.3 × 20.6 cm, Antwerp,
Mayer van den Bergh Museum.

FIG.2
Marten Rijckaert, *The Fall of Icarus*, panel, 51.5 × 88 cm,
formerly De Jonckheere,
private collection.

FIG.3
Pieter Gijssels, *The Fall of Icarus*, copper,
40 × 51.5 cm, Sotheby's,
London, 24.04.2008 (lot 36).

se trouve un paysan accompagné de deux mules, encrant la scène dans un espace réaliste. Le centre de la composition est occupé par Salmonée sur son char tiré par quatre chevaux blancs volant au milieu du ciel. En haut à droite, Zeus vêtu d'un drap vermeil brandit la foudre en direction de Salmonée. L'artiste représente ici le moment crucial où Zeus s'apprête à porter le coup de grâce à son rival, prêt à tomber de son char. Outre ce sujet mythologique rarissime, l'œuvre s'inscrit dans une démarche classique de la peinture de paysage et de scène de genre. Les jeux d'accords chromatiques aux lueurs jaunes et verdâtres sont quant à eux, représentatifs du travail de Gijssels et de son goût prononcé pour le coloris.

Le second cuivre reprend presque à l'identique la composition du premier paysage à l'exception de la cité fortifiée construite par Salmoné et de la forme du fleuve. Les maisonnettes et les paysans sont aussi placés différemment. Le sujet principal tiré des *Métamorphoses* d'Ovide se trouve à nouveau dans le ciel au centre de la composition. Il s'agit d'Icare s'échappant du labyrinthe qui le retenait, grâce aux ailes de cire et de plumes que son père Dédale lui avait fabriquées. Volant trop près du soleil, il finit par se brûler les ailes, avant de tomber dans la mer et de mourir noyé. Ici, Icare est dépeint tombant la tête la première. Son père Dédale se situe au centre de la composition alors que son fils est relégué vers la gauche. Le peintre a choisi de représenter le moment fatidique de la chute d'Icare, quelques instants avant qu'il ne se retrouve immergé.

Ce sujet mythologique a eu beaucoup de succès auprès des artistes. Parmi les représentations de la chute d'Icare peintes dans les régions du nord aux XVI^e et XVII^e siècles, nombreuses sont celles qui présentent une composition très similaire à celle employée par Pieter Gijssels, à l'instar du célèbre tableau de Pieter Bruegel l'Ancien, d'un dessin à l'aquarelle d'Hans Bol [FIG.1](#) et d'une peinture réalisée par Marten Rijckaert [FIG.2](#). Ces nombreuses reprises d'une même composition témoignent très certainement de l'existence d'une gravure par laquelle s'est diffusé ce modèle. Une autre version de l'œuvre de dimensions identiques et peinte par Pieter Gijssels existe [FIG.3](#). Si le paysage et la végétation y sont subtilement différents, cette composition semblable traduit l'engouement pour un thème illustrant à la fois l'orgueil mais aussi un célèbre proverbe germanique ancien «aucune charrue ne s'arrête pour un homme qui meurt». Le peintre souligne l'indifférence des paysans à celui qui se noie, car comme dans la philosophie stoïcienne, la permanence de la nature est bien supérieure à l'entreprise orgueilleuse d'Icare. Cette nature est fabuleusement figurée dans cette paire de cuivres, qui conservés ensemble, constituent un fait rare et donc, une grande fierté.



30 Francesco Guardi

1712 – VENICE – 1793

VIEW OF VENICE: SAN GIORGIO MAGGIORE FROM LA GIUDECCA,
WITH NUMEROUS SMALL BOATS IN THE FOREGROUND
VUE DE VENISE: SAN GIORGIO MAGGIORE DEPUIS LA GIUDECCA,
DE NOMBREUSES EMBARCATIONS AU PREMIER PLAN

Circa 1775-1779
CANVAS 33.7×52.7 cm
PROVENANCE Lord Hillingdon;
Anthony Besse, Esq.; His sale at Christie’s,
London, 28 June 1974, lot 22;
Colnaghi, London, according to the label
on the back; Private collection,
United Kingdom.

LITERATURE This work will be included
in the supplement of the catalogue
raisonné currently in preparation by
Prof. Dario Succi.
EXHIBITION Newcastle, Laing Art
Gallery, on loan, c. 1994-2001.

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 *capriccii* 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 lead to the birth of modern painting.

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

Issu d’une famille de peintres 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^e siècle. A ce jour, on ne dispose que de peu de documentation sur la vie et le développement artistique de Francesco Guardi. On sait qu’il travailla dans l’atelier de son père, 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 de ses tableaux 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^e siècle, à la naissance de la peinture moderne.

C’est le versant intimiste de l’art de Francesco Guardi qui s’exprime à travers cette *veduta* de l’église de San Giorgio Maggiore, bien éloignée des fastes du Grand Canal ou de la place Saint-Marc. Nous y voyons la haute silhouette de l’église que le peintre s’applique à affiner d’un trait précis et le long de laquelle gondoles et bateaux se prêtent à une circulation très





1



2



3



Although there are numerous versions of this subject, there are few—like this one—that present the church on the right [FIG.1](#) rather than on the left, like the version in St. Petersburg and the Louvre [FIG.2-3](#). Because what was to become one of the richest monasteries of Venice, was founded at the end of the 10th century. Nevertheless, it was only in the 16th century that the works of the architect Andrea Palladio endowed it with the majesty we know today. The church and its convent was an attractive motif for painters. Situated between earth and sky, it is bathed in changing colours and nuances.

Guardi's work in his period of maturity—to which this canvas belongs, between 1775 and 1779—exceeds the perspective landscape defined by Canaletto. He shows evidence of a freer and more sensitive approach where the architecture is relegated to the rank of mere structures, suspended between the wide spaces of water and sky. The sky effectively occupies half of the pictorial surface. Contrary to Canaletto, Guardi pays more attention to the effects of light than to topographical details. The water and the sky, which merge together on the horizon line, are the true protagonists of this painting. In addition, Guardi has this incomparable talent that allows him to return with spontaneity to motifs he has already painted!

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

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

FIG.1
Francesco Guardi, *View of San Giorgio Maggiore in Venice*, canvas, 19.4 × 16.5 cm, Lisbon, Gulbenkian Foundation.

FIG.2
Francesco Guardi, *View of the Island of San Giorgio Maggiore*, between 1765-1775, canvas, 43 × 61 cm, St. Petersburg, Hermitage Museum, inv. no. GE-5547.

FIG.3
Francesco Guardi, *View of San Giorgio Maggiore in Venice*, c. 1780, canvas, 20 × 29 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 1961-45.

animée, comme pour affirmer fièrement la vocation maritime et commerciale de la Sérénissime.

Parmi les nombreuses versions de ce sujet, rares sont celles qui, comme celle-ci, présente l'église à droite [FIG.1](#) et non à gauche comme dans les versions de l'Ermitage et du Louvre [FIG.2-3](#). L'église et son couvent forment un motif séduisant pour les peintres puisque sa situation entre ciel et terre les couvre de couleurs et de nuances changeantes. C'est à la fin du X^e siècle qu'est fondé ce qui allait devenir plus tard l'un des monastères les plus riches de Venise. Néanmoins ce n'est qu'au XVI^e siècle que les travaux de l'architecte Andrea Palladio vont lui donner la majesté qu'on lui connaît aujourd'hui.

Lors de sa période de maturité, le travail de Guardi – à laquelle peut se rattacher cette toile peinte entre 1775 et 1779 – dépasse le paysage perspectif défini par Canaletto en cela que Guardi se rapproche d'une conception plus libre et plus sensible où il relègue les architectures au rang de simples encadrements suspendus entre les espaces dilatés de l'eau et du ciel. En effet, le ciel occupe la moitié de la surface picturale. Contrairement à Canaletto, Guardi accorde davantage d'importance aux effets de lumière qu'aux détails topographiques. L'eau et le ciel qui se fondent à l'horizon sont les véritables protagonistes de cette composition. De plus, Guardi a ce talent incomparable qui lui permet de revenir à des motifs qu'il a déjà traité avec spontanéité!

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

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





P. 8
Entourage of **Dirk Bouts**
HAARLEM CA. 1415– LEUVEN 1475
DIPTYCH: MATER DOLOROSA
AND ECCE HOMO



P. 12
Workshop of **Quentin Massys**
ANTWERP OR LEUVEN 1465/1466–
ANTWERP 1530
THE LAMENTATION



P. 16
Lucas Cranach the Elder *and Workshop*
KRONACH 1472 – WEIMAR 1553
PORTRAIT OF MARTIN LUTHER



P. 20
Master of Half-Length Figures
ACTIVE IN ANTWERP BETWEEN 1500–1550
PANORAMIC LANDSCAPE
WITH A REST DURING THE FLIGHT
TO EGYPT



P. 24
Cornelis Massys
CA. 1510 – ANTWERP – 1556/1557
THE ASCENT TO CALVARY



P. 30
Jan Cornelisz Vermeyen
BEVERWIJK CA. 1503–BRUSSELS 1559
PORTRAIT OF GEORG SCHENCK
VAN TOUTENBURG (1480-1540),
GOVERNOR OF FRISIA



P. 36
**Lambert van Noort
& Herri Met de Bles**
AMERSFOORT 1520–ANTWERP 1571
BOUVIGNES CA. 1510–FERRARA CA. 1555
LANDSCAPE WITH MADONNA
AND CHILD, ST. ELIZABETH
AND THE INFANT ST. JOHN



P. 42
Attributed to **Jan Mandijn**
HAARLEM 1502–ANTWERP 1560
ALLEGORY OF PRIDE, AFTER
PIETER BRUEGEL THE ELDER



P. 48
School of Southern Germany
16TH CENTURY
THE LOVE OF SELF,
EVEN TO THE CONTEMPT OF GOD
THE LOVE OF GOD,
EVEN TO THE CONTEMPT OF SELF



P. 54
Monogrammist of 1564
ACTIVE IN ANTWERP
PANORAMIC LANDSCAPE
WITH REST DURING THE FLIGHT
TO EGYPT, SHEEP SHEARING
ON THE LEFT



P. 60
Jacob Grimmer
CA. 1525 – ANTWERP – 1589
PANORAMIC LANDSCAPE WITH
SHEPHERDS IN FRONT OF A CASTLE



P. 64
Abel Grimmer
1570 – ANTWERP – 1619
THE MONTH OF MAY



P.68
Hieronymus Francken the Younger
1578 – ANTWERP – 1623
THE LAST JUDGEMENT



P.74
Osias Beert
1580 – ANTWERP – 1623
BOUQUET OF FLOWERS
IN A SERPENTINE VASE



P.78
Pieter Brueghel the Younger
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636
WEDDING DANCE OUTSIDE



P.84
Pieter Brueghel the Younger
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1636
SAINT GEORGE'S KERMIS WITH
THE DANCE AROUND THE MAYPOLE



P.128
David Teniers the Younger
ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690
THE BAGPIPE PLAYER



P.132
David Teniers the Younger
ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690
VILLAGE KERMESSE



P.138
David Teniers the Younger
ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690
THE DENTIST OR THE TOOTH
PULLER



P.142
Jan van Kessel the Elder
1626 – ANTWERP – 1679
DAMSELFLY, CRICKET,
BUTTERFLIES AND BEETLES,
WHITE AND RED CURRANTS;
CRICKET, BUTTERFLIES AND
BEETLES, FORGET-ME-NOT SPRIG



P.90
Roelandt Savery
COURTRAI 1576 – UTRECHT 1639
LANDSCAPE WITH DEERS
AND OTHER ANIMALS



P.96
Ambrosius Bosschaert the Elder
ANTWERP 1573 – THE HAGUE 1621
BOUQUET OF FLOWERS
IN A ROEMER, WITH A LANDSCAPE
IN THE BACKGROUND



P.102
Frans Francken the Younger
1581 – ANTWERP – 1642
THE TRIUMPH OF NEPTUNE
AND AMPHITRITE



P.108
Johann König
1586 – NUREMBERG – 1642
THE CONVERSION OF ST. PAUL



P.148
Abraham Teniers
1629 – ANTWERP – 1670
MONKEYS PLAYING CARDS
AND SMOKING IN A TAVERN
INTERIOR



P.152
Pieter Gijssels
1621 – ANTWERP – 1690
PANORAMIC LANDSCAPE
WITH THE FALL OF ICARUS
PANORAMIC LANDSCAPE
WITH ZEUS KILLING SALMONEUS



P.158
Francesco Guardi
1712 – VENICE – 1793
VIEW OF VENICE: SAN GIORGIO
MAGGIORE FROM LA GIUDECCA,
WITH NUMEROUS SMALL BOATS
IN THE FOREGROUND



P.114
Philippe de Marlier
CA. 1600 – ANTWERP – 1668
BOUQUET OF CARNATIONS
IN A GLASS VASE



P.118
Jan Brueghel the Younger
1601 – ANTWERP – 1678
ALLEGORY OF TASTE
ALLEGORY OF HEARING



P.124
Jan Brueghel the Younger
1601 – ANTWERP – 1678
THE GARDEN OF EDEN
AND THE FALL OF MAN

COPYRIGHTS

1.

Fig.1 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
Fig.2 © The National Gallery, London
Fig.3 © The National Gallery, London
Fig.4 © The Art Institute of Chicago
Fig.5 © The National Gallery, London
2.

Fig.1 © KIK-IRPA, Bruxelles
Fig.2 © The Picture Art Collection / Alamy banque d'images
Fig.3 © Photo by Hugo Maertens, Collection KMSKA – Flemish Community (CCo)
3.

Fig.1 © Galleria degli Uffizi, Florence, Tuscany, Italy.
Photo by Raffaello Bencini / Bridgeman Images
Fig.2 © Kunstmuseum, Basel, Switzerland / Bridgeman Images
4.

Fig.1 © agefotostock / Alamy banque d'images
Fig.2 © Asar Studios / Alamy banque d'images
Fig.3 © KHM-Museumverband, Wien
5.

Fig.1 © Szépművészeti Múzeum / Museum of Fine Arts, Budapest
Fig.2 © Albertina, Wien
Fig.3 © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo: Atelier de l'imagier
6.

Fig.1 © HCO / Collection VORG
Fig.2 © Brooklyn Museum, Gift of Horace O. Havemeyer, 47:76
Fig.3 © MET, New York, Rogers Fund, 1919
7.

Fig.1 © Kunstmuseum Basel
Fig.2 © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève
Fig.3 © De Jonckheere, Geneva
8.

Fig.1 © Albertina, Wien
Fig.2 © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris
Fig.3 © De Jonckheere, Geneva
9.

Fig.1 © BVMM, Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux
Fig.2 © BVMM, Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux
10.

Fig.1 © Biblioteca Nazionale Marciana, Venice, Italy,
photo by Giancarlo Costa / Bridgeman Images
11.

Fig.1 © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo: Atelier de l'imagier
12.

Fig.1 © De Jonckheere, Geneva
13.

Fig.1 © Our Lady Cathedral Antwerp, www.artinflanders.be,
photo Dominique Provost
Fig.2 © National Museum in Gdansk, Poland
14.

Fig.1 © On loan from the collection of Janice and Brian Capstick / Photo courtesy of the owner
Fig.2 © De Jonckheere, Geneva
15.

Fig.1 © MET, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1933
16.

Fig.1 © WBC ART / Alamy banque d'images
Fig.2 © Szépművészeti Múzeum / Museum of Fine Arts, Budapest
Fig.3 © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève
17.

Fig.1 © The National Gallery, Oslo
Fig.2 © Photo by Hugo Maertens, Collection KMSKA – Flemish Community (CCo)
Fig.3 © Kunsthaus Lempertz (Cologne) / Sasa Fuis
18.

Fig.1 © Los Angeles County Museum of Art, CA, USA / Bridgeman Images
- Fig.2 © Louvre, Paris, France, photo Josse / Bridgeman Images
Fig.3 © Mauritshuis, The Hague
- Fig.4 © Johnny Van Haeften Ltd., London / Bridgeman Images
Fig.5 © Photograph courtesy of Johnny Van Haeften Limited, London
Fig.6 © 2021 Museum of Fine Arts, Boston
Fig.7 © Christie's Images / Bridgeman Images
19.

Fig.1 © Palatine Gallery, Pitti Palace, Florence Finsiel / Alinari Archives – Reproduced with the permission of Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Bridgeman Images
Fig.2 © Prado, Madrid, Spain / Bridgeman Images
Fig.3 © Courtesy of The Cleveland Museum of Art
20.

Fig.1 © University of Michigan Museum of Art, Museum Purchase, 1960/2.73
Fig.2 © Albertina, Wien
Fig.3 © CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Frankfurt am Main
Fig.4 © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Fig.5 © Kunstsammlungen und Museen Augsburg
21.

Fig.1 © bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders
Fig.3 © Leeds Museums and Galleries / Bridgeman Images
22.

Fig.1 © Heritage Image Partnership Ltd / Alamy banque d'images
Fig.2 © Heritage Image Partnership Ltd / Alamy banque d'images
23.

Fig.1 © incamerastock / Alamy banque d'images
Fig.2 © bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum / M. Lindner
Fig.3 © The Picture Art Collection / Alamy banque d'images
24.

Fig.1 © De Jonckheere, Geneva
Fig.2 © Art Heritage / Alamy banque d'images
Fig.3 © bpk / Herzog Anton Ulrich-Museum
25.

Fig.1 © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda
Fig.2 © The State Hermitage Museum, St. Petersburg.
Photo by Yuri Molodkovets
Fig.3 © Rijksmuseum, Amsterdam
Fig.4 © Musée Fabre, Montpellier, France. Photo Josse / Bridgeman Images
26.

Fig.1 © Bibliothèque nationale de France
Fig.2 © Art Collection 3 / Alamy banque d'images
Fig.3 © De Jonckheere, Geneva
Fig.4 © Dipper Historic / Alamy banque d'images
27.

Fig.1 © BTEU/RKMLGE / Alamy banque d'images
Fig.2 © De Jonckheere, Geneva
Fig.3 © Zuri Swimmer / Alamy banque d'images
Fig.4 © Zuri Swimmer / Alamy banque d'images
Fig.5 © The Picture Art Collection / Alamy banque d'images
Fig.6 © The Picture Art Collection / Alamy banque d'images
28.

Fig.1 © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders
Fig.2 © The Artchives / Alamy banque d'images
29.

Fig.1 © Museum Mayer van den Bergh. Image by Bart Huysmans
Fig.2 © De Jonckheere, Geneva
Fig.3 © Image Courtesy of Sotheby's
30.

Fig.1 © Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon – Calouste Gulbenkian Museum. Photo by Catarina Gomes Ferreira
Fig.2 © The State Hermitage Museum, St. Peterburg.
Photo by Yuri Molodkovets
Fig.3 © agefotostock / Alamy banque d'images

ACKNOWLEDGEMENTS

De Jonckheere wishes to thank all the contributors to this catalogue, especially Dr. Till-Holger Borchert, Dr. Véronique Bücken, Pr. Frédéric Elsig, Dr. Klaus Ertz, Dr. Ursula Härting, Dr. Valentine Henderiks, Dr. Margret Klinge, Dr. Fred G. Meijer.

TEXTS AND PUBLISHING Alice Frech

assisted by Léa Hernot, Ambre Oggier

PHOTOGRAPHIC AND COPYRIGHT COORDINATION Ambre Oggier

ENGLISH TRANSLATION Alice Cameron

GRAPHIC DESIGN Séverine Mailler

LITHOGRAPHY Bombie – Atelier de photolitho

PRINTED AND MADE BY Manufacture d'histoires Deux-Ponts

© De Jonckheere 2021

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

