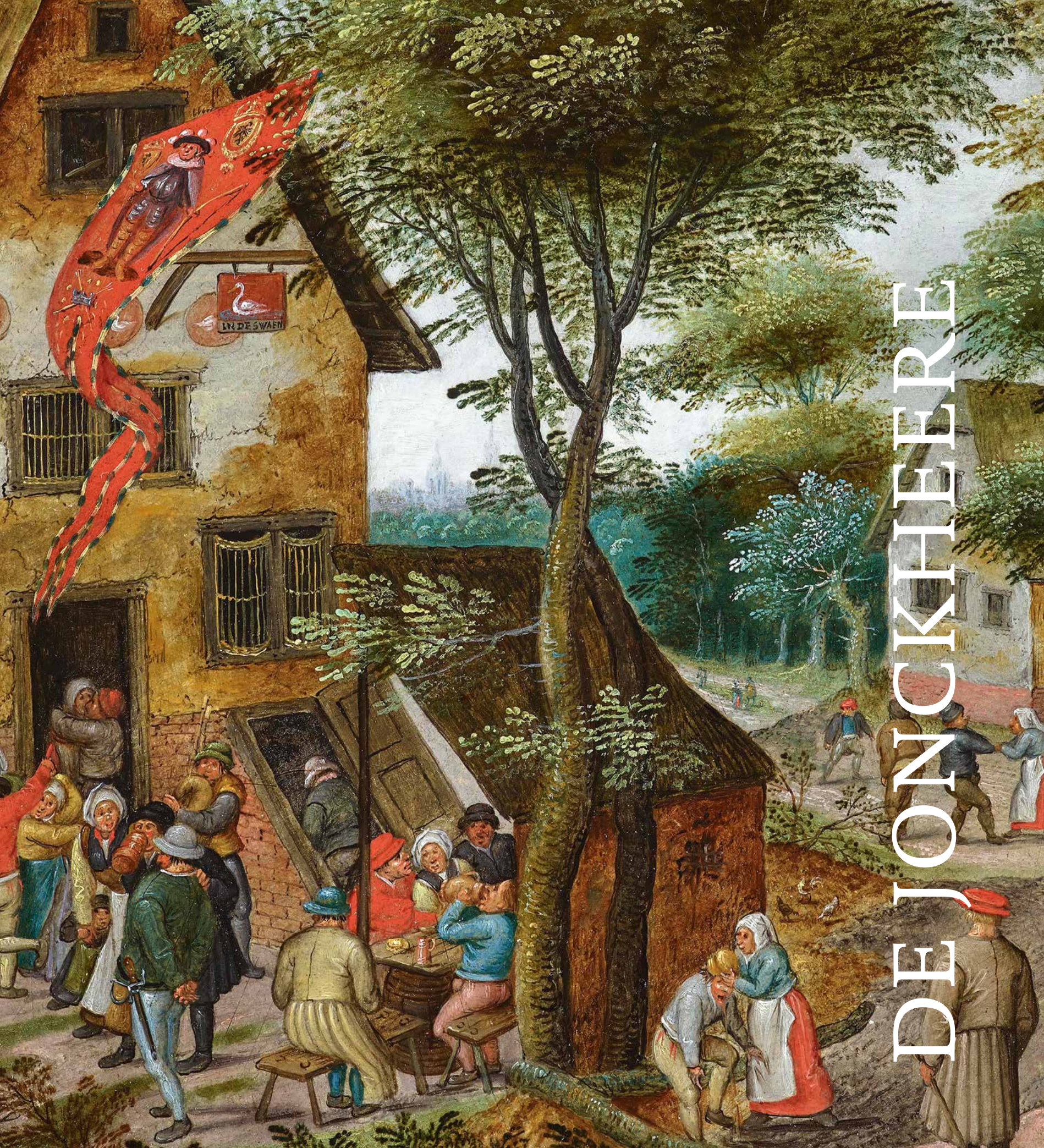




DE JONCKHEERE

DE JONCKHEERE

RECENT ACQUISITIONS

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

2022

FOREWORD

This publication is the culmination of the research carried out over the past two years. We have been able to make these acquisitions thanks to the close links forged over more than 45 years with various collectors. The majority of the works, which were known only through the available literature, come from private collectors.

We would like to thank the experts and specialists who have helped us in our study of these paintings.

As we look through this catalogue, we are all delighted to finally be able to return to our regular exhibitions and to present you with these very special pieces.

Georges and François De Jonckheere

AVANT-PROPOS

Cet ouvrage complète et achève le travail de recherches de ces deux dernières années. Les liens étroits tissés depuis plus de quarante-cinq ans avec les collectionneurs ont favorisé ces acquisitions ; une majorité des œuvres émane de collectionneurs privés et n’était connue que par la littérature.

Nous tenons à remercier les experts et spécialistes qui ont apporté leur concours à l’étude de ces tableaux.

Aussi, à la relecture de ce catalogue, chacun d’entre nous est heureux d’enfin retrouver le rythme de nos expositions et d’y présenter ces pièces très particulières.

Georges et François De Jonckheere

1 Rogier van der Weyden

Entourage of
END OF THE 15TH CENTURY

NURSING MADONNA, VIRGO LACTANS
VIERGE ALLAITANTE, VIRGO LACTANS

PANEL 23 × 16.5 cm
PROVENANCE Private collection, Caracas;
Schaeffer Galleries, New York, 1974;
Private collection.

A charming work of private devotion, this small panel was painted in response to the growing demand for this type of intimate composition that was popular in Flanders in the 15th and 16th centuries. As of the late Middle Ages, the iconographic theme of the *Virgo lactans*, which means the Madonna nursing the Christ Child, became widespread among artists. Developed in the Byzantine Empire in the 8th century, this iconographic genre known as “galaktotrophousa” in the Orthodox tradition was adopted by Western artists from the 13th century onwards, and very quickly became one of the most widespread representations of the Virgin and Child. The Italian painters were the first to adopt this motif and develop it, whereas it wasn’t until the 15th century and the influence of Rogier van der Weyden that this theme really spread to northern Europe.

This *Nursing Madonna* is a very fine example of a private devotional work produced in Flanders in the 15th century. Painted on a small curved panel, this intimate half-length portrayal shows the Virgin with her face turned three-quarters towards her son, whom she looks at tenderly and who seems to be resting on her lap. With her right hand, she offers her partially bare breast while she delicately holds her son with her left hand. The Christ Child is shown entirely naked, placed on a white sheet with angular folds. His long, slender body makes him look more like an adult than a baby. In the background, a vermillion hanging embroidered with delicate gold thread separates the Virgin from the landscape, whose green space punctuated by castles is typical of the art of the Flemish Primitives. The physiognomy as well as the clothes and position of the Virgin and the Infant Jesus are taken from the painting *St. Luke drawing the Virgin* painted by Rogier van der Weyden between 1435 and 1440 for the Cathedral of St. Gudula in Brussels. In both works, the Virgin is depicted in front of a long red tapestry with golden embroidered motifs, her Venetian blond hair forming light curls that are held back by a white veil. The two Virgins have a heart-shaped face and mouth, large eyes lowered towards Christ, hands in exactly the same position and are wearing the same clothes. While Rogier van der Weyden paints the Infant rather rigidly, positioned upright, with his arms by his sides and a somewhat mischievous look, the painter of his entourage has moved away from this model and offers a more sensitive composition, whose tighter structure reinforces the effect. Contrary to the large majority of paintings depicting the Nursing Madonna, the Infant Jesus tenderly touches his mother here by gently holding her hand, which isn’t the case in the painting of *St. Luke painting the Virgin*, nor in the *Nursing Madonna* featured in the Jean Gros diptych **FIG.1**, nor in the one in the Museum in Caen **FIG.2**. However, the painter

Charmanente œuvre de dévotion privée, ce panneau de petites dimensions a été peint pour répondre à la demande croissante pour ce type de compositions intimes que connaissent les Flandres aux XV^e et XVI^e siècles. Le thème iconographique de la *Virgo lactans*, qui signifie la Vierge allaitant l’Enfant, a été largement traité par les artistes depuis la fin du Moyen Âge. Développé dès le VIII^e siècle dans l’Empire byzantin, ce type iconographique nommé « galaktotrophousa » dans la tradition orthodoxe est repris par les artistes occidentaux dès le XIII^e siècle et très vite, il devient l’une des représentations de la Vierge à l’Enfant les plus répandues. Les peintres italiens ont été les premiers à reprendre ce motif et à le développer alors qu’il faut attendre le XV^e siècle et l’influence de Rogier van der Weyden pour que ce thème se diffuse véritablement dans le Nord de l’Europe.

Cette *Vierge allaitante* est un très bel exemple d’œuvre dévotionnelle à caractère privé produit en Flandres au XV^e siècle. Peinte sur un petit panneau chantourné, cette représentation intimiste montre la Vierge à mi-corps, le visage tourné de trois-quarts en direction de son fils qu’elle regarde tendrement et qui semble être posé sur ses genoux. De sa main droite, elle lui tend son sein partiellement dénudé alors que de sa main gauche, elle le retient délicatement. Le Christ Enfant est représenté entièrement nu, posé sur un drap blanc aux plis anguleux, son corps long et filiforme lui donne une allure plus adulte que poupine. À l’arrière-plan, une tenture vermeille aux délicates broderies de fil d’or sépare la Vierge du paysage montrant un espace verdoyant ponctué de châteaux, typique de l’art des Primitifs flamands. La physionomie ainsi que les vêtements et la position de la Vierge et de l’Enfant Jésus sont repris du tableau *saint Luc peignant la Vierge* peint par Rogier van der Weyden entre 1435 et 1440 pour la cathédrale Sainte-Gudule de Bruxelles. Dans les deux œuvres, la Vierge est représentée devant une longue tapisserie rouge aux motifs brodés dorés, ses cheveux d’un blond vénitien forment de légères boucles qui sont retenues par un voile blanc. Les deux Vierges présentent un visage et une bouche en forme de cœur, de grands yeux baissés en direction du Christ et la position de leurs mains est absolument similaire, tout comme les vêtements. Alors que Rogier van der Weyden le peint très raide, positionné tout droit les bras le long du corps et le regard quelque peu malicieux, le peintre de son entourage se détache de son modèle pour proposer une composition plus sensible dont le cadre resserré renforce l’effet. Contrairement à la grande majorité des compositions figurant la *Vierge allaitante*, l’Enfant Jésus touche ici sa mère en lui tenant tendrement la main, ce qui n’est pas le cas dans le tableau de *saint Luc peignant la Vierge*, ni dans la *Vierge allaitante* du diptyque de Jean Gros **FIG.1**, ni dans celle





doesn't really innovate by representing this carnal bond between mother and son, since this gesture already existed in older paintings as well as in the *Lucca Madonna* painted by Jan van Eyck around 1437.

Instead, the artist adopts models previously developed by the painter Rogier van der Weyden. The appearance of the Virgin and the Infant Jesus, the expressions, the positions and the affects that are apparent in this work mainly stem from paintings invented by the Brussels master, although the artist has added his personal touch. The work bears witness to a style that is still influenced by international Gothic art. What sets the painter apart is his handling of the pictorial layer, which is particularly opaque, as well as his top layer of paint, which is applied in small parallel strokes, which is mainly visible around the eyes. The pictorial similarities between this small panel and the works of Rogier van der Weyden are proof that it has been painted by a member of his entourage.

conservée au Musée de Caen **FIG.2**. Cependant, le peintre n'innove pas véritablement en représentant le lien charnel qui unit la mère à son fils puisque ce geste se trouve déjà dans des représentations plus anciennes ainsi que dans la *Vierge de Lucques* peinte par Jan van Eyck vers 1437.

Ainsi, l'artiste reprend des modèles auparavant développés par le peintre Rogier van der Weyden. L'apparence de la Vierge et de l'Enfant Jésus, les expressions, les positions et les affects qui transparaissent de cette œuvre proviennent majoritairement de compositions inventées par le maître bruxellois bien que l'artiste ait ajouté sa touche personnelle. L'œuvre témoigne d'un style encore tributaire de l'art du gothique international. Le peintre se démarque par son traitement de la couche picturale qui est particulièrement opaque, ainsi que par sa couche de peinture supérieure qui est appliquée en petits traits parallèles, ce qui est principalement visible autour des yeux. Les ressemblances picturales entre ce petit panneau et les œuvres de Rogier van der Weyden sont telles qu'il est permis d'y voir la main d'un membre de son entourage.



1



2

FIG.1
Rogier van der Weyden,
Virgin and Child said Madone
Renders, ca. 1460-64, panel,
38 × 28 cm, inv. 1971/n°481,
formerly collection Renders
in Bruges, State store, Tournai,
Musée des Beaux-Arts.
(Counterpart of the *Portrait of*
Jean Gros, Chicago Art Institute).

FIG.2
Rogier van der Weyden,
Virgin and Child,
ca. 1460, panel, 51.5 × 33.5 cm,
Caen, Musée des Beaux-Arts.

2 Anonymous Rhine Master

16TH CENTURY

THE FLAGELLATION OF CHRIST, *after Martin Schongauer*
LA FLAGELLATION DU CHRIST, *d’après Martin Schongauer*

PANEL 20.5 × 15.3 cm
PROVENANCE Accorsi Gallery, Turin;
Private collection.

Martin Schongauer was an Alsace painter and engraver of the late Middle Ages. Although many biographical uncertainties persist, especially concerning his artistic training, we do know that he became the most illustrious engraver of his time. His renown extended as far as Tuscany, where he was admired by Michelangelo, as well as the Netherlands. He died suddenly while Albrecht Dürer was on his way to Colmar to become his disciple. The son of Gaspard Schongauer, a goldsmith who had acquired the burgher right in Colmar in 1445, young Martin went to study at the University of Leipzig in 1465. Little is known of his itinerant training, apart from his probable presence in Beaune in Burgundy, where he copied the *Last Judgment* by Rogier van der Weyden in 1469. Although he was the pupil of an Alsace painter (maybe Gaspard Isenmann from Colmar), Martin Schongauer returned from his journeys with an in-depth knowledge of 15th century Flemish art, so much so that Giorgio Vasari refers to him as a *Fiammingo* (a Flemish or Dutch person) in his biography. His first phase of activity, around 1470, is strongly marked by his knowledge of the Italian Renaissance. Many of Martin Schongauer’s works were destroyed due to the iconoclasm of the Reformation. Nevertheless, he remains one of the most important German artists of the late Middle Ages. His altarpieces still adorn churches and museums today. He was nicknamed “Beautiful Martin” because of the infinite grace of his work and because his surname was shortened to Martin Schön (schön = beautiful).

This beautifully crafted panel is inspired by an engraving by Martin Schongauer showing the *Flagellation of Christ* **FIG.1**. This engraving isn’t the first of its kind in the corpus of “Beautiful Martin”: this subject already appeared in the *Altarpiece of the Dominicans* now in Colmar **FIG.2** where the scene is part of a cycle. If we observe this composition in the narrative scheme for which it was conceived, we get a better understanding of Schongauer’s language. For this altarpiece, he created a “wall of images” where every scene is a work in itself. As a whole, we are presented with episodes from the life of Christ before and after the Crucifixion¹. Thanks to commission and payment contracts, the work can be dated between 1471 and 1478. With this altarpiece, Schongauer departs from simultaneous narration, a procedure very much in vogue in the 15th century. To separate the narrative from the episodes, he inserts each scene in a different space. However, he always proceeds in the same way to give the illusion of perspective: he fragments the space to create depth and focuses on a very dynamic scene in the foreground.

Martin Schongauer est un peintre et un graveur alsacien de la fin du Moyen Âge. Beaucoup d’incertitudes biographiques persistent notamment au sujet de sa formation artistique. Il devient malgré tout le plus illustre graveur de son temps. Sa renommée s’étend jusqu’en Toscane, où il est admiré par Michel-Ange, ainsi qu’aux Pays-Bas. Il meurt soudainement alors qu’Albrecht Dürer était en route pour Colmar afin de devenir son disciple. Fils de Gaspard Schongauer, un orfèvre ayant acquis le droit de bourgeoisie à Colmar en 1445, le jeune Martin étudie à l’université de Leipzig dès 1465. On sait peu de choses de sa formation itinérante, mis à part sa probable présence à Beaune en Bourgogne où il copie le *Jugement dernier* de Rogier van der Weyden en 1469. Bien qu’élève d’un peintre alsacien (peut-être Gaspard Isenmann de Colmar), Martin Schongauer rapporte de ses voyages une connaissance approfondie de l’art flamand du XV^e siècle à un point tel que Giorgio Vasari le mentionne comme *fiammingo* (flamand ou hollandais) dans sa biographie. Sa première phase d’activité, autour de 1470, est fortement marquée par sa connaissance de la Renaissance italienne. Plusieurs œuvres de Martin Schongauer ont été détruites en raison de l’iconoclasm de la Réforme. Il n’en demeure pas moins l’un des artistes allemands les plus importants de la fin du Moyen Âge. Ses retables ornent encore aujourd’hui les églises et les musées. Il est surnommé le « beau Martin » en raison de la grâce infinie de son travail mais aussi par raccourcissement de son patronyme en Martin Schön (schön = beau).

D’une belle facture, ce panneau est inspiré d’une gravure de Martin Schongauer représentant la *Flagellation du Christ* **FIG.1**. Cette gravure n’est pas la première occurrence de ce sujet dans l’œuvre du « Beau Martin » : elle apparaît déjà sur le *Retable des Dominicains* aujourd’hui conservé à Colmar **FIG.2** où la scène est inscrite dans un cycle. Observer cette composition dans le schéma narratif pour lequel elle a été conçue permet de comprendre plus en détail le langage de Schongauer. Il a en effet créé pour ce retable un « mur d’images » où chaque scène est une œuvre autonome et dont le tout raconte des épisodes de la vie du Christ avant et après la Crucifixion¹. Grâce à des contrats de commandes et de paiements, l’œuvre peut être datée entre 1471 et 1478. Avec ce retable, Schongauer se démarque de la narration simultanée, un procédé très en vogue au XV^e siècle. Pour séparer la narration des épisodes, il insère chaque scène dans un espace différent. Il procède cependant toujours de la même manière pour donner l’illusion de la perspective : il fragmente l’espace pour créer de la profondeur et il concentre au premier plan une scène très dynamique.



The 16 panels of the *Altarpiece of the Dominicans* tell the whole story of the childhood and life of Christ and Mary. Each episode is understood as a prelude to the Passion and Resurrection. The episode of the *Flagellation* shows how the Roman prefect Pontius Pilate had Christ tortured, foreshadowing his suffering. He is traditionally dressed in a red tunic with a crown of thorns on his head.

However, the painter of this panel, probably from the Rhineland or the Netherlands and active in the 16th century, has taken several liberties in order to make the work more readable. He has removed Christ's mantle on the ground and the semi-circular arch in the background, and has used a checkerboard to create perspective. He thus pays tribute to Martin Schongauer's production, which functions perfectly as a stand-alone work. He has cast aside the architectural space that Schongauer needed to enclose each of his stories. Like Schongauer, he doesn't clothe Christ in his red mantle, but instead dresses the surrounding soldiers. Hence, Christ appears as a gaunt figure who stands out owing to the colour of his flesh. In a very good state of conservation, this panel is a convincing example of the models in circulation and the artistic production in the Rhine Valley and the Netherlands in the 16th century.

1 U. Heinrichs, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher*, Berlin, 2007, p. 189.

Les seize panneaux du *Retable des Dominicains* racontent l'ensemble de l'enfance et de la vie du Christ et de Marie. Chaque épisode est compris comme un prélude à la Passion et à la Résurrection. L'épisode de la *Flagellation* montre comment le préfet romain Ponce Pilate a fait torturer le Christ, préfigurant ses souffrances. Il est alors traditionnellement revêtu d'une tunique rouge et une couronne d'épines est placée sur sa tête.

Toutefois le peintre qui réalise ce panneau, probablement Rhénan ou des Pays-Bas et actif au XVI^e siècle, a pris quelques libertés pour rendre l'œuvre plus lisible. Il supprime le manteau du Christ déposé au sol ainsi que l'arc en plein-cintre de l'arrière-plan, et se sert d'un damier pour créer la perspective. Ainsi, il rend hommage à la production de Martin Schongauer qui fonctionne parfaitement en tant que composition autonome. Il écarte l'espace architecturé dont Schongauer avait besoin pour clôturer chacun de ses récits. Tout comme Schongauer, il n'habille pas le Christ de son manteau rouge, mais vêtit les soldats tout autour. Ainsi, le Christ apparaît dans toute sa maigreur et se démarque par la couleur de sa chair. Dans un très bon état de conservation, ce panneau est un exemple probant de la circulation des modèles et de la production artistique dans la vallée du Rhin et des Pays-Bas au XVI^e siècle.

1 U. Heinrichs, *Martin Schongauer. Maler und Kupferstecher*, Berlin, 2007, p. 189.



1



2

FIG.1
Martin Schongauer,
*The Passion – The Flagellation
of Christ*, between 1475 and 1480,
engraving, 16.2 × 11.5 cm
Colmar, Musée Unterlinden.

FIG.2
Martin Schongauer and studio,
Altarpiece of the Dominicans,
between 1471 and 1478,
panel, 148 × 155 cm (each panel),
Colmar, Musée Unterlinden.



3 Lucas Cranach the Elder

Studio of
KRONACH 1472 – WEIMAR 1553

MOSES AND THE PILLAR OF CLOUD
MOÏSE ET LA COLONNE DE NUÉE

After 1530

PANEL 22 × 46 cm

PROVENANCE Count Hessenstein;
Art dealer H. Bukowskis, Stockholm,
7-8 May 1941; Private collection, Sweden.

This astonishing painting illustrates Chapter 13 of the Book of Exodus; as Moses led the Hebrew people out of Egypt where they were living in servitude, the Lord appeared by day in the form of a cloud to show them the way, while by night a pillar of fire appeared (Exodus, 13:21). God appeared to Moses among these clouds and left him instructions. The pillar did not depart from before the people. Cranach depicts Moses in a manner consistent with traditional iconography: old, with a stick and rays of light surrounding his head sometimes interpreted as horns. As usual, the artist focuses his technique on the rendering of the materials. Moses’ flowing, delicate clothing contrasts with the plain and shiny metal of the armour and the abundance of vegetation. The composition is organised in two parts; on the right, the men are gathered behind their guide while on the left, the space opens towards the sea to make way for the pillar of cloud. The latter is a theophany, a manifestation of God, who appears bearded and with curly hair, encircled by a halo. The horizontal format, which Cranach was particularly fond of, allows him to integrate a narrative into his painting. With his stick, Moses points to the pillar from which God is sending his message. This type of historiated composition can be found in the panel dedicated to *Abraham and Isaac* from the Kunst Museum of Winterthur **FIG.1**.

The highly graphic style of Lucas Cranach accentuates the strong lines. Thick black contours outline the clouds and Moses’ curls. A similar technique is used by the artist to represent vegetation. Every blade of grass is highlighted by a pale line of colour. On the right, pine cones glimmer like lanterns and light the way for the soldiers. By staying close to nature, the artist anchors his story in a landscape, which doesn’t play the leading role, but serves as a framework.

Cranach is appreciated for his majestic portraits, his sumptuous ornaments and his Venuses with mother-of-pearl skin. The reason he chose this passage from the Old Testament is because it echoed his political and religious convictions. Cranach used his painting to defend the ideas of the Reformation. Here, the subject alludes to the education of the free and modern man, released from his shackles. Placed in the centre of our composition, Moses is about to cross the bridge to another shore, representing the escape from exile. From Luther to *Samson* **FIG.2**, Cranach likes to represent the freedom of man. Moses, however, is rarely depicted in his paintings. Two examples where he does appear are *Moses and Aaron with two Prophets* in Munich **FIG.3** and *Moses and the Ten Commandments* **FIG.4**.

Letter by Dr. Dieter Koepplin.

Cette étonnante composition illustre le chapitre 13 du Livre de l’Exode; alors que Moïse guidait le peuple hébreu hors d’Égypte où il vivait dans la servitude, l’Éternel apparut le jour sous la forme d’une nuée pour lui montrer le chemin, tandis que la nuit surgit une colonne de feu (Exode, 13 : 21). Dans ces nuages, Dieu apparut à Moïse, lui laissant ses instructions. La colonne ne quitta jamais le devant du peuple. Cranach représente Moïse de manière conforme à l’iconographie traditionnelle: âgé, avec un bâton ainsi que des rayons de lumière autour de sa tête parfois interprétés comme des cornes. Comme à son habitude, l’artiste concentre sa technique sur le rendu des matières. Ainsi, les vêtements souples et délicats de Moïse contrastent avec le métal uni et brillant des armures et le foisonnement de la végétation. La composition est organisée en deux parties; sur la droite, les hommes sont rassemblés derrière leur guide alors que sur la gauche, l’espace s’ouvre vers la mer pour laisser place à la colonne de nuée. Cette dernière est une théophanie, une manifestation de Dieu, qui apparaît barbu et aux cheveux bouclés, encerclé d’un nimbe. Le format paysage, que Cranach affectionne particulièrement, lui permet d’intégrer une narration à sa peinture. Avec son bâton, Moïse pointe le pilastre depuis lequel Dieu transmet son message. On retrouve ce schéma de compositions historiées sur le panneau dédié à *Abraham et Isaac* du musée de Winterthur **FIG.1**.

La manière très graphique de Lucas Cranach induit la présence marquée du trait. Dans les nuages comme dans les boucles de Moïse, d’épais contours noirs viennent souligner les formes. Une technique semblable est utilisée par l’artiste pour représenter la végétation. Chaque brin d’herbe est marqué par un trait de couleur, clair cette fois-ci, qui traduit la lumière. Sur la droite, les pommes de pin scintillent comme des lanternes et éclairent le chemin des soldats. En demeurant proche de la nature, l’artiste ancre son récit dans un paysage, qui ne tient pas le premier rôle, mais qui sert de cadre.

Cranach est apprécié pour ses portraits majestueux, ses parures somptueuses et ses Vénus à la peau de nacre. S’il choisit ce sujet vétérotestamentaire, c’est parce qu’il fait écho à ses convictions politiques et religieuses. En effet, Cranach utilise sa peinture pour défendre les idées de la Réforme. Ici, le sujet fait allusion à l’éducation de l’homme libre et moderne, libéré de ses chaînes. Placé au centre de notre composition, Moïse s’apprête à traverser le pont menant vers une autre rive; c’est une image de la sortie de l’exil. De Luther à *Samson* **FIG.2**, Cranach se plaît à représenter la liberté de l’homme. La figure de Moïse apparaît cependant rarement dans sa peinture. Nous retiendrons *Moïse et Aaron avec deux prophètes* conservé à Munich **FIG.3** et *Moïse et les tables de la loi* **FIG.4**.





1



2



3



4

FIG.1
Studio of Lucas Cranach the Elder,
Abraham and Isaac,
circa 1530, panel, 53 x 102.7 cm,
Winterthur, Kunst Museum.

FIG.2
Lucas Cranach the Elder,
Samson and the Lion,
circa 1520-1525, panel, 56.7 x 38 cm,
Weimar, Klassik Stiftung Museum.

FIG.3
Lucas Cranach the Elder,
Moses and Aaron with two Prophets,
1532, panel, 26.1 x 15.2 cm (fragment),
Munich, Alte Pinakothek.

FIG.4
Studio of Lucas Cranach the Elder,
Moses and the Ten Commandments,
panel, 32.8 x 22 cm (fragment),
Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum.



In Cranach's time, the world evolves quickly, and his exceptional inventiveness is marked by traces of these changes. His works were collected by both Catholic and Protestant patrons. In addition, this panel is a perfect example of the incisive clarity characteristic of Cranach's art, whose brilliant colours and quality of drawing still surprise us today.

Au temps de Cranach, le monde change rapidement. Son exceptionnelle inventivité est marquée par les traces de ces changements. Ses œuvres étaient collectionnées aussi bien par des mécènes catholiques que protestants. Aussi, ce panneau est un parfait exemple de la clarté incisive caractéristique de l'art de Cranach, dont les couleurs éclatantes et la qualité du dessin surprennent encore aujourd'hui.

4 Master of 1518

ACTIVE IN ANTWERP DURING THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY

THE HOLY FAMILY WITH ST. CATHERINE AND ST. URSULA LA SAINTE FAMILLE AVEC SAINTE CATHERINE ET SAINTE URSULE

PANEL	55 × 37 cm	G. Moses, New York, 1961; De Jonckheere
PROVENANCE	Lyversberg Collection, Cologne, 1837; Count Gregory Stroganoff Collection, Rome, 1911; Rœrich Museum, New York; Collection of Henry L. Moses, New York, 1930; Inherited by Lucy	Gallery, Paris, 1991; Private collection, Spain.
LITERATURE	Muñoz and Pollak, <i>Pièces de Choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome</i> , Rome,	

vol. 2, 1911, p. 63, fig. XLV; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting: The Antwerp Mannerists*, Leiden, vol. XI, 1974, pp. 31-32 and 75, cat. n° 79, p. 77, reproduction.

The Master of 1518 was a Flemish Mannerist painter. Friedländer named him after the altarpiece of the Virgin Mary, located in the Briefkapelle of St. Mary’s Church in Lübeck at the time. It bears an inscription with the date 1518 and the official stamp of the city of Antwerp. A number of works have subsequently been included in the corpus of this mysterious painter, including the *Visitation* (National Gallery, London), which has many similarities with the work of Joos van Cleve; an *Adoration of the Magi* (National Museum, Warsaw); the triptych of Dielegem Abbey, which is currently in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium; and a *Virgin and Child* in Cologne’s Kunstgewerbemuseum. His works are characterised by elongated forms with firm angular traits, carefully studied attitudes, particularly refined fabrics and the introduction of a new plastic and spatial three-dimensionality. In his 1966 book on Pieter Coecke van Aelst, Georges Marlier identified the Master of 1518 as the painter and art dealer Jan van Dornicke. This identification is accepted by most specialists today, although the name initially given to the artist is still used in the majority of cases.

Painted on an arched oak panel, this painting shows the Holy Family accompanied by St. Catherine and St. Ursula in a crystalline hilly landscape. The centre of the composition is occupied by the Virgin Mary who is holding the Infant Jesus against her breast. She is sitting on a brick container filled with plants whose vertical branches give the impression that the Virgin is sitting on a sort of natural sofa. To the right of the Virgin is her husband Joseph, who is leaning on the container. He is depicted as an old man: he is bald with a grey beard and is holding a walking-stick. He is wearing a bright red cape over his blue garment. Two young women are sitting on either side of the Virgin and Child on a beautiful bed of greenery, each holding an open book. These two women are saints and can easily be recognised through their attributes. St. Ursula is situated on the right of the composition, dressed in blue and pink, and can be identified by her attribute, the arrow, a reference to her martyrdom. Her story, which is part of the legend of the 11,000 virgins, is told by Jacques de Voragine in the *Légende Dorée*. Opposite her is St. Catherine, clothed in a yellow dress and a thick green coat. The sword used to decapitate her lies half hidden behind her on the ground. Both saints are clothed in rich, ostentatiously refined fabrics. Their dresses are decorated with delicate brocade

Le Maître de 1518 est un peintre flamand de style maniériste. Il a été nommé ainsi par Friedländer d’après le retable de la Vierge, qui se trouvait à l’époque dans la Briefkapelle de l’église Sainte-Marie de Lübeck et qui porte une inscription présentant la date de 1518 ainsi que la marque officielle de la ville d’Anvers. Plusieurs œuvres ont ensuite été intégrées au corpus de ce peintre mystérieux dont la *Visitation* de Londres (The National Gallery), qui présente des rapports étroits avec l’art de Joos van Cleve; une *Adoration des Mages* (musée national de Varsovie); le triptyque de l’abbaye de Dielegem aujourd’hui conservé aux musées royaux des Beaux-Arts de Belgique et une *Vierge à l’Enfant* du Kunstgewerbemuseum de Cologne. Ses œuvres se caractérisent par des formes allongées au dessin ferme et anguleux, des attitudes recherchées, des étoffes particulièrement raffinées et l’introduction d’une nouvelle tridimensionnalité plastique et spatiale. En 1966, dans son ouvrage sur Pieter Coecke van Aelst, Georges Marlier identifie le Maître de 1518 avec le peintre et marchand de tableaux Jan van Dornicke. Aujourd’hui, cette identification est acceptée par la plupart des spécialistes bien que le nom de convention reste cependant majoritairement employé.

Peint sur un panneau de chêne arqué dans sa partie supérieure, ce tableau met en scène la Sainte Famille accompagnée de sainte Catherine et sainte Ursule dans un paysage cristallin et vallonné. Le centre de la composition est occupé par la Vierge Marie qui tient l’Enfant Jésus contre sa poitrine. Elle est assise sur un bac en briques rempli de végétation et dont les branches plantés à la verticale dans le bac donnent l’impression que la Vierge est installée sur une sorte de canapé naturel. À la droite de la Vierge se trouve son époux Joseph qui est accoudé au banc. Il est représenté en vieillard : son crâne est dégarni, sa barbe est grise et il tient dans sa main une canne pour l’aider à marcher. Il porte une cape rouge vif par-dessus son accoutrement de couleur bleue. Au pied de la Vierge à l’Enfant, de part et d’autre, deux jeunes femmes sont assises sur un parterre de belle verdure, chacune tenant un livre ouvert dans les mains. Ces deux femmes sont des saintes, elles sont aisément reconnaissables grâce à leurs attributs. À droite de la composition, habillée de bleu et de rose, se situe sainte Ursule identifiable grâce à son attribut, la flèche, référence à son martyre. Son histoire, qui s’imbrique dans la légende des onze mille vierges est racontée par Jacques de Voragine dans la *Légende Dorée*. En face d’elle est





1



2



3



4

FIG.1
Master of 1518, *Holy Family*,
Munich, Bayerische
Staatgemälde-sammlungen,
Wittelsbacher Ausgleichfonds.

FIG.2
Master of 1518,
Triptych with Crucifixion,
106.5×70.5 cm, panel, Bruges,
Heilig Bloedbasiliek Museum.

FIG.3
Gerard David,
The Rest on the Flight into Egypt,
ca. 1510, panel, 41.9 × 42.2 cm,
Washington, National Gallery of Art.

FIG.4
Master of the Female Half-Lengths,
*Landscape with Rest
on the Flight into Egypt*,
ca. 1550, panel, 38.7 × 51.7 cm,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

typical of Flemish art of the late Middle Ages. Their hair is held back by sophisticated headdresses according to the fashion of the time. This type of refined and almost theatrical hairstyle is often used by the Master of 1518 for his female figures. A panel painted by the Master of 1518 belonging to the Wittelsbacher Ausgleichfonds shows a *Holy Family* in a very similar composition, with two female saints occupying the foreground, seated and adorned in the same way **FIG.1**. The refinement of the adornments and the taste for elaborate drapery are typical of the art of the Antwerp Mannerist painters, as are the vivid colours and pastels such as the subtle pink, yellow and pale blue. In our panel, the two saints are depicted looking into the distance, their faces expressing anguish and torment. St. Ursula's expression and slightly closed eyes give the impression that she is about to cry, as if she had suddenly become aware of the drama that is being played out and of the terrible fate that awaits the divine Child. His pained youthful face is strongly reminiscent of that of St. John in the triptych of the *Crucifixion*, also painted by the Master of 1518, which can be found at the museum of the Heilig Bloedbasiliek in Bruges **FIG.2**.

In the background on the right behind the Virgin, the painter has depicted a tree that is much bigger than all the rest of the vegetation. An old man, easily recognisable as Joseph, can be seen at the foot of this tree accompanied by two angels. They are gathering the small fruit that has fallen there thanks to a third angel who is shaking the branches at the top. This scene is taken from Chapter XX of the *Gospel of Pseudo-Matthew*, an apocryphal script written between the 5th and 7th centuries A.D., also sometimes called *The Book About the Origin of the Blessed Mary and the Childhood of the Saviour*. In this text, the author tells us that two days after Joseph, Mary and the Infant Jesus set out on their flight to Egypt, the family found themselves in the desert and Mary, suffering from the extreme heat, sat down by a palm tree. When she saw that the tree was laden with fruit, she said:

“I wish it were possible to get some of the fruit of this palm.” But the tree was far too high to be able to reach it. Then “the Infant Jesus”, who was resting in the bosom of His mother, said to the palm: “O tree, bend your branches and refresh my mother with your fruit!” And immediately at these words the palm bent its top down to the very feet of the blessed Mary; and they gathered from it fruit”.

This episode ends in the next chapter when the Holy Family continues on its way:

And on the day after, when they were setting out thence, and in the hour in which they began their journey, Jesus turned to the palm, and said: “This privilege I give you, O palm tree, that one of your branches be carried away by my angels, and planted in the paradise of my Father.” (Gospel of Pseudo-Matthew, 21)

If we look at the scene depicted in the painting, it appears that the painter chose to simultaneously portray the different moments of this episode of the Flight into Egypt. Simultaneous narration is very common in the art of this period, as is the iconographic motif of Joseph gathering fruit as the family rests during the Flight into Egypt, which can be seen in many works produced in the 16th century dedicated to this subject **FIG.3-4**.

représentée sainte Catherine, vêtue d'une robe jaune et d'un épais manteau vert. L'épée de sa décapitation est posée par terre, légèrement dissimulée derrière son corps. Toutes deux sont vêtues de riches étoffes dont la préciosité est ostentatoire, leurs robes sont ornées de brocarts délicats typiques de l'art flamand de la fin du Moyen Âge. Leurs cheveux sont retenus par des coiffes sophistiquées à la mode de l'époque. Ce genre de coiffure raffinée et presque théâtrale est souvent employé par le Maître de 1518 pour ses figures féminines. Un panneau peint par le Maître de 1518 et provenant de la collection du Wittelsbacher Ausgleichfonds montre une *Sainte Famille* à la composition très semblable et où deux saintes assises et parées de la même manière occupent également le premier-plan **FIG.1**. Le raffinement des parures ainsi que le goût pour les étoffes aux drapés exagérés sont typiques de l'art des peintres maniéristes anversois, de même que les couleurs acidulées et pasteltes telles que le rose subtil, le jaune et le bleu très dilué. Dans notre panneau, les deux saintes sont représentées le regard porté au loin, leurs visages expriment l'affliction et le tourment. La moue de sainte Ursule ainsi que ses yeux légèrement fermés donnent l'impression qu'elle s'apprête à pleurer, comme si elle venait soudainement de prendre conscience du drame qui est en train de se jouer et du terrible destin qui attend l'Enfant divin. Son visage juvénile éploré rappelle fortement celui de saint Jean dans le triptyque de la *Crucifixion* aussi peint par le Maître de 1518 et conservé au musée du Saint-Sang de Bruges **FIG.2**.

Au second-plan, à droite derrière la Vierge, le peintre a représenté un arbre dont la taille est largement supérieure à tous les autres végétaux dépeints. Autour de ce grand arbre, un vieillard, que l'on reconnaît aisément comme étant Joseph, est en train de ramasser, accompagné de deux anges, les petits fruits qui tombent de l'arbre grâce à un troisième ange qui secoue les branches tout en haut. Cette scène est tirée du chapitre XX de l'Évangile du Pseudo-Matthieu, un écrit apocryphe rédigé entre le V^e et le VII^e siècle après Jésus-Christ aussi parfois appelé le *Livre de la naissance de la bienheureuse Vierge Marie et de l'enfance du Sauveur*. Dans ce texte, l'auteur raconte que deux jours après que Joseph, Marie et l'Enfant Jésus se soient mis en chemin pour fuir en Égypte, la famille se retrouve dans le désert et Marie, souffrant de la chaleur excessive, s'assied près d'un palmier. Le texte raconte ensuite qu'en voyant que l'arbre était chargé de fruits, elle dit:

« Oh, s'il était possible que je puisse goûter des fruits de ce palmier. » Mais l'arbre était bien trop haut pour pouvoir les attraper. C'est alors que « le petit enfant Jésus qui reposait calmement sur le sein de sa mère, dit au palmier: « Penche-toi, arbre, et nourris ma mère de tes fruits! » Et obéissant à ces mots, le palmier inclina aussitôt sa cime jusqu'aux pieds de Marie, pour qu'on y cueillît des fruits dont tous se rassasièrent ».

Cet épisode se termine au chapitre suivant lorsque la Sainte Famille reprend son chemin:

Le lendemain, tous repartirent, et à l'instant où ils se mettaient en route, Jésus se tourna vers le palmier et lui dit: « Je te donne ce privilège, palmier, que l'un de tes rameaux soit emporté par mes anges et planté au paradis de mon père. » (Évangile du Pseudo-Matthieu, 21)

As for the background, it features a panoramic landscape showing a harbour town with a sinuous outline set against rocky outcrops. This distant atmospheric landscape, which is typical of the Flemish style, plays with subtle hues of blue, green and white in order to give the whole painting a soft peaceful effect, reinforcing the calm of the scene in the foreground. At the top of the composition in the centre is God the Father in a mandorla of light amidst the clouds while below, between God and the Virgin and Child, the dove of the Holy Spirit watches over the Holy Family at rest, creating a link between Christ and God the Father, emphasising the divine nature of this family. Therefore, this *Holy Family with St. Catherine and St. Ursula* is a magnificent example of the Mannerist art that developed in Antwerp at the beginning of the 16th century. The slender figures with elongated bodies, the carefully studied poses, the attraction to nature and the bluish fantasy landscapes are all components that allow us to link this work to the Master of 1518, one of the most illustrious representatives of Antwerp Mannerism.

En regardant la scène dépeinte sur le tableau, il apparaît que le peintre a choisi de représenter simultanément les différents moments de cet épisode de la Fuite en Égypte. La narration simultanée est très répandue dans l'art de cette période, de même que le motif iconographique de la cueillette des fruits par Joseph lors du Repos pendant la Fuite en Égypte qui se retrouve dans une grande partie des œuvres réalisées lors du XVI^e siècle et figurant ce thème **FIG.3-4**.

Quant à l'arrière-plan, il est occupé par un paysage panoramique où se dessine une ville portuaire aux contours sinueux et à la situation rocheuse. Ce paysage atmosphérique lointain, qui est typique de la manière flamande, joue sur les nuances de bleu, de vert et de blanc afin de donner à l'ensemble un effet de douce paisibilité qui vient renforcer le calme de la scène du premier-plan. En haut au centre de la composition est figuré Dieu le Père dans une mandorle de lumière au milieu des nuages du ciel alors qu'au-dessous, entre Dieu et le Vierge à l'Enfant, la colombe du Saint-Esprit veille sur la Sainte Famille au repos et fait le lien entre le Christ et Dieu le Père, soulignant la nature divine de cette famille. Par conséquent, cette *Sainte Famille avec sainte Catherine et sainte Ursule* est un magnifique exemple de l'art maniériste qui se développe à Anvers au début du XVI^e siècle. Les figures sveltes aux corps allongés, les poses affectées, l'attrait pour la nature et les paysages fantaisistes bleutés sont autant de composantes qui permettent de rattacher cette œuvre au Maître de 1518, l'un des plus illustres représentants du maniérisme anversoïse.



5 Master of the Female Half-Lengths

Active in Antwerp between 1500 and 1550

LUCRETIA
LUCRÈCE

PANEL 53 × 40.5 cm

PROVENANCE Private collection, Europe.

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 the Female Half-Lengths featured in all his paintings. This feminine model also appears in paintings of religious subjects.

This masterpiece by the Master of the Female Half-Lengths depicts the suicide of Lucretia, a powerful and symbolic woman from Roman antiquity. Dominated by red, this panel highlights the violence of the young woman's act and her sovereign beauty. Painted against a completely black background, this refined figure with seductive features stands out thanks to a delicate *chiaroscuro* highlighted by a subtle play of glazes. Illustrated by the likes of Botticelli, Titian, and Albrecht Dürer **FIG.1**, the tragedy of Lucretia has inspired many artists since the Renaissance. This subject was frequently portrayed by 16th century Nordic artists because this ravished model was as beautiful as she was virtuous. The works of Lucas Cranach the Younger **FIG.2** in Germany, and those of the Master of the Holy Blood in Flanders, provide the most beautiful examples.

According to the Roman tradition, Lucretia was of noble origin. Married to Tarquinius Collatinus, an important man close to King Tarquinius, she was raped by Sextus Tarquinius, the king's son. She then confessed the prince's crime to her father and her husband, demanded revenge and took her own life. This tragic event, dating back to 509 B.C.,

Ce maître actif durant la première moitié du XVI^e siècle reste 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 travaille à Malines, dans le milieu raffiné et cultivé de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas de 1518 à 1530, dont Bernard van Orley peint le portrait. Le peintre anonyme est peut-être issu de l'atelier de celui-ci. Il peint également des paysages agrémentés de scènes religieuses. Sa conception du paysage panoramique est redevable à l'influence de Joachim Patenier, qui vit à Anvers jusqu'en 1524. Ces diverses observations convergent pour justifier l'hypothèse selon laquelle le Maître travaille à Anvers et à Malines, et que son activité se développe 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 est 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.

Ce chef-d'œuvre du Maître des Demi-Figures représente Lucrèce, femme puissante et symbolique de l'Antiquité romaine, lors de son suicide. Dominé par le rouge, ce panneau met en exergue la violence d'un acte ainsi que la beauté souveraine de cette jeune femme. Peinte sur un fond totalement noir, cette figure raffinée aux formes séduisantes, se manifeste au moyen d'un délicat clair-obscur qu'un jeu de glacis subtils souligne. De Botticelli à Titien, en passant par Albrecht Dürer **FIG.1**, la tragédie de Lucrèce a inspiré de nombreux artistes dès la Renaissance. Au XVI^e siècle, les artistes du nord de l'Europe se sont souvent exercés à représenter ce sujet car ce modèle outragé est aussi beau que vertueux. Les œuvres de Lucas Cranach en Allemagne **FIG.2** et du Maître du Saint-Sang dans les Flandres en fournissent les plus beaux exemples.

Selon la tradition romaine, Lucrèce est issue d'une noble famille. Mariée à Tarquin Collatin, homme fort et proche du roi Tarquin, elle fut violée par Sextus Tarquin, fils du roi. Elle confessa ensuite le forfait du prince à son père et son mari, leur réclama vengeance et se donna finalement la mort. Cet événement tragique, situé en l'an 509 avant J.-C.,





1



2

FIG.1
Albrecht Dürer,
The Suicide of Lucretia,
1528, panel, 168 × 74 cm,
Munich, Alte Pinakothek.

FIG.2
Lucas Cranach the Younger,
Lucretia, panel, 76.2 × 55.4 cm,
private collection (formerly
De Jonckheere).

was the source of a decisive rebellion, aimed at denouncing the despotic methods of the last king of Rome. This resulted in a march on the city, the overthrow of the monarchy and the creation of the Republic.

Unlike the subjects he usually painted, the Master of the Female Half-Lengths has drawn inspiration from a legendary and poetic source and seems to have been greatly inspired by this subject, as can be seen in the various versions in the Emil Goldschmidt collection FIG.3 and the one at Galleria Colonna in Rome FIG.4.

Lucretia is portrayed in a three-quarter pose, with a straight and refined nose, a small mouth and a round chin. Beneath slightly arched eyebrows, her eyes are open and almond-shaped revealing round and deep black pupils. Her light brown curly hair has auburn tints. Her reddened eyes herald the dramatic outcome of the scene, and resonate with the general tone of the work. Wrapped in a magnificent blood-coloured drape, adorned with delicately painted fur, it isn't immediately obvious that her gesture is central to the painting. Renowned for her beauty as well as for her virtue, Lucretia is considered an *exemplum* for refusing to survive such a disgrace. It is these aspects of the legend that the artist chooses to highlight. Using a variety of reds, the painter portrays the fabrics with fine brushstrokes that allow a wealth of detail. Bearing marks of idealisation, the face also exhibits a particular attention to emotion.

Like all the Master's female characters, Lucretia's hair is carefully arranged in a Roman style. Her face is soft but shows evidence of her fate. Her refined and carefully executed right hand holds a richly gilded sword, which she uses to kill herself. Her wound is almost not bleeding. In addition, the Master places the cut made by the sword in the middle of her body. It should be noted that at the time, German artists such as Lucas Cranach and Albrecht Dürer placed generally the wound on the right, below the bosom, thus echoing one of Christ's wounds.

The face of this Lucretia is emblematic of the Master of the Female Half-Lengths' style. Her refined features, porcelain skin and almond-shaped eyes can be found in a painting of *Mary Magdalene* kept in Poznań FIG.5, and in a panel depicting *Three Female Musicians*, both listed by Max Jacob Friedländer. Here, the Master of the Female Half-Lengths illustrates a tragic episode with humility and sensitivity. The careful rendering of the complexion and the elegantly worked hair reveal the Master's delicacy, making it a piece of stunning beauty and rare quality.

est à l'origine d'une rébellion décisive, dont l'objectif est de dénoncer les méthodes despotiques du dernier roi de Rome. Cela eut pour conséquence une marche sur la ville, le renversement de la monarchie et l'institution de la République.

Contrairement aux sujets qu'il traite habituellement, le Maître des Demi-Figures puise ici son inspiration dans une source légendaire et poétique et semble avoir été vivement inspiré par ce sujet, comme en témoignent les différentes versions dont celle de la collection Emil Goldschmidt FIG.3 et celle conservée à la Galleria Colonna à Rome FIG.4.

Ici, Lucrèce est représentée de trois-quarts, le nez droit et fin, la bouche menue et le menton rond. Ses paupières sont ouvertes en amande sous des sourcils arqués peu marqués, montrant ainsi une pupille ronde et très noire. Ses cheveux bruns légers et frisés ont des reflets roussâtres. Ses yeux marqués de rouge annoncent l'issue dramatique de la scène, et entrent en résonnance avec la tonalité générale de l'œuvre. Enveloppée dans un magnifique drapé couleur sang orné de fourrure finement peinte, son geste n'apparaît pas d'emblée comme l'épisode narratif central de cette pièce. Renommée pour sa beauté ainsi que pour sa vertu, Lucrèce est considérée comme un *exemplum* pour avoir refusé de survivre à un tel déshonneur qu'était le viol. Ce sont ces aspects de la légende que l'artiste choisit de mettre en évidence. Dans cette variété de rouges, le peintre représente les tissus avec de fins traits de pinceau qui permettent une richesse de détails foisonnants. Le visage, indubitablement idéalisé, souligne également l'attention particulière donnée aux émotions.

Comme toutes les figures féminines du Maître, Lucrèce est soigneusement coiffée à l'antique. Son visage est doux, mais contient les marques de son tragique destin. Sa main droite, fine et soignée, tient une épée richement orfèvrée, avec laquelle elle se donne la mort. Sa plaie ne saigne presque pas. De plus, le Maître place l'entaille de l'épée au centre du corps de la femme. À la même époque, relevons que les artistes allemands comme Lucas Cranach et Albrecht Dürer plaçaient généralement la plaie sur la droite, sous la poitrine, faisant ainsi écho à l'une des plaies du Christ.

Quant au visage de cette Lucrèce, il est emblématique de la manière du Maître des Demi-Figures. Ses traits fins, sa peau de porcelaine et ses yeux en amande se retrouvent dans une *Madeleine* conservée à Poznań FIG.5 ainsi que dans un panneau représentant *Trois musiciennes*, tous deux répertoriés par Max Jacob Friedländer. Le Maître des Demi-Figures raconte ici un épisode tragique avec humilité et sensibilité. Le soin porté au rendu des carnations et le travail élégant de la chevelure révèlent toute la délicatesse du Maître et en font une pièce d'une beauté étourdissante et d'une qualité rare.



3



4



5

FIG.3
Master of the Female Half-Lengths,
Lucretia, panel, Frankfurt,
Emil Goldschmidt Collection.

FIG.4
Master of the Female Half-Lengths,
Lucretia, panel, 44 × 28 cm,
Rome, Galleria Colonna.

FIG.5
Master of the Female Half-Lengths,
*Mary Magdalene playing
the Clavichord*, panel, 44 × 31 cm,
Poznań, National Museum.



6 Paul Coecke van Aelst

1530 – ANTWERP – 1569

THE VIRGIN WITH THE VEIL AND THE CHRIST CHILD LA VIERGE AU VOILE ET LE CHRIST ENFANT

PANEL	125 × 105 cm	LITERATURE	Matías Díaz Padrón,
PROVENANCE	Private collection		“La Virgen y el Niño en la huida a Egipto
	Julien Gréau, Paris, 1830; F. Kleinberger		de Paul Coecke van Aelst”, in <i>Philostrato</i> .
	Galleries, Paris, 1934; Private collection,		<i>Revista de Historia y Arte</i> , n° 8, 2020,
	Spain.		pp. 61-71, reproduction p.63.

Paul Coecke van Aelst was the illegitimate son of the famous Flemish Renaissance painter Pieter Coecke van Aelst and Antonia van der Sant. Like his father and his half-brother Paul Coecke van Aelst II, he was also a painter. His life and work remain a mystery since there is very little information available about him. In Carel van Mander’s *Livre des peintres*, the author states that he «copied the works of Jan Gossaert (1478-1532) with particular skill, and also painted glasses with flowers very well». He lived and died in Antwerp, and his widow married Gilles van Conincxloo. Today, his body of work is composed solely of images of the *Virgin with the Veil*.

Pieter Coecke van Aelst excelled in depicting religious scenes of a devotional nature notably featuring the Virgin Mary, whom he painted on several occasions. His compositions featuring the Virgin and the Infant Jesus emphasise the affectionate bond that unites them, often accentuated by delicate gestures underlining the spiritual but also emotional relationship between mother and son. It therefore comes as no surprise that his son Paul followed in his footsteps by painting numerous works dedicated to the Virgin. The work presented here is based on a type of composition often referred to as the *Virgin with the Veil* or the *Virgin with Child Entwined*, which developed in Antwerp as early as the 1520s and became incredibly popular in the 16th century. This motif was very probably based on an original painting by Jan Gossaert, now lost, but which must have resembled the *Virgin with the Veil* in the Mauritshuis in The Hague **FIG.1**.

This panel, attributed to Jan Gossaert, depicts the Virgin dressed in the traditional blue mantle and wearing a noble headband adorned with gems. Attached to it is a long white veil that falls in large angular folds, partly covering the head of the Christ Child. The Virgin and the Child both look at the viewer, as if to invite them into their game of hide and seek. Unlike Jan Gossaert’s version, Paul Coecke van Aelst’s painting is located outdoors, which allows him to insert natural elements; he pays as much attention to the Virgin’s fine hair as to the delicate petals of the white lily. Christ is entwined in the immaculate veil, both arms raised and legs crossed. Among the different variants of the motif of the Virgin with the veil, the composition presenting the Christ Child with crossed legs is the most widespread. The fall of the veil, which the artist paints with finesse and precision, combined with the attitude of the Child, contribute to the movement of the work.

Paul Coeck van Aelst est le fils illégitime du célèbre peintre flamand de la Renaissance Pieter Coeck van Aelst et d’Antonia van der Sant. Comme son père et son demi-frère, Paul Coeck van Aelst II, il est peintre. Sa vie et son œuvre demeurent mystérieuses car très peu d’informations le concernant ont été conservées. Karel van Mander, dans son *Livre des peintres*, affirme à son sujet qu’il a «copié avec un talent particulier les œuvres de Jan Gossaert (1478-1532), et peint aussi très bien des verres avec des fleurs». Il a demeuré à Anvers et y est mort. Sa veuve épousa Gilles van Conincxloo. Son œuvre est aujourd’hui composée uniquement de représentations de la *Vierge au voile*.

Pieter Coeck van Aelst excelle dans la représentation de scènes religieuses à caractère dévotionnel et accorde toute son attention à la Vierge, qu’il peint à plusieurs reprises. Ses compositions mettant en scène la Vierge et l’Enfant Jésus insistent sur le lien affectueux qui les unit, souvent accentué par une gestuelle délicate soulignant la relation spirituelle mais également émotionnelle qu’entretiennent la mère et le fils. Il n’est donc pas étonnant que son fils, Paul, ait suivi sa trace en peignant de nombreuses œuvres dédiées à la Vierge. L’œuvre ici présentée reprend un type de composition souvent désigné sous le titre de la *Vierge au voile* ou de la *Vierge avec l’Enfant entortillé*, qui s’est développé à Anvers dès les années 1520 et qui connut une impressionnante popularité au XVI^e siècle. Ce motif provient très vraisemblablement d’un original aujourd’hui perdu peint par Jan Gossaert, mais qui devait ressembler à la *Vierge au voile* conservée au Mauritshuis de La Haye **FIG.1**.

Ce panneau attribué à Jan Gossaert représente la Vierge vêtue du traditionnel manteau bleu et coiffée d’un noble bandeau orné de perles retenant un long voile blanc qui tombe en grands plis angulaires et vient recouvrir partiellement la tête du Christ Enfant. La Vierge et l’Enfant regardent tous deux le spectateur, comme pour l’inviter dans le jeu de cache-cache auquel ils participent. À l’inverse de la version de Jan Gossaert, la peinture de Paul Coeck van Aelst est située en extérieur, ce qui lui permet d’y insérer des morceaux de nature ; il porte autant d’attention aux fins cheveux de la Vierge qu’aux délicates pétales de lys blanc. Le Christ est enroulé dans le voile immaculé, les deux bras levés et les jambes croisées. Parmi les différentes variantes du motif de la Vierge au voile, la composition présentant le Christ Enfant avec les jambes croisées est la plus répandue. La chute du voile, que l’artiste peint avec finesse et précision, combinée à l’attitude de l’Enfant, participe au mouvement de l’œuvre.





1



2



3



4

FIG.1
Jan Gossaert,
Virgin with the Veil,
ca. 1520, panel, 25.4 × 19.3 cm,
The Hague, Mauritshuis.

FIG.2
Paul Coecke van Aelst,
Virgin with the Veil,
panel, 67.8 × 56.4 cm,
Antwerp, Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten,
inv./cat. n° 183.

FIG.3
After Jan Gossaert,
Virgin with the Veil,
ca. 1600, panel, 86.2 × 60.6 cm,
Geneva, Musée d'Art et d'Histoire.

FIG.4
Pieter Coecke van Aelst,
St. Paul preaching in Philippi,
drawing, 25.4 × 48.5 cm,
Munich, Graphische Sammlung.

It would seem that this type of composition was widely copied in the environs of Antwerp in order to meet the market demand of the time. Most of the versions still in existence today, including the one proposed here, are attributed to Paul Coecke van Aelst. In an article published in 2020, the art historian Matías Díaz Padrón discusses the production of this still poorly known painter, and especially our work depicting the Virgin with the Veil with the Infant Jesus and the Flight into Egypt in the background. He emphasises the visible difference in workmanship between the style of Pieter Coecke van Aelst and that of his son Paul, and presents several versions of the same motif attributed to Paul **FIG.2**. Nevertheless, although several versions still exist today, not all are of equal quality, which implies that they were perhaps not all intended for the same clientele.

The panel presented here is very different from the other known versions owing to the quality of its execution, its numerous and extremely elaborate details, and also because of the landscape in the background, which shows the episode of the Flight into Egypt on the left. The majority of paintings featuring the *Virgin with the Veil* motif are located in an enclosed interior **FIG.3**. Our panel shows a typical Flemish landscape, where peasants are probably depicted, going about their various activities and walking on the steep path that winds between the buildings and the vegetation. They are schematically represented as long and slender, but very elegant, which is characteristic of the style of Pieter Coecke van Aelst. A preparatory drawing for a tapestry by Pieter shows the same type of long realistic figures **FIG.4**. It is likely that Paul, who trained in his father's studio, was inspired by his father's drawings to form his own style of drawing and painting. The characters portrayed are all dressed differently and are doing a wide variety of activities. For instance, a fisherman is standing next to a pilgrim, while opposite, two young people are talking while watching armed guards who seem to be following the Holy Family. All these characters create a real narrative in the background.

To create an illusion of depth, Paul Coecke van Aelst uses lighter colours in the background of the landscape, following the process of atmospheric perspective. The meticulous rendering of every detail of the painting is remarkable. The play on different textures—marble, wood, fabric, skin, vegetation—bears witness to the skill and visual acuity of the painter. The Virgin's clothing and her luxurious finery have been carefully depicted in the manner of a miniaturist. The transparent collar, whose edge is the only visible part, gives the impression of a fine silk thread. This is characteristic of Pieter Coecke van Aelst's painting and can be found in the *Virgin and Child* at the Curtius Museum in Liège **FIG.5**. Likewise, the feeling of tender delicateness that emanates from the Virgin, who is shown in all her youth and beauty, is also specific to his work and that of his son Paul. The cherries and pears arranged on the wooden table demonstrate the artist's ability to paint still lifes as does the bouquet of white lilies and black and red flowers arranged in a renaissance-style vase. Carel van Mander emphasises that Paul Coecke van Aelst's popularity was also due to his depictions of refined vases and flowers. This vase decorated with grotesques, a very fashionable motif at the time, bears witness to the artist's knowledge of the Italian Renaissance. Pieter Coecke van Aelst, who had travelled to Italy, was also an architect. Paul must therefore have been familiar with this type of decorative element developed in Italy. The quality of this work, as well as the importance given to the narrative and the creation of an underlying tension that counteracts the maternal

Il semblerait donc que ce type de compositions ait été très largement copié dans les environs d'Anvers afin de répondre à la demande du marché de cette époque. La plupart des versions conservées à ce jour, dont celle ici proposée, sont attribuées à Paul Coeck van Aelst. L'historien de l'art Matías Díaz Padrón dans un article paru en 2020 discute la production de ce peintre encore mal-connu, et plus particulièrement de notre œuvre représentant la Vierge au voile avec l'Enfant Jésus et la Fuite en Égypte en arrière-plan. Il souligne la différence de facture qui est visible entre la manière de Pieter Coeck van Aelst et celle de son fils Paul, et présente plusieurs versions de ce même motif attribuées à Paul **FIG.2**. Néanmoins, bien que plusieurs versions existent encore aujourd'hui, toutes ne sont pas de qualité égale, ce qui sous-entend qu'elles n'étaient peut-être pas toutes destinées à la même clientèle.

Le panneau ici présenté se distingue très nettement des autres versions conservées pour sa qualité d'exécution, ses nombreux détails extrêmement travaillés mais également en raison du paysage à l'arrière-plan figurant à gauche l'épisode de la Fuite en Égypte. En effet, la majorité des compositions reprenant le motif de la *Vierge au voile* sont situées dans un intérieur clos **FIG.3**. Notre panneau présente quant à lui un paysage typique de la peinture flamande, où sont probablement représentés des paysans, vacant à leurs différentes activités et se promenant sur le chemin escarpé qui serpente entre les bâtiments et la végétation. Ils sont schématiquement représentés longs et minces, mais très élégants, ce qui est caractéristique de la manière de Pieter Coeck van Aelst. Un dessin préparatoire d'une tapisserie de Pieter présente le même type de figures réalistes et étirées **FIG.4**. Il est vraisemblable que Paul, qui s'est formé dans l'atelier paternel, se soit inspiré des dessins de son père pour former sa propre manière de dessiner et de peindre. Les personnages dépeints sont tous vêtus différemment et ils font des activités très diverses. Ainsi, un pêcheur côtoie un pèlerin alors qu'en face, deux jeunes gens discutent en observant des gardes armés qui semblent suivre la Sainte Famille. Tous ces personnages créent une véritable narration en arrière-fond.

Afin de créer une illusion de profondeur, Paul Coeck van Aelst a utilisé des couleurs plus claires dans le fond du paysage, suivant le procédé de la perspective atmosphérique. La minutie avec laquelle chaque détail du tableau a été travaillé est remarquable. Le jeu sur les différentes textures – marbre, bois, tissu, peau, végétation – témoigne de l'habileté et de l'acuité visuelle du peintre. Les vêtements de la Vierge et ses luxueuses parures ont été soigneusement représentés à la manière d'un miniaturiste. Le col transparent, dont seul est visible le pourtour, qui donne l'impression d'un fin fil de soie est caractéristique de la peinture de Pieter Coeck van Aelst et se retrouve chez la *Vierge à l'Enfant* du musée Curtius à Liège **FIG.5**. De même, le sentiment de tendre délicatesse qui émane de la Vierge représentée jeune et de toute beauté est également spécifique à son œuvre et de celle de son fils Paul. Les cerises et les poires disposées sur la table en bois démontrent la capacité de l'artiste à peindre des natures-mortes de même que le bouquet de lys blancs et de fleurs noires et rouges disposées dans un vase de style renaissance. Karel van Mander souligne bien que la popularité de Paul Coeck van Aelst était aussi due à ses représentations de vases raffinés et de fleurs. Ce vase orné de grotesques, motif très en vogue à cette époque-là, atteste la connaissance qu'avait l'artiste de la Renaissance italienne. Pieter Coeck van Aelst, qui avait fait le voyage en Italie, était également architecte. Paul devait donc être familier de ce type d'ornements

gentleness presented in the foreground, make this painting a major work in the production of Paul Coecke van Aelst and one of the most beautiful portrayals of the motif of the *Virgin with the Veil*.

développé en Italie. La qualité de cette œuvre ainsi que l'importance accordée à la narration et la création d'une tension sous-jacente qui vient contre la douceur maternelle présentée au premier-plan font de ce tableau une œuvre majeure de la production de Paul Coeck van Aelst ainsi qu'une des plus belles représentations du motif de la *Vierge au voile*.



5



FIG. 5
Pieter Coecke van Aelst,
Virgin and Child,
ca. 1530, panel, 84 × 64 cm,
Liege, Musée Grand Curtius.

7 Marcellus Coffermans

HELMOND 1524 – ANTWERP 1581

VIRGIN AND CHILD IN AN ARCHITECTURAL SETTING WITH FIVE ANGELIC MUSICIANS
VIERGE À L'ENFANT DANS UNE ARCHITECTURE, CINQ ANGES MUSICIENS

PANEL 54.8 × 37.2 cm

PROVENANCE Private collection, France.

Marcellus Coffermans was a Flemish painter active in Antwerp between 1549 and 1580. According to available documents, he became a master of the Guild of Painters of St. Luke in Antwerp in 1549. His dated works, ranging from 1561 to 1575, reveal a complex artistic personality: essentially influenced by the art of his predecessors, Coffermans stands out as a somewhat archaic painter in the second half of the 16th century. Favouring models, compositions and typologies derived from the world of the Flemish Primitives, such as Gerard David, van der Goes, and van der Weyden, he also drew on the graphic work of Schongauer. Considered for a long time by art historians as an unimaginative painter, his work is beginning to be rediscovered through the works of Marc Rudolf de Vrij and Marie Grappasonni. Eclectic and modern influences are clearly apparent in his paintings, both in the attention he pays to landscape, architecture, and the realistic appearance of his figures, and in the simplified style of his works. It would seem that his paintings were exported to Spain, where there were many lovers of mediaeval painting, such as Philipp II. Bearing witness to the continuing taste for an older style both among artists and among those who commissioned works of art in the 16th century, Coffermans' interpretative copies raise fascinating questions concerning the Flemish art market and its export to the Iberian Peninsula.

A moving portrayal of the Virgin and Child, this devotional work is a fine example of a subject that was very widespread in the 15th and 16th centuries owing to the strong popularity of the veneration of Mary throughout Europe. The popularity of this worship as well as the simultaneous development of private devotion led painters to produce a large quantity of works intended to be marketed and sold to a private clientele. As a result, it was common for one model to result in a variety of versions intended for sale on the open market.

Our painting shows the Virgin nursing the Infant Jesus. This type of portrayal is derived from the Byzantine iconography known as “galaktotrophousa”. In the West, this motif is simply called the *Virgin nursing* or *Virgo lactans*. The latter is depicted standing in the middle of the composition, surrounded by five angelic musicians against an almost completely black background. The decor surrounding her is reminiscent of a church. The Virgin and Child are situated on a square balcony surrounded by a stone balustrade, which is open at the front. There are two Renaissance-style columns in Rance marble—also known as Flemish red marble—on either side of the balustrade, topped by a semi-circular arch. The action is taking place in an architectural space, thus enriching the iconography of the work: the Virgin is assimilated to the Church which welcomes and

Marcellus Coffermans est un peintre flamand actif à Anvers entre 1549 et 1580. D'après les documents conservés, il devient franc-maître auprès de la Guilde des peintres de Saint-Luc à Anvers en 1549. Ses œuvres datées, dont les dates s'échelonnent entre 1561 et 1575, révèlent une personnalité artistique complexe: essentiellement attiré par l'art de ses prédécesseurs, Coffermans se démarque comme un peintre quelque peu archaïsant en cette seconde moitié du XVI^e siècle. Privilégiant les modèles, compositions et typologies dérivées de l'univers des Primitifs flamands, de Gérard David à van der Gœs en passant par van der Weyden, il puise également dans l'œuvre graphique de Schongauer. Longtemps cantonné par les historiens de l'art à un peintre peu imaginaire, son œuvre commence à être redécouverte par les travaux de Marc Rudolf de Vrij et Marie Grappasonni. Sa peinture révèle des influences résolument plus éclectiques et modernes, que ce soit dans l'attention qu'il porte au paysage, aux architectures, donnant une allure naturaliste à ses figures ou encore par la facture simplifiée de ses œuvres. C'est vers l'Espagne que sa peinture semble avoir été exportée, s'y trouvant de nombreux amateurs de peinture médiévale, à l'image de Philippe II. Attestant de la persistance du goût pour la manière ancienne tant chez les artistes que chez les commanditaires d'œuvres d'art du XVI^e siècle, les copies interprétatives de Coffermans ouvrent un questionnement passionnant sur le marché de l'art des Flandres vers la péninsule ibérique.

Émouvante représentation d'une Vierge à l'Enfant, cette œuvre de dévotion est un bel exemple d'un sujet très répandu aux XV^e et XVI^e siècles en raison de la forte popularité que connaît le culte marial dans toute l'Europe. La faveur de ce culte ainsi que le développement à la même période de la dévotion privée amènent les peintres à produire en grande quantité d'œuvres destinées à être commercialisées et vendues à une clientèle privée. De ce fait, il est fréquent que différentes versions soient réalisées à partir d'un modèle, afin d'être vendues sur le marché libre.

Notre tableau représente la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*. Ce type de représentation dérive de l'iconographie byzantine dite «galaktotrophousa», alors qu'en Occident, ce motif est simplement appelé *Vierge allaitante* ou *Virgo lactans*. Cette dernière est représentée debout, entourée de cinq anges musiciens et sur un fond presque totalement noir. Le décor dans lequel elle se trouve rappelle celui d'une église. En effet, la Vierge à l'Enfant est située sur un balcon carré entouré d'une rambarde de pierre et ouvert à l'avant. De chaque côté de cette rambarde sont installées deux colonnes de style renaissance en marbre de Rance, aussi appelé marbre rouge des Flandres, surmontées d'un arc en plein cintre. L'action prend place dans un





protects its faithful. The angelic musicians evoke the hymns in praise of the Virgin, which developed in the 16th century with the growth of the veneration of Mary. They are a reminder of the liturgical celebration.

The Virgin surrounded by angelic musicians is a particularly common motif in the Burgundian Netherlands. It is very probably the Master of Flémalle who is at the origin of this composition that led to interesting variants. Unfortunately, though, his painting—insofar as it existed—has never been found. However, the earliest version known today is in the collection of the Metropolitan Museum in New York and is commonly referred to as *Virgin and Child in an Apse* FIG.1. There is an angel on either side of the Virgin playing a musical instrument: the one on her right is playing the hurdy-gurdy while the one on her left is playing the harp. The scene is taking place in the apse of a church. There are numerous works that closely resemble this composition, with variations in quality and ingenuity. Our *Virgin and Child* differs from the model initiated by the Master of Flémalle owing to a number of details. Firstly, the apse in the primitive Gothic style has been replaced by a Renaissance-style church interior characteristic of the 16th century. Marcellus Coffermans has also added more angelic musicians. In previous versions, there were only two of them on either side of the Virgin, whereas here, there are five. On the left, an angel is playing a harp while firmly gazing at the viewer. Further in the background, we can see a cherub without an instrument who is looking intently at the harp. On the other side, three angels are turning the pages of a large book. Their half-open mouths indicate that they are singing the liturgical songs inscribed on the heavy manuscript before them. Lastly, the Virgin's face is also very different.

Our composition, painted by Marcellus Coffermans in the second half of the 16th century, is almost similar to a work by Bernard van Orley from around 1520 FIG.2. Now in the Prado Museum, this panel is quite the same size. Apart from the halo of golden rays surrounding the Virgin's head, the two compositions are alike. This proves that Marcellus Coffermans continued the work of his predecessor in order to meet the high demand for devotional works. Wrongly judged by art historians as lacking in ingenuity, this work by Coffermans legitimises the fact that he was indeed capable of true innovation. He didn't simply copy Bernard van Orley's work, but added his own touch by modifying the palette of colours and the faces. Hence, the painter freely adopts a *chiaroscuro* effect that brings greater intimacy to the scene. Also apparent is the thin misty film which gives the impression that the protagonists are in a hushed environment with a vaporous atmosphere; this way of painting is very much specific to Coffermans' art. As for the Virgin's appearance, with her soft, oval face, half-closed eyes and sensitive tenderness, it is also revealing of Marcellus Coffermans' style. These elements particular to the painter can be seen in the *Holy Family surrounded by Angels*, which shows a very similar Virgin and Child, as well as angelic musicians with almost identical faces and wings FIG.3. This work is a beautiful reworking of the motif of the Virgin and Child surrounded by angelic musicians first introduced by the Master of Flémalle, which was adopted and adapted by numerous Flemish artists. It bears the mark of the hand of Marcellus Coffermans who was able to develop this motif and make it his own thus producing a high quality work of devotion. Today, we can no longer ignore the fundamental role of this artist, an important figure in the transmission of Flemish painting throughout 16th-century Europe.

espace architecturé, ce qui enrichit l'iconographie de l'œuvre: la Vierge est assimilée à l'Église qui accueille et protège ses fidèles. Les anges musiciens évoquent les hymnes à la louange de la Vierge qui se développe dès le XVI^e siècle. Ils rappellent ainsi la célébration liturgique.

La Vierge entourée d'anges musiciens est un motif particulièrement répandu dans les Pays-Bas bourguignons. C'est très certainement le Maître de Flémalle qui est à l'origine de cette composition, dont découlent d'intéressantes variantes. Son tableau, pour autant qu'il ait existé, n'a hélas jamais été retrouvé. Toutefois, la version la plus ancienne aujourd'hui connue se trouve dans la collection du Metropolitan Museum de New York et est communément appelée, *Vierge à l'Enfant dans une abside* FIG.1. De chaque côté de la Vierge se tient un ange qui joue d'un instrument de musique: celui à sa droite joue de la vielle et celui à sa gauche joue de la harpe. De nombreuses œuvres reprennent de manière presque littérale cette composition, avec des niveaux différents de qualité et d'ingéniosité. Notre *Vierge à l'Enfant* se démarque par certains détails du modèle initié par le Maître de Flémalle. D'abord, l'abside de style gothique primitif a été remplacée par un décor d'église de style renaissance caractéristique du XVI^e siècle. Marcellus Coffermans a également ajouté plus d'anges musiciens. Sur la gauche, un ange joue de la harpe en regardant fixement le spectateur alors que derrière lui, un angelot plus en retrait regarde intensément en direction de la harpe. De l'autre côté, trois anges tournent les pages d'un grand livre. Leurs bouches entrouvertes indiquent qu'ils sont en train de chanter les chants liturgiques. Enfin, la physionomie de la Vierge est également très différente.

Notre composition, peinte par Marcellus Coffermans dans la seconde moitié du XVI^e siècle, reprend de manière presque littérale une œuvre de dimensions quasiment similaires réalisée par Bernard van Orley aux alentours de 1520 FIG.2. Outre le nimbe de rayons dorés qui entoure la tête de la Vierge, les deux compositions sont semblables. Cela prouve que Marcellus Coffermans a repris l'œuvre de son prédécesseur afin de répondre à la forte demande en œuvres de dévotion. Si la carrière de Coffermans a été à tort jugée peu ingénieuse par les historiens de l'art, cette œuvre légitime le fait qu'il a bien été capable de véritables innovations. En effet, il n'a pas simplement revu l'œuvre de Bernard van Orley, mais il y a ajouté sa touche en modifiant la palette de couleurs et les physionomies. Ainsi, le peintre se permet de jouer avec un effet de clair-obscur qui apporte plus d'intimité à la scène. Nous pouvons également reconnaître la fine pellicule brumeuse donnant l'impression que les protagonistes évoluent dans un environnement ouaté à l'atmosphère vaporeuse tout à fait propre à l'art de Coffermans. Quant à l'apparence de la Vierge au visage doux et ovale, aux yeux mi-clos et à la tendresse sensible, elle trahit elle aussi la main de Marcellus Coffermans. Ces éléments propres au peintre se retrouvent notamment dans la *Sainte Famille avec des anges musiciens*, présentant une Vierge à l'Enfant très ressemblante, ainsi que des anges musiciens dont les visages et les ailes sont presque identiques FIG.3. Cette œuvre est une belle reprise du motif de la Vierge à l'Enfant entourée d'anges musiciens d'abord introduit par le Maître de Flémalle, puis repris et adapté par de nombreux artistes flamands. Elle porte la marque de la main de Marcellus Coffermans qui a su faire évoluer ce motif et se l'approprier afin de livrer une œuvre de dévotion de grande qualité. On ne peut aujourd'hui minimiser le rôle fondamental de cet artiste, témoin important dans la transmission de la peinture flamande à travers l'Europe au XVI^e siècle.



1



2



3

FIG.1
Copy after The Master of Flémalle, *The Virgin and Child in an Apse*, 1480, canvas transferred from panel, 45.1 × 34.3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

FIG.2
Bernard van Orley, *The Virgin nursing the Infant Jesus*, ca. 1520, panel, 54 × 30 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

FIG.3
Marcellus Coffermans, *The Holy Family surrounded by Angels, Rest during the Flight into Egypt*, panel, 25 × 19 cm, private collection (formerly De Jonckheere).

8 Pieter Huys

1520 – Antwerp – 1584

THE LAST JUDGEMENT: RESURRECTION OF THE DEAD AND CHRIST IN MAJESTY
LE JUGEMENT DERNIER : RÉSURRECTION DES MORTS ET CHRIST EN MAJESTÉ

PANEL 83.4 × 101.4 cm

PROVENANCE Ansorena, Madrid, 1986;

Private collection, Spain.

There is very little information available on Pieter Huys. He was the son of the landscape painter Adriaen Huys, who died in 1552 and whose works remain unknown to this day. He began his artistic training in his father’s workshop and in 1545, he was accepted as a master of the Guild of Saint Luke in Antwerp. The same year, he entered the service of Hieronymus Cock (1518-1570), a painter, engraver, printer and print dealer. It is very likely that Huys became familiar with the world of Hieronymus Bosch and Pieter Bruegel the Elder, whose influence can clearly be seen in his art, through engraving. As of 1560, he collaborated with the Antwerp printer and bookbinder Christophe Plantin, with whom he produced illustrations for various books. However, there is little evidence of his pictorial production: only four signed and dated paintings have been preserved, although other works can be attributed to him with certainty, such as the *St. Christopher* in the Oskar Reinhart collection in Winterthur.

Pieter Huys’ corpus is composed of paintings with scenes of diableries, combining phantasmagorical visions of a strange world and monstrous characters from the imaginary universe developed by Bosch and his followers. More amusing than disturbing, these diabolical paintings were characteristic of the craze for diableries in the 16th century and established Pieter Huys as an important painter. As part of the second generation of painters following Hieronymus Bosch, he painted in the same vein as the master of ’s-Hertogenbosch, which led him to be considered for a long time as a simple follower. Nevertheless, an in-depth study of his work reveals the use of original forms and personal inventions that testify to the boldness of the Antwerp artist. An excellent colourist, Pieter Huys displays a different approach to these models, with a figuration closer to nature and the use of a thick paste that allows the creation of solid forms. His pictorial style, his ingenuity and his technique make him a truly unique painter.

The Last Judgement is prophesied in the Book of Revelation. This theme became widespread in the West as early as the Byzantine period and followed a well-established model in two horizontal registers. This subject inspired many artists and until the Renaissance, the opposition between the heavenly space occupied by Christ in Majesty accompanied by angels, and the earthly space which opens up to allow souls to leave or enter Hell, can clearly be seen in paintings.

Placed within an almost square format suggesting the original presence of side panels, this vast painting by Pieter Huys is one of the most accomplished iconographies. Drawing inspiration from the motifs of

Peu de documents concernant Pieter Huys nous sont parvenus. Fils du paysagiste Adriaen Huys mort en 1552 et dont aucune de ses œuvres n’est à ce jour connue, il commence sa formation artistique dans l’atelier paternel. En 1545, il est reçu maître à la Guilde de Saint-Luc à Anvers. La même année, il entre au service de Hieronymus Cock (1518-1570), peintre, graveur, imprimeur et marchand d’estampes. C’est très certainement à travers la gravure qu’il se familiarise avec l’univers de Hieronymus Bosch et de Pieter Bruegel l’Ancien, dont l’influence est manifeste dans son art. Dès 1560, il collabore avec l’imprimeur et relieur anversoïis Christophe Plantin avec qui il réalise les illustrations de différents livres. Sa production picturale est peu abondante: seuls quatre tableaux signés et datés ont été conservés, mais d’autres œuvres peuvent lui être attribuées avec certitude comme le *saint Christophe* de la collection Oskar Reinhart de Winterthur.

Le corpus de Pieter Huys est formé de peintures représentant des scènes de diableries, mêlant visions fantasmagoriques d’un monde étrange et personnages monstrueux issus de l’imaginaire développé par Bosch et ses suiveurs. Plus drolatiques qu’inquiétantes, ces compositions diaboliques ont fait de Pieter Huys un peintre important, caractéristique de l’engouement pour les diableries au XVI^e siècle. Faisant partie de la deuxième génération de peintres suivant Jérôme Bosch, il peint dans le même esprit que le maître de Bois-le-Duc, ce qui l’a longtemps conduit à être considéré comme un simple suiveur. Néanmoins, l’étude approfondie de ses réalisations met en lumière l’emploi de formes originales et d’inventions personnelles qui témoignent de l’audace de l’artiste anversoïis. Excellent coloriste, il se démarque de ses modèles par une figuration plus proche de la nature et une pâte épaisse qui permet la création de modelés solides. Son approche picturale, son ingéniosité et sa technique font de Pieter Huys un peintre assurément singulier.

Le Jugement dernier est prophétisé dans le livre de l’Apocalypse. C’est un thème largement répandu en Occident dès l’époque byzantine et selon un modèle bien établi en deux registres horizontaux. Ce sujet a inspiré de nombreux artistes et jusqu’à la Renaissance, l’opposition entre l’espace du ciel occupé par un Christ en majesté accompagné d’anges, et l’espace terrestre qui s’ouvre pour laisser les âmes sortir ou entrer en enfer, est manifeste dans les compositions.

Dans un format presque carré et laissant présager la présence originale de panneaux latéraux, cette vaste composition de Pieter Huys s’inscrit parmi les programmes iconographiques les plus aboutis. Ce *Jugement*





Hieronymus Bosch for this *Last Judgement*, it is clear that our artist has learnt his lessons well. The motifs borrowed from the master of 's-Hertogenbosch have been arranged in a traditional layout. In the upper register, Jesus is seated on a greyish cloud with a sphere beneath his feet, a symbol of his power over creation. He is set against a shimmering mandorla, in which small cherub heads are finely drawn in red. On his right, the motif of the lily is intended for his intercessors the Virgin Mary and the Holy Women, while the sword floats on the left, symbol of the patriarchal or prophetic intercessors of the Old Testament preceded by John the Baptist. Two angels with sculpted wings, surrounding this group, sound the trumpets of the Last Judgement.

The centre of the painting is occupied by a vacuum: a vast plain separated by a river brings to mind Ezekiel's vision where the resurrected bodies emerge from the water. They are welcomed by angels and invited up to Heaven, or captured in the nets of demons and taken to hell. On the left, the drama of the Damned unfolds. Grim scenes and a blazing fire, perhaps reminiscent of the infernal City of Dis, and a host of little monsters and fantastic beasts ill-treat their grizzled bodies. In parallel, the gardens of a celestial city are filled with the pure figures of the Chosen Ones. A fountain of youth can be seen in paradise in the distance, a symbol of the blessed. Finally, the dragonslayer in the foreground, Archangel Michael, in his shining armour, acts as an arbiter with his sword and gold-plated shield. His billowing red cloak echoes that of Christ the judge. Here he triumphs in his fight against Satan, as written in the Book of Revelation, while behind him, an angel of the heavenly host pierces the breast of a demon. He can also be seen at the far right of the composition in a lemon-yellow robe, holding the standard of the Resurrection of Jesus Christ, a sign of victory over death and evil, as well as a processional cross.

The state of conservation, the quality of the drawing and the boldness of the composition make this masterpiece an important milestone in Pieter Huys' body of work. As a seasoned colourist, the carmine red, bronze green, and petroleum blue of Memling's palette can be found here **FIG.1**. The way in which the space is organised in the upper register is comparable with the painting by Pieter Huys in the collections of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium **FIG.2**, which bears the date 1554. In Bosch's work, there are a number of differences: his fantasy dominates in the lower register and the line of perspective engages with the viewer at another level. There are also two other known versions of *The Last Judgement*, one attributed to a follower of Bosch (Philadelphia Museum) and another to an anonymous artist from the Southern Netherlands circa 1530 **FIG.3**. As well as being of identical size, the second version displays several similarities with our panel, in particular the central figure of Archangel Michael, dressed in his yellow robe, with his high forehead and prognathic chin. The monsters struck down by the angels with their cross of redemption have the same childlike faces. A similar vacuum occupies the perspective, even if the painter has obviously chosen to clutter his scene with many more characters.

In many ways, Huys is the heir to Hieronymus Bosch; however, he also demonstrates the inventiveness and emancipation of his predecessor. This composition, with its powerful colour accents and assertive style, exhibits a highly learned and harmoniously organised structure.

dernier trouve son inspiration dans les motifs de Hieronymus Bosch, dont notre artiste tire les meilleurs enseignements. C'est en effet au sein d'un schéma traditionnel qu'émergent les motifs empruntés au maître de Bois-le-Duc. Au registre supérieur, Jésus-Christ est assis sur une nuée grisâtre, sous ses pieds une sphère, symbole de son pouvoir sur la création. Sa silhouette se découpe sur une mandorle chatoyante, dans laquelle s'inscrivent de petites têtes d'angelots finement de rouge dessinées. À sa droite, le motif du lys est destiné à ses intercesseurs la Vierge Marie et les Saintes Femmes, tandis qu'à gauche flotte le glaive, symbole des intercesseurs patriarches ou prophètes de l'Ancien Testament devancés par Jean-Baptiste. Autour de ce groupe, deux anges aux ailes ciselées sonnent les trompettes du Jugement dernier.

Le centre de la composition est occupé par un vacuum : vaste plaine séparée d'un cours d'eau, celle-ci rappelle le souvenir de la vision d'Ézéchiel d'où sortent de l'eau les corps ressuscités. Ceux-ci sont accueillis par des anges et invités au paradis, ou capturés dans les filets des démons puis conduits en enfer. À gauche, se déploie le théâtre des Damnés. Scènes lugubres et feu ardent rappelant peut-être la ville infernale de Dité, une ribambelle de petits monstres et bêtes fantastiques malmènent leurs corps grisés. En miroir, les jardins d'une ville céleste sont foulés des silhouettes pures des Élus. Une fontaine de Jouvence se distingue au lointain du paradis, symbole des bienheureux. Enfin, figure saurochtone du premier plan, saint Michel archange, de son armure étincelante, se fait arbitre muni de son glaive et bouclier orfèvré. Son manteau rouge virevoltant fait écho à celui du Christ juge. Il triomphe ici de son combat contre le démon, comme le rappelle le récit de l'Apocalypse et derrière lui, un ange de l'armée céleste perfore le poitrail d'un démon. Il se retrouve également à l'extrême droite de la composition dans une robe citronnée, où il tient l'étendard de la Résurrection de Jésus-Christ, signe de la victoire sur la mort et le mal, ainsi qu'une croix de procession.

L'état de sa conservation, la qualité de son dessin et l'audace de sa composition, font de ce chef-d'œuvre un jalon important du corpus de Pieter Huys. En coloriste chevronné, se retrouvent ici les rouge carmin, vert mordoré, et bleu pétrolé de la palette de Memling **FIG.1**. La manière dont l'espace est régi au registre supérieur amène à confronter l'œuvre au tableau de Pieter Huys conservé dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique **FIG.2** dont le cadre d'époque arbore la date de 1554. Si la fantaisie de Bosch domine dans le registre inférieur, l'engagement du regard dans la perspective est également différent. Une autre composition du *Jugement dernier* est connue par deux versions données à un suiveur de Bosch (Philadelphia Museum) et un anonyme des Pays-Bas méridionaux vers 1530 **FIG.3**. Au-delà des dimensions identiques de son support, la seconde montre plusieurs similitudes avec notre panneau, notamment dans la figure centrale de Michel, qui se trouve dans sa robe jaune, front haut et menton prognathe. Les monstres terrassés par les anges de leur croix de redemption arborent le même visage poupon. Le même vacuum occupe la perspective, même si le peintre a visiblement choisi d'engorger sa scène de bien plus de personnages.

Par bien des éléments, Huys s'érige ici en héritier de Hieronymus Bosch ; mais il marque aussi les signes souverains de l'invention et de l'émancipation de son prédécesseur. Cette composition aux puissants accents de couleurs et au dessin assumé, montre une structure hautement savante et harmonieusement organisée.



FIG.1
Hans Memling,
Triptych of the Last Judgement,
1467-1471, panels, 223.5 × 306 cm,
MNG/SD/413/M, Gdańsk,
National Museum.

FIG.2
Pieter Huys,
The Last Judgement,
1554, panel, 83 × 100 cm,
Brussels, Musées Royaux
des Beaux-Arts de Belgique.

FIG.3
Anonymous artist
from the Southern Netherlands,
The Last Judgement,
ca. 1530, panel, 83 × 102 cm,
Aachen, Suermond-Ludwig
Museum.





9 Pieter Huys

1520 – Antwerp – 1584

CHRIST IN LIMBO CHRIST AUX LIMBES

PANEL	36.7×54 cm	EXHIBITION	Paris, Pinacothèque de Paris,
PROVENANCE	De Jonckheere, Paris,		<i>La dynastie Brueghel</i> , 11 octobre 2013 -
	2009; Private collection, France.		16 mars 2014.

Works depicting scenes from hell were highly successful throughout the 16th century in northern European art. Introduced by Hieronymus Bosch, who developed a phantasmagorical universe where monsters and demons take malicious pleasure in tormenting lost souls, these visions of Hell quickly became established in European popular imagination. The theme of Christ descending into Limbo was very fashionable at the time, as it allowed artists to explore this frightening universe. The panel presented here completes the corpus of similar compositions of varying styles produced by the followers of the master of ‘s Hertogenbosch. In Christian doctrine, Limbo, known as *limbus patrum*, is where the souls of the righteous who died before the Resurrection of Christ, i.e. before Redemption, sojourned. This doctrine appeared in scholastic thought in the 13th century and very quickly garnered widespread enthusiasm.

This work depicts the moment when Christ arrives in Limbo, although this event is hidden in the surrounding chaos. Our eye is directly drawn to the centre of the composition where a giant monster opens wide its mouth to swallow the poor souls trapped in Limbo. Thick mucus flows from its large nostrils, while several figures are pushed by demonic creatures along a path leading to its mouth. The path begins on the right side of the picture, where we can see a hellish landscape composed of burning fortifications exuding thick black smoke and huge reddish flames. Several creatures swirl around like insects in the crimson sky. In front of this terrible landscape, a number of righteous souls are being tortured and mistreated by frightening zoomorphic creatures from the Boschian repertoire. The foreground also features many scenes of torture. A man is being flayed upside down, another is vomiting dice, and some are being chased by devils holding pikes. On the right, two souls are being devoured by animals while others are trying in vain to find refuge in the big red overturned pot. To the left of the main monster, a procession of vile armed creatures are pushing against the door leading to Limbo, in an effort to hold back Christ. Dressed in the traditional perizonium and a vermilion cape, he proudly brandishes a staff on which the banner of the *Agnus Dei* hangs. Despite all their efforts, it is clear that they won’t be able to prevent the triumphant arrival of Christ, whose divine aura is already visible in the form of a golden light surrounding him. In addition, the convoluted and fortified buildings surrounding the figure of Christ are much lighter than those on the other side of the composition: here, the fiery sky has given way to a peaceful gradation of colour, ranging from green to orange. This calm is due to the redeeming presence of the Saviour. The colours developed by Pieter Huys are heavy with meaning, since they serve to highlight the struggle between Good and Evil. A similar painting by Huys depicts Christ’s arrival in Limbo **FIG.1**.

Les œuvres représentant des scènes infernales connaissent un véritable succès tout au long du XVI^e siècle dans l’art du nord de l’Europe. Introduites par Hieronymus Bosch qui développe un univers fantasmagorique où monstres et démons prennent un malin plaisir à tourmenter les âmes perdues, ces visions de l’Enfer s’imposent rapidement dans l’imaginaire populaire européen. Le thème du Christ descendant dans les Limbes a connu une belle fortune à cette époque, puisqu’il permet aux artistes d’explorer cet univers effrayant. Le panneau présenté ici complète le corpus de compositions similaires mais de factures diverses, produites par des suiveurs du maître de Bois-le-Duc. Dans la doctrine chrétienne, les limbes, dites *limbus patrum*, désignent le séjour des âmes des justes qui sont décédés avant la Résurrection du Christ, c’est-à-dire avant la Rédemption. Cette doctrine voit le jour au XIII^e siècle dans la pensée scolastique et connaît très rapidement une grande popularité.

Cette œuvre met en scène le moment où le Christ arrive dans les limbes, bien que cet événement soit dissimulé dans le chaos qui règne autour. Notre œil est directement attiré vers le centre de la composition où un monstre géant ouvre grand sa gueule afin d’avaler les pauvres âmes coincées dans les limbes. De ses grosses narines coulent un épais mucus, alors que plusieurs figures sont poussées par des créatures démoniaques sur un chemin qui mène à sa bouche. Ce dernier part de la droite de l’image, où est représenté un paysage infernal fait de fortifications en feu d’où s’échappe une épaisse fumée noire ainsi que d’immenses flammes rougeâtres. Dans le ciel cramoisi, plusieurs créatures virevoltent à la manière des insectes. Devant ce terrible paysage, plusieurs âmes justes sont torturées et malmenées par d’effrayantes créatures zoomorphes issues du répertoire boschien. Le premier-plan est également composé de nombreuses scènes de supplices. Ainsi, un homme se fait écorcher la tête en bas, un autre est en train de vomir des dés, certains se font poursuivre par des diables tenant des piques et tout à droite, deux âmes sont dévorées par des animaux alors que d’autres tentent en vain de trouver refuge dans le grand pot rouge renversé. À gauche du monstre principal, un cortège de viles créatures armées repoussent le Christ en maintenant fermée la porte par laquelle il entre dans les limbes. Vêtu du traditionnel perizonium et d’une cape couleur vermeil, il brandit fièrement un bâton auquel est accrochée la bannière de l’*Agnus Dei*. Malgré tous leurs efforts, il apparaît évident qu’ils ne parviendront pas à empêcher l’arrivée triomphante du Christ dont l’aura divin se manifeste déjà par la lumière dorée qui entoure sa figure. Pieter Huys avait déjà représenté le Christ d’une manière similaire dans un tableau figurant la venue du Christ dans les Limbes **FIG.1**. Par ailleurs, les bâtiments alambiqués et fortifiés sont d’aspect bien plus clair autour de la figure du Christ que de l’autre côté de la composition : le



This composition can be found in several works currently belonging to various prestigious collections. We can deduce that they are all derived from a lost painting by Hieronymus Bosch. Among the different versions, most feature a funnel instead of the broken pot present in the foreground of Huys' version. The one in the Indianapolis Museum **FIG.2**, as well as the one in the Kunsthistorisches Museum in Vienna **FIG.3**, use this motif. Another version by a follower of Bosch, dated 1498 thanks to dendrochronological analysis, may be one of the earliest preserved versions **FIG.4**. These portrayals all echo Dante's *Divine Comedy*, in which hell is conceived as a kind of funnel. Our version, which can be attributed to Pieter Huys owing to its quality of execution, the diversity of its palette and the inventiveness of the painter, is among the most beautiful examples of this theme. Huys hasn't simply painted a copy of Bosch's work, he has enriched the composition with his own inventions.

ciel enflammé a laissé place à un dégradé apaisant allant du vert à l'orange. Ces accalmies sont dues à la présence rédemptrice du Sauveur. Le coloris développé par Pieter Huys est ici lourd de sens, puisqu'il sert à mettre en évidence le combat entre le Bien et le Mal.

Plusieurs œuvres aujourd'hui conservées dans de prestigieuses collections reprennent cette composition. On en déduit qu'elles sont toutes dérivées d'un tableau perdu de Hieronymus Bosch. Parmi les différentes versions, la plupart présentent un entonnoir à la place du pot brisé, présent au premier plan de la version de Huys. La version du musée d'Indianapolis **FIG.2** ainsi que celle conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne **FIG.3** reprennent ce motif. Une autre version par un suiveur de Bosch, datée de 1498 grâce à une analyse dendrochronologique, pourrait être une des plus anciennes versions conservées **FIG.4**. Ces représentations font toutes échos à la *Divine Comédie* de Dante, dans laquelle l'Enfer est conçu comme une sorte d'entonnoir. Si notre version peut être attribuée à Pieter Huys en raison de sa qualité d'exécution, de la diversité de sa palette et de l'inventivité du peintre, elle figure parmi les plus belles représentations du thème. Huys ne se contente pas de simplement livrer une potentielle copie d'après Bosch mais il enrichit la composition par sa propre invention.



1



2



3



4

FIG.1
Pieter Huys,
Christ in Limbo,
panel, 37 × 53.3 cm,
private collection
(formerly De Jonckheere).

FIG.2
Follower of Hieronymus Bosch,
Christ in Limbo,
panel, 58.1 × 72.1 cm,
Indianapolis, Indianapolis
Museum of Art.

FIG.3
Follower of Hieronymus Bosch,
Christ in Limbo,
panel, 55 × 74 cm,
Vienna, Kunsthistorisches
Museum.

FIG.4
Follower of Hieronymus Bosch,
Christ in Limbo,
panel, 43.6 × 58.3 cm,
Geneva, De Jonckheere.



MARY MAGDALENE, ALSO KNOWN AS QUEEN ARTEMISIA
MARIE-MADELEINE, DIT AUSSI LA REINE ARTÉMISE

PANEL	45.8 × 31.9 cm	“La véritable histoire de la Joconde”,
	Dated 15(?)1, overlaid with a B	in <i>Gazette des Beaux-Arts</i> , Paris, 1952,
PROVENANCE	Discovered in Sens by	6 ^e période, Vol. 60, pp. 5-26, fig. 19
	M. Poncelet ca. 1865; Poncelet Collection,	(reproduction, attributed to Jean Cousin);
	Paris; Rumeau Collection; Collection	Reginald Howard Wilenski, <i>French</i>
	of Baron Joseph Vitta; Private collection.	<i>painting</i> , Boston, 1931, figure 17b
LITERATURE	René Huyghe, <i>L’Art et</i>	(reproduction, attributed to Jean Cousin);
	<i>l’homme</i> , Paris, 1961, vol. III, p. 28,	Paul Huvenne, <i>Pierre Pourbus, peintre</i>
	fig. 89, reproduction; André de Hevesy,	<i>brugeois</i> , 1524-1584, exhib. cat., Memling

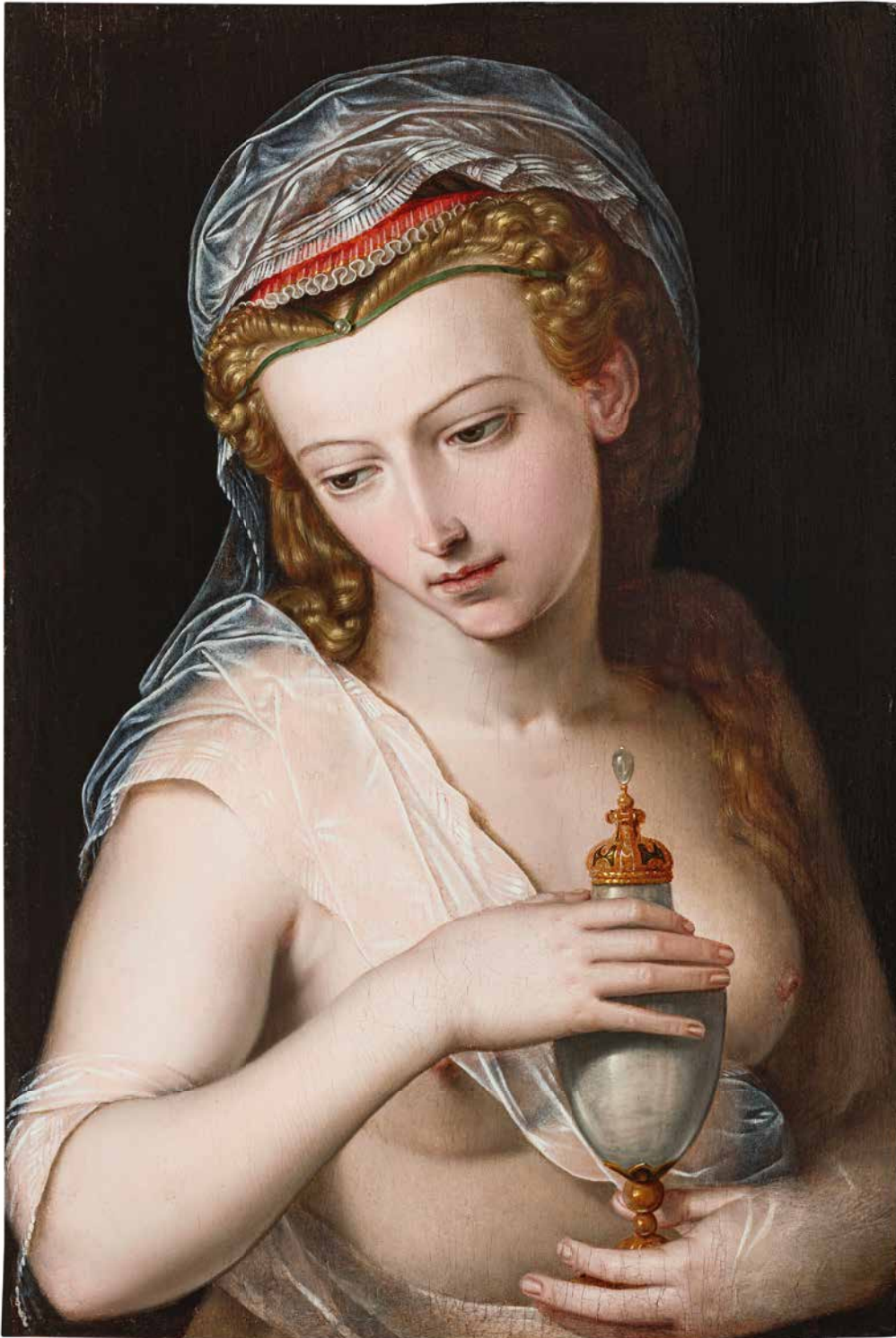
Pieter Pourbus was one of the most renowned painters of his time. Born in Gouda in 1523, he moved to Bruges when he was 20 years old. He married Anna, the daughter of Lanceloot Blondeel, the city’s most prominent painter, and became his pupil. He was accepted as a master of the Guild of St. Luke in Bruges in 1543 and his first son Frans Pourbus the Elder was born three years later. In the 16th century, the Southern Netherlands experienced many upheavals. Initially associated with the Holy Roman Empire, these provinces were entirely Catholic. Painters working in this region received commissions from the most prestigious patrons. For instance, Pourbus painted altarpieces for Charles V and Philip II of Spain as well as for Margaret of Austria. Well taught by his master, Lanceloot Blondeel, who had established the Italian Renaissance forms in the Netherlands, Pourbus knew how to adapt to the market. During the Iconoclastic Fury, Pourbus’ knowledge of the city’s hydraulic system enabled him to set up a defence mechanism. Nonetheless, Bruges became a Calvinist republic in 1578. After the change of power in the city, Pourbus continued to serve the authorities, which were now Protestant, and benefited from the trust of the magistrates. Between 1550 and 1560, when he became a prominent member of the Guild, Pourbus concentrated mainly on portraiture. He derives the elegance and captivating grace of his portraits from his own formula: he manages to associate the model’s striking resemblance with an icon that spreads societal and spiritual values. In doing so, he endows the model with a beauty that leaves no-one indifferent. A similar approach can be found in the paintings of Frans Floris, a famous Italian High Renaissance artist in Antwerp. After completing several commissions that established his reputation, Pourbus died in 1584. He nevertheless remained the leader of a dynasty of Flemish painters.

This panel is a magnificent example of a little-known iconography: that of Mary Magdalene as Queen Artemisia. The figure of Artemisia was made fashionable at the French court in 1559 by Henry II’s widow, Catherine de Medici, as shown in the series of drawings by Antoine Caron in the 1560s **FIG.1**. This series presents the Queen of France as a new Artemisia, a legendary Greek female figure, a subject which artists hadn’t yet explored.

Museum (Hôpital Saint-Jean), 29 June–30	to 1625, exhib. cat., Groeningemuseum,
September 1984, Bruges, 1984; Ainsworth	Bruges, 13 October 2017-21 January 2018.
Maryan W., Blockmans Win,	EXHIBITIONS Galerie Charpentier,
Borchert Till-Holger (et al.), <i>Bruges et la</i>	<i>Figures nues de l’école française depuis</i>
<i>Renaissance. De Memling à Pourbus</i> , exhib.	<i>les maîtres de Fontainebleau</i> , Paris, 1953
cat., Bruges, 15 August-6 December 1998,	(as Fontainebleau School, 16 th century);
Ghent; Paris; Bruges, 1998; Anne Van	<i>Exposition des primitifs français au palais</i>
Oosterwijk (dir.), <i>Forgotten Masters. Pieter</i>	<i>du Louvre</i> , April 1904 (attributed to
<i>Pourbus and Bruges painting from 1525</i>	Jean Cousin, ca. 1570).

Pieter Pourbus est l’un des peintres les plus renommés de son temps. Né à Gouda en 1523, il s’installe à Bruges dès ses vingt ans. Il y épouse Anna fille de Lancelot Blondeel, premier peintre de la ville dont il devient l’élève. Il est reçu maître à la Guilde de Saint-Luc de Bruges en 1543 et donne naissance à son premier fils Frans Pourbus l’Ancien en 1546. Au XVI^e siècle, les Pays-Bas méridionaux connaissent de nombreux bouleversements. D’abord associés au Saint-Empire, ces provinces sont entièrement catholiques. Les peintres qui y travaillent reçoivent alors des commandes des plus prestigieux patrons. Ainsi, Pourbus peint des retables pour Charles Quint et Philippe II d’Espagne ainsi que pour Marguerite d’Autriche. Ayant retenu la leçon de son maître Blondeel, qui avait établi aux Pays-Bas les formes de la Renaissance italienne, Pourbus sait s’adapter aux marchés. Lors de l’importante furie iconoclaste, la connaissance qu’a Pourbus du service hydraulique de la ville lui permet de mettre en place un système défensif. Malgré cela, Bruges devient une république calviniste en 1578. Même après le changement de pouvoir que subit la ville, Pourbus continue de servir les autorités désormais protestantes et bénéficie de la confiance des magistrats. Entre 1550 et 1560, alors qu’il devient un membre proéminent de la Guilde, Pourbus se concentre principalement sur le portrait. Il tire l’élégance et la grâce captivante de ses portraits d’une recette qui lui est propre: il parvient à associer la ressemblance frappante avec le modèle à une icône qui répand des valeurs sociétales et spirituelles. En procédant ainsi, il dote le modèle d’une beauté qui ne laisse personne indifférent. Il se rapproche ainsi de la peinture de Frans Floris, illustre représentant de la Haute Renaissance italienne à Anvers. Après avoir réalisé plusieurs commandes qui ont établi sa renommée, Pourbus décède en 1584. Il demeure cependant à la tête d’une dynastie de peintres flamands.

Ce panneau est une magnifique occurrence d’une iconographie peu connue : celle de Marie Madeleine en reine Artémise. La figure d’Artémise est mise à la mode à la cour de France dès 1559 par la veuve de Henri II, Catherine de Médicis, comme en témoigne la série dessinée par Antoine Caron dans les années 1560 **FIG.1**. Cette série présente la reine de France comme une nouvelle Artémise, une figure féminine légendaire grecque, que les artistes n’avaient jusque-là pas encore exploré.





Here, Artemisia is presented as a head and shoulders portrait against a black background. She is wearing an arcelet, a kind of diadem that used to be worn by women at the court of Fontainebleau. Composed of pearls and sophisticated fabrics, it evokes classical beauty. The story of Artemisia, as told by Antoine Caron, is inspired by two queens from Asia Minor. The first was queen of the ancient Greek city of Halicarnassus in the 5th century B.C. She was noted for her actions and the education of her son Lygdamis. The second Artemisia was the widow of King Mausoleus. According to Pliny the Elder, she had the Mausoleum of Halicarnassus—one of the seven wonders of the ancient world—erected as a testimony to her fidelity to her husband. However, the absence of a crown on our queen's head, her auburn hair and the delicacy of her features are also reminiscent of the iconography of St. Mary Magdalene, who is usually portrayed naked with a light veil delicately covering her, and holding a vase containing a perfumed unguent. Here the artist mixes the identities to create a mysterious figure, whose sensual eyes and slightly rosy cheeks bewitch the viewer.

For a long time, the work was thought to be by Jean Cousin, son of the painter of the famous *Eva Prima Pandora* FIG.2, one of the finest representatives of the Fontainebleau School. This attribution was quickly dismissed and it was agreed that this panel was painted by an artist from this school. However, we know that Francis I, a powerful patron of the arts, brought together many artists from both Italy and Flanders in his famous castle. At the time, the court favoured sinuous and refined female figures, harmoniously balanced compositions and mythological figures to express power. A work by Adriaen Thomasz. Key bears similarities to our composition FIG.3. A painter of the entourage of Frans Floris, Key painted in a suppler, softer and lighter manner. This painting shows that this model, established in Fontainebleau, circulated as far as Flanders. Our painter was therefore familiar with the French models, although he applied a more supple approach focusing on lighting effects. The attention paid to the elements of the headdress as well as to the goldwork on the vase also reflect Flemish influences. The way in which the light is arranged and the paint made to shimmer, in order to avoid excessively abrupt contours, are all clues that enable us to situate the production of this painting in northern Europe, while maintaining an undeniable link with the Fontainebleau School. In the upper right corner, the panel is dated 15(?)1. A work of inferior quality, whose composition is close to ours, was spotted on the Parisian art market in 2013 by Cécile Scaillièrez. The contouring of the latter is noticeably softer, but there is similar attention to the intricate hairstyle and the meticulous portrayal of the curls. The angle of the face isn't the same, but the two models of Mary Magdalene are similar. These different associations enable us to situate the production of our panel in Flanders in the 1570s.

Pieter Pourbus was familiar with the Fontainebleau models, which he adopted while applying a more luminous and graceful touch. The particularly well-preserved state of this panel allows us to appreciate its full beauty. It can be compared to the figure of Mary Magdalene in the large altarpiece of the Church of Saint-Maurice in Annecy painted in 1558, the Virgin in the *Annunciation* in the municipal museum of Gouda painted in 1552 FIG.4, or Mary Magdalene in the *Virgin, Mary Magdalene and St. John at the Foot of the Cross* (Rob Smeets in 2008). The beauty of its model, the rarity of this iconography, the union of different artistic forms as well as the rich literature that surrounds this painting, make it a work of indisputable quality.

Artémise est présentée ici en buste sur un fond noir. Elle est coiffée d'un arcelet, sorte de diadème qui venaient habiller les femmes à la cour de Fontainebleau. Composé de perles et de tissus sophistiqués, il évoque la beauté antique. L'histoire d'Artémise mise en scène par Antoine Caron s'inspire de deux reines d'Asie Mineure. La première est reine de l'ancienne cité grecque d'Halicarnasse au V^e siècle avant J.C. Elle se distingue par ses actions et l'éducation de son fils Lygdamis. La seconde Artémise est veuve du roi Mausole. Selon Pline l'Ancien, elle aurait fait ériger en témoignage de sa fidélité à son époux le mausolée d'Halicarnasse, l'une des sept merveilles du monde antique. Cependant, l'absence de couronne sur la tête de notre reine, ses cheveux auburn ainsi que la délicatesse de ses traits rappellent également l'iconographie de sainte Marie-Madeleine, habituellement représentée nue, un voile léger couvrant délicatement ses formes, et tenant dans ses mains un vase contenant un onguent parfumé. L'artiste mêle ici les identités pour créer une figure mystérieuse, dont le regard sensuel et les joues légèrement rosées envoûtent le spectateur. Longtemps, l'œuvre a été vue comme une œuvre de Jean Cousin, fils de l'auteur de la célèbre *Eva Prima Pandora* FIG.2, l'une des plus fières représentantes de l'école de Fontainebleau. Cette attribution est rapidement écartée et l'on s'accorde à dire que ce panneau a été peint par un artiste de cette école. Cependant, nous savons que François Ier, puissant mécène, a réuni de nombreux artistes provenant à la fois de l'Italie mais aussi des Flandres dans son légendaire château. À cette époque, la cour est éprise de figures féminines sinueuses et raffinées, de compositions harmonieusement équilibrées et de figures mythologiques propres à manifester le pouvoir.

Une œuvre de Adriaen Thomasz. Key est similaire à notre composition FIG.3. Peintre de l'entourage de Frans Floris, Key peint d'une manière plus souple, cotonneuse et légère. Cette toile permet d'indiquer que ce modèle, établi à Fontainebleau, a circulé jusque dans les Flandres. Notre peintre connaissait donc les modèles français, auxquels il allie un traitement plus souple et focalisé sur les effets de lumière. L'attention portée aux éléments de la coiffe ainsi qu'à l'orfèvrerie du vase traduisent également les influences flamandes. La manière de disposer la lumière, et de faire vibrer la peinture pour éviter les contours trop abrupts sont autant d'indices qui permettent de situer la production de cette peinture dans le nord de l'Europe, tout en conservant un lien indéniable avec l'école de Fontainebleau. Dans le coin supérieur droit, le panneau est daté de 15(?)1. Une œuvre de qualité inférieure dont la composition est proche de la nôtre a été vue par Cécile Scaillièrez sur le marché de l'art parisien en 2013. Le modelé de cette dernière est sensiblement plus moelleux, mais l'on retrouve une attention similaire portée à la coiffure complexe et à la représentation minutieuse des boucles. L'angle du visage n'est pas semblable, mais les deux modèles de la Madeleine se ressemblent. Ces différentes associations permettent de situer la production de notre panneau en Flandre dans les années 1570.

Pieter Pourbus connaissait les modèles de Fontainebleau, qu'il reprend avec une touche plus lumineuse et gracieuse. L'état particulièrement bien conservé de ce panneau permet d'en observer toute la beauté. On peut le rapprocher de la figure de la Madeleine dans le grand retable de l'église Saint-Maurice à Annecy peint en 1558, celle de la Vierge dans l'*Annonciation* des Musées communaux de Gouda peinte en 1552 FIG.4 ou encore la Madeleine dans la *Vierge, Madeleine et Saint Jean au pied de la Croix* (Rob Smeets en 2008). La beauté de son modèle, la rareté de cette iconographie, l'union de différentes formes artistiques ainsi que la riche littérature qui entoure cette peinture en font une œuvre de qualité indiscutable.



1



2



3



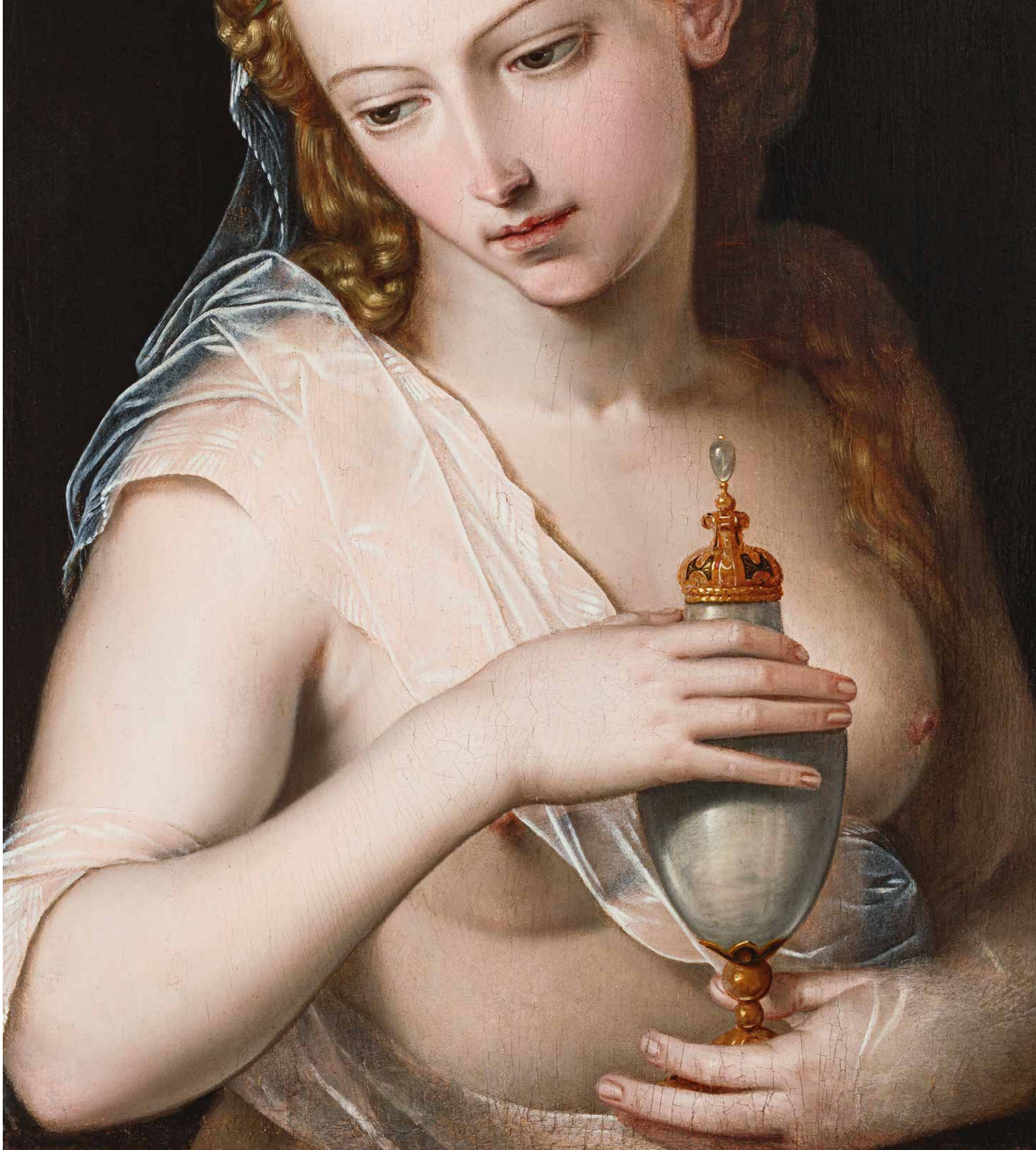
4

FIG.1
Antoine Caron,
The King's Ashes Carried by the Queen,
ca. 1563, drawing, 39.5 × 53.7 cm,
Paris, Collection des Arts Graphiques
du Musée du Louvre.

FIG.2
Jean Cousin the Elder,
Eva Prima Pandora,
1550, panel, 97 × 150 cm,
Paris, Musée du Louvre.

FIG.3
Adriaen Thomasz. Key,
Preparatory study for Mary Magdalene,
canvas, 45.8 × 31.9 cm, appeared
at Sotheby's Amsterdam 14.11.06.

FIG.4
Pieter Pourbus,
The Annunciation to Mary,
1552, panel, 117 × 112 cm,
signed 1552 / PETRVS POVRBUS
ME FECIT, Gouda, Municipal Museum.



PANORAMIC LANDSCAPE WITH PORT TOWN, SAMSON FIGHTING THE LION IN THE FOREGROUND

PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC VILLE PORTUAIRE, SAMSON COMBATTANT LE LION AU PREMIER-PLAN

PANEL

52 × 66.7 cm

PROVENANCE

Anonymous sale,
Mak van Waay, Amsterdam, 24 May 1966,
lot 149, as Lucas Gassel; Galerie Robert

EXHIBITIONS

Brussels, Galerie Robert
Finck, *Exposition de tableaux de maîtres*

Finck, Brussels, 1966; Dennis Vanderkar,
London, 1967; Private collection, UK.

du XV^e au XIX^e siècle

25 November-
15 December 1966, n° 10, as Lucas Gassel;

30 March-29 April 1967, n° 37, as Lucas
Gassel.

London, Dennis Vanderkar Gallery,
Dutch & Flemish Old Masters,

Hans Bol was born in Mechelen in 1534. It would appear that he was introduced to painting very early on by his two uncles, Jean and Jacques Bol, under whom he trained. During his apprenticeship, he learnt to use tempera and the art of landscape painting. After working in Heidelberg in Germany for a while, then in Mons, he returned to Mechelen and joined the guild in 1560. He was highly popular among the art lovers of his day and many of his drawings were published by the famous publisher Hieronymus Cock (1518-1570). In 1572, he was forced to flee the city of Mechelen owing to the Spanish invasion and plundering. He found refuge in Antwerp and became a member of the Antwerp guild only two years after his arrival in the city. In 1584, he was forced to leave Antwerp as the conflict continued to rage in Flanders. He therefore undertook a series of journeys that took him to Bergen op Zoom, Dordrecht and Delft, before settling permanently in Amsterdam. He subsequently acquired the right of citizenship in 1591 and remained there until his death on 20 November, 1593. The migration of several painters originally from the Southern Netherlands, who were fleeing the conflicts between Catholics and Protestants, led to a revival of landscape painting in the Northern Netherlands, especially in Amsterdam, where Flemish artists such as Conninxloo, Vinckboons and Hans Bol had emigrated. A painter, miniaturist, artist, engraver and illuminator, Hans Bol was a versatile artist who excelled as much in the depiction of rural scenes as in mythological and biblical ones. His body of work consists mainly of landscapes, sometimes accompanied by figures.

Hans Bol’s artistic production is characterised by numerous drawings, engravings and gouache paintings. He quickly specialised in small-format works using gouache, watercolour and, more rarely, oil paint. This *Panoramic Landscape with Port Town, Samson fighting the Lion in the Foreground* stands out in this painter’s corpus as an exceptional work of great rarity owing to its large format, the quality of execution and the use of oil paint. A vast panoramic landscape stretches as far as the eye can see, opening onto an important port town whose serpentine river follows the shoreline occupied by buildings and fortifications. In the background, rocky mountains fade into bluish hues where the alternation between light and dark masses creates a sense of depth, and extends our gaze into the distance. The spatial expanse is rendered by a subtle change in colour, line and drawing. Hence, the further the landscape, the softer the lines.

Hans Bol est né à Malines en 1534. Très tôt, il semble avoir été initié à la peinture par ces deux oncles Jean et Jacques Bol, dont il devient l’élève. Son apprentissage le forme à la détrempe et à la peinture de paysage. Après avoir travaillé quelques temps à Heidelberg en Allemagne, puis à Mons, il revient à Malines et entre dans la guilde en 1560. Il connaît un grand succès auprès des amateurs d’art de son époque et bon nombre de ses dessins sont publiés par le célèbre éditeur Hieronymus Cock (1518-1570). En 1572, il est obligé de fuir la ville de Malines en raison de l’invasion espagnole et des pillages. Il trouve alors refuge à Anvers et devient membre de la guilde anversoise deux ans seulement après son arrivée dans la ville. En 1584, il doit quitter Anvers car la situation en Flandre demeure conflictuelle. Il entreprend alors une série de voyages qui le conduisirent à Berg-op-Zoom, Dordrecht puis Delft avant de s’installer définitivement à Amsterdam. Par la suite, il y acquiert le droit de citoyenneté en 1591 et y demeure jusqu’à son décès, le 20 novembre 1593. La migration de plusieurs peintres originaires des provinces du sud des Pays-Bas et fuyant les conflits entre catholiques et protestants permet un renouveau de la peinture de paysage dans les provinces du nord des Pays-Bas et plus particulièrement à Amsterdam où des artistes flamands ont émigré comme Conninxloo, Vinckboons et Hans Bol. À la fois peintre, miniaturiste, dessinateur, graveur et enlumineur, Hans Bol est un artiste polyvalent qui excelle autant dans la représentation de scènes rurales que dans celle de scènes mythologiques et bibliques. Son corpus se compose principalement de représentations de paysages, parfois accompagnées de personnages.

La production artistique d’Hans Bol se caractérise par de nombreux dessins, gravures et gouaches. Il se spécialise rapidement dans la réalisation d’œuvres de petits formats à la gouache, à l’aquarelle et plus rarement à l’huile. En raison de ses dimensions importantes, de sa qualité d’exécution et de l’emploi de la peinture à l’huile, ce *Paysage panoramique avec ville portuaire, Samson combattant le lion au premier plan*, se distingue dans la production du peintre malinois et constitue une œuvre tout à fait exceptionnelle et d’une rareté absolue. Un vaste paysage panoramique s’étend à perte de vue, ouvrant sur une importante ville portuaire dont la rivière serpentine modèle la forme des rivages occupés par des constructions architecturées et des fortifications. Au loin, les montagnes rocheuses s’estompent dans des teintes bleutées où l’alternance entre les masses claires



The outlines start to blur, building a spatial-atmospheric effect. The horizon line is relatively low, giving way to a blue, opaque sky interspersed with a number of birds on the wing. These elongated black birds flying in the sky behind each other are typical of Bol’s style **FIG.1**. Furthermore, the sinuous shapes of the trees, rivers and mountains lead the eye across the entire panorama. This manner of composing the landscape became typical of the painter as of 1570.

The meticulous rendering of both natural and architectural landscapes, as well as the numerous anecdotal details that create a sort of continuous environmental narrative, demonstrate the painter’s qualities as a miniaturist. The small figures in the distance who are going about their business, as well as the various animals, are depicted with great precision and the smallest details are rendered in such a way that each animal is easily recognisable. As is often the case with Hans Bol, trees play a major role in his arrangement of space and the overall composition. Here, the painter has chosen to frame the foreground with two trees, thus creating a theatrical atmosphere. The focus is therefore on Samson and the lion: the action seems to be taking place on the apron of a stage, with the trees forming the curtains and the landscape the backdrop. This way of guiding the eye with the help of long, thin trees placed on either side of the landscape is a frequent feature in his paintings, drawings and engravings **FIG.2**.

et les masses sombres créent un sentiment de profondeur et prolonge le regard vers le lointain. L’étendue spatiale est rendue par un subtil effet de changement de couleur, de ligne et de dessin. Ainsi, plus le paysage est loin, plus la force de la ligne s’affaiblit et le dessin se floute, favorisant l’effet spatio-atmosphérique. La ligne d’horizon est relativement basse laissant de ce fait émerger le ciel bleu et l’air opaque où volent quelques oiseaux. Ces oiseaux noirs tout en longueur s’élançant dans le ciel les uns derrière les autres sont typiques de la manière de Bol **FIG.1**. Les formes sinueuses des arbres, des cours d’eau et des montagnes poussent le regard à se déplacer à travers tout le panorama. Cette manière de composer le paysage est typique du peintre dès 1570.

La minutie du traitement des paysages naturels ainsi que les nombreux détails anecdotiques qui créent une sorte de narration environnante continuent à démontrer les qualités de miniaturiste du peintre. Les petits personnages représentés au loin en train de vaquer à leurs occupations, tout comme les différents animaux, sont représentés avec grande précision et les moindres détails sont traités de sorte que l’on reconnaisse aisément chaque animal. Comme souvent chez Hans Bol, les arbres revêtent un rôle prépondérant dans la mise en scène de l’espace et l’effet de composition. Ici le peintre a choisi de placer deux arbres coulisses au premier plan, encadrant ainsi l’action et permettant la création d’une atmosphère théâtrale.

According to Stefan Hautekeete, his method consisted of compiling and recording multiple motifs drawn directly from nature in albums, which thereby formed a repertoire for the painter. Carel van Mander confirmed this in his day, highlighting the great quality of the painter’s imagination, who relied on his collection of motifs as an inexhaustible resource to support his creativity. This high-level practice allowed Bol to introduce a large variety of pictorial possibilities when conceiving his compositions.

The action that transforms this landscape into a narrative painting can be found in the foreground on the left. Placed at a higher point compared with the rest of the landscape, a man dressed in a classical fashion opens the mouth of a lion with his bare hands. This is Samson, an important character in the Book of Judges in chapters 13 to 16. Before he was born, his mother, who was barren, was visited by an angel who told her that she would soon give birth to a son who would be dedicated to God and would deliver Israel from the Philistines. Later, when Samson has grown up, he decides to marry a Philistine woman. While on the road with his parents to visit his future wife, he meets a roaring lion. It is then that “The spirit of the Lord came powerfully upon Samson so that he tore the lion apart with his bare hands as he might have torn a young goat. But he told neither his father nor his mother what he had done” (Judges 14:6). It is precisely this moment in Samson’s story that Hans Bol places in the foreground of his composition. The young Nazarite is shown wearing a blue-green garment with classical style gold embroidery. He holds the lion’s mouth wide open with his two muscular arms while pinning the wild animal down with his left foot. The position of Samson subduing the lion seems to be loosely based on an engraving by Cornelis Massys **FIG.3**.

Bol’s method, supported by his great mastery of drawing, places him among the greatest landscape artists and miniaturists of his time. As such, it is worth mentioning a monogrammed panel showing a *Panoramic Landscape with the Flight into Egypt* that bears many similarities with our painting **FIG.4**. The panoramic landscape, the layout of the planes, the numerous animals scattered throughout the composition and the discreet addition of a scene from the Bible in the foreground are all aspects that are present in both works. On closer inspection, it would appear that the two scenes are taking place in the same location. Only the viewpoint is slightly recentred in the *Flight into Egypt*. The winding path on which Samson and the lion are situated, is the same as the one taken by Joseph and the Virgin Mary accompanied by the Infant Jesus on the donkey. The buildings in the village in the background of the *Flight into Egypt* strongly resemble those depicted behind Samson, even though they aren’t exactly the same. As for the fortified town in the rear, it can be found in both panels. The anecdotal characters scattered throughout the two paintings are also of the same workmanship. Owing to these many similarities, it is highly likely that these two works were originally part of a series of landscapes depicting biblical episodes painted by Hans Bol.

Samson et le lion sont ainsi mis en valeur : leur combat semble se dérouler sur la rampe d’une scène de théâtre dont les arbres forment des rideaux et le paysage le fond d’une scène. Ce procédé permettant de diriger le regard se retrouve très souvent dans ses œuvres, que ce soit des peintures, des dessins ou des gravures **FIG.2**. Sa méthode, telle que l’expose Stefan Hautekeete, consiste en l’absorption de multiples motifs pris sur le vif et reportés dans des albums qui constituent au peintre un véritable répertoire. Karel van Mander l’atteste de son temps, faisant part de la grande qualité d’imagination du peintre qui fait de sa banque de motifs, une ressource inépuisable au service de sa créativité. Cette pratique de haut niveau permettait à Bol de concevoir ses compositions avec une grande variété de possibilités plastiques.

Quant à l’action qui transforme ce paysage en véritable tableau narratif, elle se situe au premier-plan à gauche. Placé en hauteur par rapport au reste du paysage habité de nombreux personnages anecdotiques, un homme vêtu à la mode antique ouvre la gueule d’un lion à mains nues. Il s’agit de Samson, personnage important du Livre des Juges, chapitres 13 à 16. Avant sa naissance, sa mère, bien que stérile, reçoit la visite d’un ange qui lui annonce qu’elle mettra bientôt au monde un fils qui sera consacré à Dieu et qui délivrera Israël des Philistins. Plus tard, Samson décide d’épouser une femme parmi celles de Philistins. Alors qu’il est sur la route avec ses parents pour se rendre chez sa future femme, il rencontre un lion rugissant. C’est alors que « L’esprit de l’Éternel saisit Samson ; et, sans avoir rien à la main, Samson déchira le lion comme on déchire un chevreau. Il ne dit point à son père et à sa mère ce qu’il avait fait » (Juges 14.6). C’est précisément ce moment de l’histoire de Samson qu’Hans Bol décide de figurer au premier-plan de sa composition. Le jeune nazir est représenté vêtu d’un costume bleu-vert à broderies dorées d’inspiration antique. Il maintient la gueule du lion grande ouverte de ses deux bras musclés alors que son pied gauche maintient l’animal sauvage au sol. La position de Samson maîtrisant le lion semble être librement inspirée d’une gravure de Cornelis Massys **FIG.3**.

La méthode de Bol, servie par une grande maîtrise du dessin, l’érige parmi les plus grands paysagistes et miniaturistes de son temps. À ce titre, il convient de citer un panneau monogrammé représentant un *Paysage panoramique avec la Fuite en Égypte* qui présente de nombreuses similitudes avec le nôtre **FIG.4**. Le paysage panoramique, la disposition des plans, les nombreux animaux disséminés à travers la composition et l’ajout discret d’une scène tirée de la Bible au premier-plan, sont des éléments présents dans les deux œuvres. À regarder plus attentivement, il semble que les deux scènes prennent place au même endroit. Seul le point de vue est légèrement recentré dans la *Fuite en Égypte*. Le chemin sinueux de terre sur lequel se situe Samson et le lion est le même que celui qu’empruntent Joseph et la Vierge Marie accompagnée de l’Enfant Jésus sur l’âne. Les constructions architecturales du village au second-plan de la Fuite en Égypte ressemblent fortement à celles figurées derrière Samson. La ville fortifiée aux hautes toitures d’églises et entourée d’une rivière sinueuse à l’arrière se retrouve sur les deux panneaux. Les personnages anecdotiques qui ponctuent les deux compositions sont également de la même facture. En raison de ces nombreuses similitudes, il est fort probable que ces deux œuvres fassent à l’origine partie d’une série de paysages mettant en scène des épisodes bibliques peints par Hans Bol.



1



2



3



4

FIG.1
Hans Bol,
*Landscape with Trees
and a Watermill*,
1557, drawing, 19.5 × 28.6 cm,
Rotterdam, Museum Boijmans
van Beuningen.

FIG.2
After Hans Bol, engraved
by Hieronymus Cock,
Landscape, 1562, etching,
23 × 32.5 cm, Geneva,
Musée d’Art et d’Histoire.

FIG.3
Cornelis Massys,
*Samson kills the Lion
with his bare Hands*,
1549, engraving,
8.2 × 10.5 cm, Amsterdam,
Rijksmuseum.

FIG.4
Hans Bol,
*Panoramic landscape
with Flight into Egypt*,
panel, 37 × 48 cm,
Geneva private collection
(formerly De Jonckheere).



12 Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

SERIES OF TONDI

Winter: View of a Village in the Snow

Spring: Peasants making Merry outside a Tavern

Summer: Peasants Dance

CYCLE DE TONDI

Hiver: vue de village sous la neige

Printemps: fête paysanne devant une auberge

Été: danse de paysans

Winter / Summer Hiver / Été

PANELS 24.5 cm

Signed bottom right: P. BREVGHEL

PROVENANCE Noble Dutch family for several generations; Private collection.

Spring / Printemps

PANEL 24.5 cm

Signed bottom centre: P. BREVGHEL

PROVENANCE Salmon Collection, Paris; Anonymous sale, Galerie Charpentier, Paris, 16 December 1958; Eugene Slatter art dealer, London; Galerie Robert Finck, Brussels; Private collection, USA.

LITERATURE G. Marlier, *Pierre Breughel le Jeune*, Brussels, 1969, n° 254, p. 406, reproduction.

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 Coecke van Aelst and herself a painter, died when he was in his teens, but it seems she contributed to his apprenticeship. In 1588, he married Elisabeth Goddelet with whom he had seven children. He was nicknamed «Hell» Brueghel even though scenes of hell were an exception in his work. There were two 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.

EXHIBITIONS Vienna, Pallavicini Palace, *Die Jüngerer Breughel und ihr Kreis*, Kunsthandel P. de Boer/Galerie Sanct Lucas, March 1935 - April 1935, pl. 253; Vienna, Galerie Sanct Lucas, *Die Jüngerer Breughel*, April 1935, fig. 253.

Fils aîné de Pieter Bruegel l’Ancien, Pieter Brueghel le Jeune se fixe de bonne heure à Anvers où il reçoit sa formation dans l’atelier du paysagiste Gillis van Coninxloo. Il est reçu Maître en 1585. Il n’a pas cinq ans quand meurt son père en 1569 qui n’a donc pas pu l’initier à la peinture. Sa mère, la fille du peintre Pieter Coecke van Aelst, 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.





Winter / Hiver



Spring / Printemps



Summer / Été

These three circular panels painted by Pieter Brueghel the Younger are remarkable works of an exemplary quality and state of conservation. Fortunate circumstances of the market have enabled us to bring together these three panels, which are strictly identical in format and most certainly part of a series. Each measuring 24.5 cm in diameter, these tondi show landscapes animated with various characters. Two of them depict scenes of festivities while the third shows a snowy landscape where several characters wrapped up in their clothes are braving the wintry cold. The compositions featured in the three works are original and created by Pieter Brueghel the Younger with a refreshing and innovative pictorial verve.

Although the production date of these three works is unknown, the signature *P. BREVGHEL* in the lower part of all three indicates that they were produced after 1616, the year in which the painter decided to change his surname by inverting the *U* and *E* in order to distinguish himself from his illustrious father. These tondi were therefore produced during the artist's second artistic period, when he freed himself from the models created by his father and allowed his inventive talent to bloom. The compositions we see here are built on those already elaborated and refined by Pieter Brueghel the Younger in earlier paintings. These three works are therefore characteristic of the art he produced during the late period of his life, when he developed his own creativity. It is likely that Pieter Brueghel the Younger relied on his own drawings to establish the landscapes in his new paintings. This process of using the same composition can often be seen in 17th-century Flemish art, particularly among the Brueghels.

The first tondo shows a kermis which is centred around two leafy trees with slender intertwining trunks. To the left is a large inn, known as the Swan Inn according to the sign on the front of the building, featuring a swan against a red background with the inscription "In de Swaen". A large red banner representing St. George is hanging from one of the inn's windows. It is fluttering proudly above the entrance of the tavern where a merry band of men and women are gleefully engaged in dancing and drinking. While most of the villagers are gathered in front of the Swan Inn, either dancing in couples to the music played by the bagpipe player or drinking at a table or standing up, the rest of the composition is much less eventful besides some very drunken villagers enlivening the landscape with their unseemly antics. The painter highlights the excesses that this type of celebration often entails, whilst also looking benevolently upon these little people who so greatly inspired him. On the right, a man is walking with a dog along a path that passes beside a pond. This path leads to a slightly recessed outdoor space where several couples are sharing a moment of intimacy, while a more comical scene is taking place at the back against the fence. Georges Marlier identifies this work as a scene from a kermis. However, this scene of rejoicing is much less agitated and populated than the traditional 'return from the kermis', depicted several times by the painter during his career. Nevertheless, on closer inspection, it is possible to spot many aspects that appeared in his earlier works clearly depicting kermis scenes. For instance, the banner of St. George, the Swan Inn by the water, the woman in a red skirt with an apron and

Ces trois panneaux circulaires peints par Pieter Breughel le Jeune sont des œuvres remarquables bénéficiant d'une qualité et d'un état de conservation exemplaires. Les circonstances heureuses du marché nous ont permis de les rassembler ici, les trois panneaux de format strictement identique ayant très certainement fait l'objet d'une série. Mesurant chacun 24,5 cm de diamètre, ces tondi représentent des paysages animés de divers personnages. Deux d'entre eux dépeignent des scènes de festivités alors que le troisième montre un paysage enneigé où quelques personnages emmitoufflés dans leurs vêtements bravent la froideur hivernale. Les trois œuvres présentent des compositions originales élaborées par Pieter Breughel le Jeune avec une verve picturale tout à fait novatrice et rafraîchissante.

Bien que la date de production de ces trois œuvres ne soit pas connue, la signature *P. BREVGHEL* présente dans la partie inférieure des trois œuvres indique qu'elles ont été réalisées après 1616, année où le peintre décide de modifier son patronyme en inversant le *U* et le *E* afin de se distinguer de son illustre père. Ces tondi ont donc été produits lors de la seconde période artistique de l'artiste, lorsque celui-ci s'affranchit des modèles inventés par son paternel et laisse exploser son talent d'inventeur. D'ailleurs, les compositions développées ici reprennent toutes des modèles déjà élaborés et travaillés par Pieter Breughel le Jeune dans de précédents tableaux, faisant ainsi de ces trois œuvres des productions caractéristiques de son art au cours de la dernière période de sa vie. Il est probable que Pieter Brueghel le Jeune se soit appuyé sur ses propres dessins pour établir les paysages de ses nouvelles peintures. Ce procédé de variantes est fréquent dans l'art flamand du XVII^e siècle et particulièrement chez les Brueghel.

Le premier tondo représente une scène de kermesse. Sa composition est centrée autour de deux arbres feuillus dont les troncs filiformes s'entrelacent. À gauche se trouve l'auberge du cygne, à en croire l'enseigne accrochée à la devanture représentant l'oiseau sur un fond rouge avec l'inscription « In de Swaen ». À la fenêtre, une grande bannière rouge représentant saint Georges est accrochée. Celle-ci flotte fièrement au-dessus de l'entrée de la taverne où une joyeuse ribambelle d'hommes et de femmes dansent et trinquent avec allégresse. Alors que la plupart des villageois sont regroupés devant l'auberge du cygne, certains dansant en couple au rythme de la musique jouée par le joueur de *doedelzak* (cornemuse en flamand) et d'autres boivent debout ou attablés. Le reste de la composition est bien moins mouvementé bien que certains villageois très éméchés viennent animer le paysage de leurs frasques peu ragoutantes. Le peintre met ici en lumière les excès qu'entraînent souvent ce genre de célébration tout en portant un regard bienveillant sur ces petits gens qui l'inspirent tant. À droite, un sentier longeant un bout d'étang sur lequel se promène un homme accompagné d'un chien mène à un espace extérieur en retrait où quelques couples partagent un moment d'intimité, alors qu'une scène plus cocasse se produit au fond contre la palissade. Georges Marlier identifie cette œuvre comme une scène de kermesse. Cependant, cette scène de réjouissances est bien moins agitée et peuplée que les traditionnels retours de kermesse, peints à plusieurs reprises par le peintre au cours de sa carrière. Mais en y regardant de plus près, ce tableau figure de nombreux éléments qui apparaissent déjà dans ses œuvres précédentes représentant



a blue blouse attending to a drunken man, the dog with patches and the pecking hens are all elements that can be found in a painting signed and dated 1627: *St. George's Kermis with the Dance around the Maypole* FIG.1. The landscape with the Swan Inn on the left, the two intertwined trees and the small houses situated downhill on the right, so typical of Pieter Bruegel the Younger's work, can be seen in three paintings with almost similar compositions depicting the episode of the *Flight into Egypt* FIG.2.

The second tondo depicts a scene of summer jubilation with villagers forming a circle around a tree. This work has several similarities with the previously mentioned tondo. The centre of the painting is again occupied by a large tree that structures the composition, while to the left is an inn in front of which are a variety of characters. However, there are quite a number of differences between these two tondi. Whereas the main action is to the left of the composition in the previous tondo, here the main action is taking place in the centre of the composition. A joyful little group of men and women are dancing hand-in-hand around a tree in leaf, while a man in a red hat is leaning against the trunk playing the *doedelzak* (bagpipes). To the left of this merry band, a man and a woman are climbing up the small mound with their arms full of victuals. Behind them are two trees with intertwined trunks reminiscent of those in the first tondo, as well as an inn with a moon sign. A group of men are having a sword fight in front of the inn while two women are trying to restrain them. A third one is watching with amusement from the tavern entrance. On the right-hand side of the composition, a woman is watching from the doorway of a thatched roof cottage as people try to control some drunken men. Most of the elements mentioned above can be found in an almost identical form in another work by Pieter Bruegel the Younger: *The Dance around the Maypole* which is currently housed in the Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck FIG.3. This rectangular panel featuring a dance around the maypole, one of the themes often portrayed by the painter, is signed and dated 1634. Undoubtedly owing to its larger size, this work contains elements that don't appear in ours. Hence, certain aspects depicted in the Innsbruck painting haven't been included in our tondo, such as the couple kissing on the right (probably owing to the circular format which narrows the field of vision), and the fool being chased by children. Also, the wreaths hanging from the maypole have been replaced by two birds, which is understandable since the tondo doesn't appear to be depicting a particular feast day. Moreover, in comparison with the Innsbruck version, some of the characters and animals have been displaced for the sake of clarity and space.

The last tondo in this series depicts a winter landscape where only a few hardy villagers are daring to venture out on the snowy path. Unlike the other two works, there is no celebration taking place. The thick white coat covering the ground and the roofs of the thatched cottages create a very calm atmosphere in the village, which contrasts with the usually festive and dynamic works of the Brueghels. Here, time seems to have stopped. The muffled atmosphere created by the snow is luminous and soft, with a pale light illuminating the composition. While shades of ochre and ivory dominate, the painter has also introduced a wide range of whites to represent the different states of snow: fresh snow, ice, slush. In the middle of this bleak landscape, a few touches of bright colour have been added here and there to the characters' clothing to enliven the composition. Set in a typical Brabant landscape, the scene shows a small

clairement des scènes de kermesse. Ainsi, la bannière de la Saint Georges, l'auberge du cygne au bord d'un cours d'eau, la femme vêtue d'une jupe rouge avec un tablier et un chemisier bleu s'occupant d'un homme ivre, le chien au pelage bicolore et les poules qui picorent, sont tous des éléments déjà présents dans un tableau signé et daté de 1627: la *Kermesse de la Saint-Georges* et la *Ronde autour de l'arbre de mai* FIG.1. Quant au paysage figurant l'auberge du cygne à gauche, les deux arbres enlacés et les maisonnettes en contre-bas à droite, si typiques de la production de Pieter Bruegel le Jeune, ils se retrouvent dans trois tableaux présentant des compositions similaires et figurant l'épisode de la *Fuite en Égypte* FIG.2.

Le deuxième tondo figure une scène de liesse estivale où des villageois forment une ronde autour d'un arbre. Cette œuvre présente plusieurs similarités avec le tondo précédemment évoqué. En effet, le centre du tableau est à nouveau occupé par un grand arbre qui structure la composition alors qu'à gauche se trouve une auberge devant laquelle s'agitent divers personnages. Néanmoins, les compositions de ces deux tondi divergent passablement. Alors que dans le tondo précédent l'action principale se situait vers la gauche de la composition, elle se déroule ici au centre. Autour de l'arbre verdoyant, une joyeuse petite troupe danse en ronde, les mains dans les mains alors qu'un homme au bonnet rouge joue du *doedelzak* adossé à un arbre. À gauche de cette joyeuse ribambelle, un homme et une femme grimpe le petit talus les bras chargés de victuailles. Derrière eux se trouvent deux arbres aux troncs entrelacés qui rappellent ceux du premier tondo, ainsi qu'une auberge à l'enseigne de lune devant laquelle un groupe d'hommes s'amuse à se battre avec des sabres alors que deux femmes tentent de les contenir et qu'une troisième observe avec amusement la scène depuis l'entrée de la taverne. Sur la droite, devant la chaumière, une femme observe sur le pas de la porte les personnes tentant de contenir quelques hommes éméchés. La plupart des éléments cités ci-dessus se retrouve de manière presque identique dans une danse autour de l'arbre de mai par Bruegel le Jeune, aujourd'hui conservée au Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum d'Innsbruck FIG.3. Ce panneau de format rectangle représentant un des thèmes maintes fois traité par le peintre, est signé et daté de 1634. Certains éléments peints sur le tableau d'Innsbruck n'ont pas été inclus dans notre tondo, comme le couple qui s'embrasse à droite, certainement en raison du format circulaire qui ne permet pas d'ouvrir autant le champ de vision, et le fou qui est poursuivi par des enfants, ce qui est compréhensible puisque le tondo ne semble pas représenter de fête particulière, de la même manière que les couronnes accrochées à l'arbre de mai ont été remplacées par deux oiseaux. Par ailleurs, certains personnages et animaux ont été déplacés par rapport à la version d'Innsbruck dans un souci de lisibilité et d'espace.

Le dernier tondo de ce cycle représente un paysage hivernal où seuls quelques villageois aguerris osent s'aventurer sur le chemin enneigé. Contrairement aux deux autres œuvres, le temps n'est plus à la célébration. L'épais manteau blanc qui recouvre le sol et les toits des chaumières plongent le village dans une grande quiétude qui contraste avec les œuvres habituellement si festives et dynamiques des Brueghel. Ici, le temps semble comme suspendu. L'atmosphère feutrée par la neige est lumineuse et douce et une pâle lumière vient éclairer la composition. Le coloris joue sur des camaïeux d'ocre et d'ivoire et un large panel de nuances de blanc a été développé par le peintre afin de représenter les différents stades de la neige. Au milieu de ce paysage monotone, quelques touches de couleurs



1



2



3

FIG.1
Pieter Brueghel the Younger,
*St. George's Kermis and Dance
around the Maypole*, 1627,
panel, 54.6 × 75.7 cm, Geneva,
De Jonckheere.

FIG.2
Pieter Brueghel the Younger,
Village with the Flight into Egypt,
panel, 43 × 59 cm,
private collection.

FIG.3
Pieter Brueghel the Younger,
Dance around the Maypole,
1634, panel, 27 × 37.5 cm,
Innsbrück, Tiroler
Landesmuseum Ferdinandeum.

FIG.4
Pieter Brueghel the Younger,
Village Road with a Bagpipe Player,
19.8 cm, panel, Paris,
private collection.



4

number of figures going about their business on the snowy road. The legacy of Pieter Bruegel the Elder is clearly palpable in this intimate work. It is a perfect example of the sub-genre of the winter landscape that was so successful in the Netherlands in the 17th century. In the foreground, a family is walking along the path behind a lively light-brown dog. They appear to be off to take part in winter recreational activities. The husband is holding a stick to play kolf (the precursor to ice hockey), which was a very common game in the Flanders region at the time, while the child, who is lagging behind, is smiling broadly across their chubby face in anticipation of the fun to come. As for the woman, she is looking tenderly at the small child she is holding against her bosom, wrapped up in the flap of her coat. Behind them, a traveller, who has just passed a couple heading in the opposite direction, glances at the man holding a jug while standing in front of the entrance to a cottage. Close to this man, Brueghel has added a recurring figure: a man wearing a cap and red trousers, urinating against a fence. With a few exceptions, this composition is similar to another smaller tondo by Pieter Brueghel the Younger belonging to a private collection in Paris **FIG.4**, and a painting dated 1632 also in private hands¹. This leads us to believe that the painter may well have used the same drawing as a model for several works. However, our tondo is the only one with a winter landscape, which makes it a truly exceptional work.

These three circular panels have several features that unite them and distinguish them from other works by Pieter Brueghel the Younger. First of all, the landscape is a predominant aspect in all three of them. Hence, the characters in these works are relegated to the background, while the various trees and houses that structure the compositions are the real protagonists of these rustic scenes. The technique used to portray the flora is avant-garde: the painter has applied small touches of paint to depict the foliage on the trees. In addition, the direction in which these three circular paintings should be read is quite unusual. Each of the three compositions should be read starting from the centre. The eye is then directed to the left before finally being drawn to the right side and the background. The viewer's gaze is controlled by the ingenious way in which Pieter Brueghel the Younger distinguishes between the different planes by changing the level of the ground. As a result, the foreground clearly stands out from the rest of the composition since it is comprised of a sort of raised slope, while the houses are in a middle ground and the background is downhill, thus creating a real visual energy that reinforces the narrative dynamic. This process is typical of the painter's style and can be found in many of his works. Consequently, these three tondi form an exceptional group; they bear many features particular to the painter's technique.

¹ K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol. II, pp. 818-819, fig. 662-663 (Kat. 1102-1121).

vives ont été disséminées çà et là sur les vêtements des personnages qui animent la composition. Prenant place dans un paysage brabançon typique, la scène présente un nombre restreint de figures s'affairant sur le chemin enneigé. L'héritage de Bruegel l'Ancien est palpable dans cette œuvre au qui s'inscrit parfaitement dans le sous-genre du paysage hivernal qui connaît un succès considérable au XVII^e siècle aux Pays-Bas. Au premier-plan, devancé par un chien au pelage beige et à l'allure vif, une famille avance sur le chemin. Celle-ci semble être en route pour profiter des loisirs hivernaux. En effet, le mari tient dans sa main enganté un stick de colf (l'ancêtre du hockey sur glace), qui était un jeu très répandu à cette époque dans la région des Flandres, alors que l'enfant, qui est un peu à la traîne, affiche un grand sourire sur son visage joufflu en pensant déjà à la partie de plaisir qui s'annonce. Quant à la femme, elle maintient contre sa poitrine un petit enfant emmitoufflé dans le pan de son manteau qu'elle regarde avec tendresse. Derrière-eux, un voyageur, qui vient de croiser un couple se dirigeant dans la direction inverse, jette un regard à l'homme qui se trouve devant l'entrée de la chaumière, une cruche à la main. Près de cet homme, le peintre a ajouté une figure récurrente de l'art des Brueghel : un homme, vêtu d'un bonnet et d'un pantalon rouge, en train d'uriner contre une palissade. À quelques exceptions près, cette composition est semblable à celle d'un autre tondo de plus petit format peint par Pieter Breughel le Jeune et conservé dans une collection privée parisienne **FIG.4**, ainsi qu'à celle d'un tableau daté de 1632 également en mains privées¹. De ce fait, il est possible que le peintre ait employé le même dessin comme modèle pour plusieurs œuvres. Néanmoins, notre tondo est le seul présentant un paysage d'hiver, ce qui en fait une œuvre tout à fait exceptionnelle.

Ces trois panneaux de forme circulaire ont plusieurs particularités qui les unis et les distinguent dans la production de Pieter Breughel le Jeune. D'abord, tous les trois accordent une place prépondérante au paysage. Ainsi, les personnages sont relégués au second plan, alors que les divers arbres et habitations qui structurent les compositions s'imposent comme les véritables protagonistes de ces scènes rustiques. Le traitement des éléments végétaux est avant-gardiste puisque pour représenter les feuillages des arbres, le peintre procède par ajout de petites touches de peinture. Par ailleurs, le sens de lecture de ces trois tableaux circulaires est assez inhabituel. En effet, chacune des trois compositions se lit en commençant par le centre, puis le regard est dirigé vers la gauche avant d'être finalement attiré par le côté droit et l'arrière-plan. Ce cheminement du regard est induit par la manière ingénieuse dont Pieter Brueghel le Jeune distingue les différents plans par des changements de niveaux de terrain. Par conséquent, le premier-plan se démarque clairement du reste de la composition puisqu'il prend place sur une sorte de talus surélevé alors que les habitations se trouvent dans un espace médian et que l'arrière-plan est en contre-bas, ce qui permet la création d'une véritable dynamique visuelle qui vient renforcer la dynamique narrative. Ce procédé est typique de la manière du peintre et se retrouve dans une grande partie de sa production. Ainsi, ces trois tondi forment un ensemble tout à fait exceptionnel car ils présentent de nombreuses particularités qui les inscrivent parfaitement dans la production du peintre tout en se démarquant du reste de la production de Pieter Brueghel le Jeune en raison de leurs sujets, de leur format, de leur qualité et de leur unicité.

¹ K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol. II, pp. 818-819, fig. 662-663 (Kat. 1102-1121).

13 Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

PAIR OF PORTRAITS

Portrait of a Lansquenet

Portrait of a Woman

PAIRE DE PORTRAITS

Portrait d’un lansquenet

Portrait de femme

The first one is signed with the initials
PB, centre right.

PAIR OF PANELS 14 cm

PROVENANCE In the previous collection
since 1815; Private collection, Australia,
until 2017; Private collection, France.

This small pair of round panels features a portrait of a lansquenet and that of a peasant woman, painted by Pieter Brueghel the Younger. Mercenaries and pikemen of German origin, the lansquenets were familiar faces to the inhabitants of the Netherlands during the Eighty Years’ War. The bright red beret, with its flamboyant white feather worn by the man is typical of the uniform of these soldiers. In contrast, the woman is wearing a simple white headdress and traditional rural garments.

Portraits or studies of faces are rare in the work of Brueghel the Younger. These two panels are a significant recent addition to the master’s corpus, which only consists of six. There is a *Portrait of a Lansquenet* that the Fabre Museum in Montpellier has attributed to Pieter Bruegel the Elder **FIG.1**. But if we compare the two portraits, our panel has a more spontaneous style of painting owing to the lively impasto and the dazzling white feather. As for the *Portrait of a Woman*, not only is it unique in Brueghel the Younger’s paintings, but it is the only portrait of a woman in a round format known today. Nevertheless, it shows stylistic affinities with certain portraits of women painted by Martin van Cleve **FIG.2**.

The tondo is Pieter Bruegel the Elder’s favourite format to depict individual proverbs, many of which were produced in series or pairs. The quality of facial expressions such as that of the *Yawning Man* has led some researchers to associate these faces with the seven deadly sins **FIG.3**. According to this hypothesis, the *Portrait of a Lansquenet* would then be anger and the *Yawning Man* laziness. However, the haggard look and gaping mouth of the soldier clearly express surprise, and can’t be associated with anger. Although Pieter the Younger was clearly inspired by his father’s model for the portrait of a man, he deliberately combined it with that of a woman. These two panels are indeed perfectly identical in size, indicating that they were designed as a pair.

These particularly expressive studies of faces, which can be described as portraits, can also be associated with a genre specific to the 17th century: *the tronie*. This Dutch word meaning “face” describes a genre of painting that combines elements of portraiture, historical painting and genre scenes. The artist usually depicts an exaggerated facial expression, an original state of mind or an eccentric character. Pieter Bruegel the Elder painted several tronies but few have survived. After his death, his studies of peasant faces were reproduced through engraving. The characterisation of the facial expressions in Adriaen Brouwer’s portraits clearly reflects

Sur cette petite paire de panneaux ronds, Pieter Brueghel le Jeune a peint le portrait d’un lansquenet et celui d’une paysanne. Mercenaires et piquiers d’origine allemande, les lansquenets étaient des visages familiers pour les habitants des Pays-Bas durant la guerre de Quatre-Vingts Ans. Le béret rouge vif, avec sa flamboyante plume blanche que porte l’homme est typique de l’uniforme de ces soldats. À l’inverse, la femme porte une simple coiffure blanche et un traditionnel costume rural.

Les portraits ou études de visages sont rares dans l’œuvre de Brueghel le Jeune. Ces deux panneaux sont un ajout récent significatif au corpus du maître qui n’en comptait que six. Il existe un *Portrait de lansquenet* que le musée Fabre de Montpellier attribue à Pieter Bruegel l’Ancien **FIG.1**. D’ailleurs en comparaison, notre panneau présente une peinture plus spontanée en raison de ces vifs empâtements et de l’éclat de la plume blanche. Le *Portrait de femme*, quant à lui, n’est pas seulement unique dans la peinture de Brueghel le Jeune, mais il est le seul portrait de femme dans un format rond aujourd’hui connu. Il présente tout de même des affinités stylistiques avec certains portraits de femmes peints par Martin van Cleve **FIG.2**.

Le tondo est le format favori de Pieter Bruegel l’Ancien lorsqu’il représente des proverbes individuels, dont beaucoup étaient produits en série ou en paire. La qualité des expressions du visage comme celle du *Bâilleur* a poussé certains chercheurs à associer ces visages aux sept péchés capitaux **FIG.3**. Selon cette hypothèse, le *Portrait de lansquenet* serait alors la colère et le *Bâilleur* la paresse. Cependant, le regard hagard et la bouche béante du soldat montrent clairement la surprise, et ne peuvent être associés à la colère. Si Pieter le Jeune s’est très nettement inspiré du modèle de son père pour le portrait d’homme, il l’a volontairement associé à celui d’une femme. En effet, ces deux panneaux sont de format parfaitement identique, ce qui indique qu’ils ont été conçus comme paire.

Ces études de visages particulièrement expressives, pouvant être décrites comme des portraits, peuvent aussi être associées à un genre propre au XVII^e siècle: *la tronie*. Ce mot néerlandais signifiant «visage» qualifie un genre de peinture qui unit des éléments du portrait, de la peinture d’histoire et de la scène de genre. L’artiste représente généralement une expression faciale exagérée, un état d’esprit original ou un personnage excentrique. Pieter Bruegel l’Ancien a peint plusieurs *tronies* mais peu ont survécu. Après sa mort, ses études de visages paysans étaient reproduites par le biais de la gravure. La caractérisation des expressions du visage des



the legacy of Bruegel. It therefore seems obvious that Pieter Bruegel the Younger was inspired by his father's model. The woman's portrait, with its simple appearance, is a type that appears repeatedly in Bruegel's depictions of peasant life. The lansquenet, with his moustache and hat, is reminiscent of a similar character already present in the *Adoration of the Magi* (London, National Gallery). This wonderfully preserved pair of panels gives us a wonderful insight into the art of Pieter Bruegel, who knew how to observe Man and paint his particularities with a disconcerting precision.



1



2



3

portraits d'Adriaen Brouwer traduisent nettement l'héritage de Bruegel. Il paraît donc évident que Pieter Bruegel le Jeune s'est inspiré du modèle de son père. Le portrait de femme, avec son apparence simple, rejoint un type qui apparaît constamment dans les représentations de la vie paysanne de Bruegel. Le lansquenet, avec sa moustache et sous couvre-chef rappelle un type déjà présent dans l'*Adoration des Mages* (Londres, National Gallery). Cette paire de panneaux, en très bon état de conservation, nous permet d'observer tout l'art de Pieter Bruegel, qui sait observer l'Homme et peindre ses particularités avec une précision déconcertante.

FIG.1
Pieter Bruegel the Elder,
Portrait of a Lansquenet,
1558, panel, 16 cm,
Montpellier, Musée Fabre.

FIG.2
Martin van Cleve,
Peasant Woman holding a Mug,
mid-16th Century, panel,
33 × 24.8 cm, Philadelphia,
Philadelphia Museum of Art,
cat. 425.

FIG.3
After Pieter Bruegel the Elder,
The Yawning Man, 12.6 × 9.2 cm
Brussels, Musées Royaux
des Beaux-Arts de Belgique.



14 Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

ALL MERCHANTS VAUNT THEIR MERCHANDISE
TOUT MERCIER VANTE SA MARCHANDISE

PANEL	16.5 cm	De Jonckheere Gallery, Paris, 1990;
PROVENANCE	Widerhofer sale, Vienna, n° 16, as Pieter Bruegel the Elder, February 18, 1902; Hardy Collection, Mainz; Christie’s, London, 1981, n° 60;	Galerie d’Art St. Honoré, 1995; Private collection.
	LITERATURE	G. Marlier, <i>Pierre Brueghel le Jeune</i> , 1969, Brussels, p. 148; K. Ertz,

Proverbs play a key role in the work of the Brueghel dynasty. Pieter Bruegel initiated this type of painting with his *Flemish Proverbs*, now in the Gemäldegalerie in Berlin **FIG.1**. A village scene at first sight, this panel actually depicts more than a hundred sayings associated with northern folklore. They are mischievous illustrations of everyday life, tinged with morals and a touch of humour.

In this small wooden panel, we can see a “fat farmer and the trader”, as the neutral title commonly given to this painting indicates. While the meaning of the proverb it depicts was certainly obvious to the Flemish public of the time, the same isn’t true today. However, we are able to interpret it thanks to an engraving by Hieronymus Wiericx, after a model by Pieter Bruegel the Elder **FIG.2**. The original inscriptions in French around the central motif describe a fictional dialogue between the farmer (A) and the trader (B).

- A. Voicy des rets trôpes et fleutes;
Telle denrée oncques vous neutes.
- B. Va ten mercier va ten d’icy;
Ven ailleurs ta denrée aussi.

In short, the trader is trying to sell his pipe to a farmer who isn’t very interested in his merchandise. Thanks to this engraving, which allows us to identify the iconography of the panel as well as the model, experts agree on the title of this proverb: *all merchants vaunt their merchandise*.

A drawing by the son, identified by Klaus Ertz as the source of the composition **FIG.3**, also indicates that the father’s model endured thanks to the engraving¹. The latter is based on a cycle of twelve Flemish proverbs painted by Bruegel and engraved by Wiericx, some of whose plates are in the Metropolitan Museum. Four versions by Pieter Brueghel the Younger have now been recognised as his. All of them include variations in the background, ranging from rural landscapes to urban atmospheres. Although the son draws inspiration from a model by his father, he succeeds in appropriating it and developing his own solutions. The version in the museum in Antwerp is the closest to ours, the main difference being the row of leafy trees that open the composition on the left. According to the museum, this painting is entitled *Bedrog Loont zijn meester* (the fraudster meets his master) **FIG.4**. It was previously attributed to Pieter Brueghel III owing to the signature where the E precedes the V, but it is now considered to be the work of Pieter Brueghel the Younger, dated after 1616.

Pieter Brueghel der Jüngere, Lingen, 1998/2000, Vol. I, n° E59, p. 198, full-size reproduction on p. 39.

Les Proverbes tiennent une place capitale dans l’œuvre de la dynastie Brueghel. C’est Pieter Bruegel qui initie ce genre de peinture avec ses *Proverbes flamands*, aujourd’hui conservés à la Gemäldegalerie de Berlin **FIG.1**. Ce panneau illustre, sous l’apparence d’une scène de village, plus d’une centaine de dictions associés au folklore nordique. Ils sont l’illustration espiègle de la vie de tous les jours, teintée de morale et agrémentée d’une touche d’humour.

Sur ce petit panneau de bois, nous pouvons observer un « gros fermier et son boutiquier », comme l’indique le titre neutre qui est communément donné à cette peinture. La signification du proverbe qu’elle met en image, bien que certainement évidente pour le public flamand de l’époque, l’est moins aujourd’hui. Elle peut tout de même être interprétée grâce à une gravure de Hieronymus Wiericx, d’après un modèle de Pieter Bruegel l’Ancien **FIG.2**. Les inscriptions originales en français présentes autour du motif central racontent un dialogue fictif entre le fermier (A) et le boutiquier (B).

- A. Voicy des rets trôpes et fleutes;
Telle denrée oncques vous neutes.
- B. Va ten mercier va ten d’icy;
Ven ailleurs ta denrée aussi.

En somme, le boutiquier cherche à vendre son pipeau à un fermier peu intéressé par sa marchandise. Grâce à cette gravure, qui permet d’identifier l’iconographie du panneau ainsi que le modèle, les experts s’accordent pour donner à ce proverbe le titre: *tout mercier vante sa marchandise*.

Un dessin du fils, identifié par Klaus Ertz comme la source de la composition **FIG.3**, indique également que le modèle du père persiste grâce à la gravure¹. Cette dernière est tirée d’un cycle de douze proverbes flamands peints par Bruegel et gravés par Wiericx, dont certaines planches sont conservées au Metropolitan Museum de New York. Quatre versions autographes par Pieter Brueghel le Jeune sont aujourd’hui reconnues. Toutes possèdent des variations à l’arrière-plan, allant du paysage rural vers une atmosphère urbaine. Si le fils s’inspire d’un modèle du père, il parvient à se l’approprier et à en tirer des solutions qui lui sont propres. La version conservée au Musée d’Anvers est la plus proche de la nôtre, qui s’en démarque principalement par la rangée d’arbres feuillus qui ouvrent la composition sur la gauche. Le musée s’accorde par ailleurs pour nommer cette peinture *Bedrog Loont zijn meester* (le fraudeur rencontre son maître) **FIG.4**. Elle a précédemment été attribuée à Pieter Brueghel III en raison



Always faithful in his playful approach to the subjects he interprets, Brueghel toys with the stern atmosphere of the subject. The two protagonists, whose chubby-cheeked faces are so characteristic of Pieter the Younger's style, have far more pronounced and individualised features than in his father's paintings. Pieter the Younger reveals his talent without constraint in this composition full of verve and illuminated with light colours.

1 K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol.1, p. 96.

de la signature où le *E* précède le *V*, mais elle est aujourd'hui considérée comme une œuvre de la main de Pieter Brueghel le Jeune, datée après 1616. Fidèle dans la dédramatisation les sujets qu'il interprète, Brueghel joue avec le climat sévère du sujet. Les deux protagonistes, dont les visages aux joues rebondies sont si caractéristiques de la manière de Pieter le Jeune, présentent des traits bien plus accentués et plus individualisés que dans les peintures du père. Pieter le Jeune se révèle sans contrainte dans cette composition pleine de verve, émaillée de couleurs claires.

1 K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere*, Lingen, 1998/2000, vol.1, p. 96.



FIG.1
Pieter Bruegel the Elder,
The Flemish Proverbs,
1559, panel, 117 × 163 cm,
Berlin, Gemäldegalerie.

FIG.2
Hieronymus Wiericx,
after Pieter Bruegel the Elder,
The fat Farmer and the Trader,
engraving, 26,9 cm,
Private collection.

FIG.3
Pieter Brueghel the Younger,
The fat Farmer and the Trader,
1601-1610, paper, 16,3 cm,
Ghent, private collection.

FIG.4
Pieter Brueghel the Younger,
Cheats never prosper,
panel, 17 cm, Antwerp,
Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten, inv. n° 872/6
(painting stolen in 1997).



15

Jan Brueghel the Elder

BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625

ENTRANCE TO A VILLAGE WITH CATTLE MARKET

ENTRÉE DE VILLAGE AVEC MARCHÉ AUX BESTIAUX

PANEL 56.7 × 84.5 cm

Signed *J. Brueghel* 1612

PROVENANCE Frank Pratt-Barlon Collection, Linchmere House, Haslemere; Gebr. Douwes Gallery, Amsterdam;

Probably De Boer Gallery, Amsterdam; De Jonckheere Gallery, Paris; Private collection.

LITERATURE K. Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, Cologne, 1979, p. 221, n° 281,

cat. 256, p.600, reproduction; K. Ertz, *Jan Brueghel der Jüngere*, Freren, 1984, p.246, n° 65a, reproduction; Yvonne Thierry, *Le Paysage flamand au XVII^e siècle*, Brussels, 1953, p. 177.

EXHIBITION Brussels, *L’art flamand de Van Eyck à Bruegel*, Exhibition at the Orangerie, November-December 1935, n° 189.

Jan Brueghel the Elder also known as Velvet Brueghel owing to his palette, was the second son of Pieter Bruegel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He spent his first few years of apprenticeship with Gœkindt, a painter from Antwerp, before leaving for Italy around 1589. He arrived in Milan in 1595 where Cardinal Federico Borromeo (1564-1631) served as his protector. Upon his return to Antwerp in 1596, he registered as a master. After a trip to Prague in 1604, and to Nuremberg in 1606, he came back to Antwerp where he was appointed official court painter by Archduke Albert and the Infanta Isabella. The diverse subjects he painted are of the utmost precision and mastery. One of the great specialists of 17th century landscape painting, he completely renewed the concept by creating a genre that was both simple and lyrical, combining the different planes through infinite nuances dominated by the characteristic blue-greens of his palette, and animating his scenes with figures that were sometimes executed by Rubens. Considered as the last great mannerist painter of landscape, this contemporary of Rubens and Hendrick van Balen reached the upper echelons of Antwerp society, with the most prominent figures frequenting his studio.

This *Entrance to a Village with Cattle Market* illustrates all the richness of one of the geniuses of Flemish landscape painting, Jan Brueghel the Elder. He painted this subject on several occasions, in particular on a small copper dated 1615 **FIG.1**. It features the main elements of the cattle market such as the village, the compact mass of animals and the crowd of villagers. Here, we are witness to a painter at the peak of his art who has employed his maturity and assurance to produce a panel of astonishing plastic grandiloquence. While Jan Brueghel the Elder concentrated on the greatest number of characters possible, he would have been helped by members of his studio or by his son to paint part of the background. He often called upon collaborators; in fact, Joos de Momper is suspected of having worked on the version of 1615. Jan Brueghel the Younger began his career as a teenager in his father’s studio. This panel, which dates from the same era, allows us to admire the know-how his son had already developed as he worked alongside his father to execute some of the houses as well as part of the landscape. It is a style he employed prior to his trip to Italy and the influence of Joos de Momper. Brueghelian compositions are generally rich in characters, animals and a multitude of details. The theme of the return of the herd, which allowed artists to portray interactions

Jan Brueghel l’Ancien appelé également Brueghel de Velours en raison de sa palette, était le deuxième fils de Pieter Bruegel l’Ancien et le frère de Pieter Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d’apprentissage chez Gœkindt, peintre anversois, avant de partir vers 1589 pour l’Italie. On le trouve à Milan en 1595 où il eut pour protecteur le cardinal Federico Borromeo (1564-1631). En 1596, il revient à Anvers où il s’inscrit comme maître. Après un voyage à Prague en 1604 et à Nuremberg en 1606, il revient à Anvers où il fut nommé peintre officiel de la cour par l’archiduc Albert et l’infante Isabelle d’Espagne. La diversité des sujets est traitée avec une précision et une virtuosité extrêmes. L’un des plus grands spécialistes du paysage au XVII^e siècle, il en renouvelle totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par d’infinies nuances où dominant les bleu-vert caractéristiques de sa palette et animant ses scènes de personnages. Considéré comme le dernier grand peintre maniériste de paysage, ce contemporain de Rubens et Hendrick van Balen acquiert une haute position dans la société anversoise et son atelier est visité par les plus grands.

L’*Entrée de village avec marché aux bestiaux* illustre toute la richesse de l’un des génies du paysage flamand. L’entrée de village est un sujet que Jan Brueghel l’Ancien a travaillé à plusieurs reprises, notamment sur un petit cuivre daté de 1615 **FIG.1**. On y trouve les éléments marquants de ce marché aux bestiaux tel que le village, la masse compacte des bêtes ou l’affluence des villageois. Ici, c’est avec la maturité et l’assurance d’un peintre au sommet de son art que Jan Brueghel l’Ancien réalise ce panneau d’une grandiloquence plastique étonnante. S’il amasse le plus grand nombre possible de personnages, il aurait été aidé par son atelier ou son fils dans la réalisation d’une partie de l’arrière-plan. Jan Brueghel l’Ancien a souvent fait appel à des collaborateurs; est d’ailleurs supposée l’intervention de Joos de Momper dans la version de 1615. C’est adolescent que Jan Brueghel le Jeune débute sa carrière dans l’atelier de son père. La réalisation de ce panneau date de cette même époque et nous permet d’admirer le savoir-faire dont fait déjà preuve le fils lorsqu’il travaille aux côtés de son père dans l’exécution de certaines maisons ainsi que d’une partie du paysage. Sa manière traduit sa main avant son voyage en Italie et l’influence de Joos de Momper. Les compositions brueghéliennes sont généralement riches de personnages, d’animaux et d’une multitude de détails. Le thème du retour du bétail, qui permet aux artistes de représenter des interactions entre





between man and beast, was first explored by Pieter Bruegel the Elder. His son Jan then worked on making this subject less dramatic and reversing the part played by the landscape, which he approached more softly.

The refined technique employed in this work, the originality of the subject, and the strength of the colours immediately charm the viewer. Despite the profusion of figures and details, and besides the sparkling colours that could possibly lead to the fragmentation of the painting, the work preserves all its cohesion thanks to a rigorous structure. Brueghel always used repoussoir elements placed in the foreground to suggest depth. He shows proof of radical innovation here by introducing an elevated point of view; the viewer literally dominates the horizon. Atmospheric perspective is abandoned in favour of a vanishing point, and the succession of tones contributes to the creation of perspective. This process can be seen in a *View of a Village with a Cattle Market* of 1613, in the Arnot Art Museum **FIG.2**. There is also another version, which came onto the market in 2012. This feeling of immediacy experienced in Jan Brueghel the Elder's landscapes appears as an important innovation in landscape painting in the 17th century. This phenomenon is further emphasised by the choice of subject portrayed in the painting. Everyday scenes replaced the biblical, historical or mythological scenes that served as a pretext in landscape painting, and here they perfectly illustrate our *Entrance to a Village with Cattle Market*. This innovative concept of landscape formulated by Brueghel was widely used by his son, but also by a number of epigones in the 18th century who worked in the same spirit and who continued to produce market scenes and views of village. At the origin of a line of landscape painters, this panel of an astonishing richness is an excellent testimony to the evolution of painting in the 17th century. Large in size and in a remarkable state of preservation, this work's fine details and its perfect harmony of colours demonstrate the mastery of an artist capable of painting both the diversity of human figures and the splendour of the world around him.

l'homme et l'animal, a été exploré par Pieter Bruegel l'Ancien. Son fils Jan s'est ensuite appliqué à rendre moins dramatique son sujet et à inverser la part tenue par le paysage, qui se veut également adouci.

Le raffinement de la facture de cette œuvre, l'originalité de son sujet, la force de ses couleurs séduisent d'emblée le spectateur. Malgré la grande profusion de personnages et de détails, passé le chatoiement des coloris qui pourraient faire craindre un éclatement de la composition, le tableau conserve toute sa cohésion grâce à une structure rigoureuse. Brueghel recourt toujours aux éléments repoussoirs placés au premier plan pour suggérer la profondeur. Il innove radicalement ici en prenant un point de vue surélevé; le spectateur domine littéralement la ligne d'horizon. La perspective atmosphérique est délaissée au profit d'un point de fuite, et la succession de tons concourt à la création de la perspective. Ce procédé peut être observé dans une *Vue de Village avec marché aux bestiaux* de 1613, conservé au Arnot Art Museum **FIG.2**. En découle une autre version, passé par le marché de l'art en 2012. Ce sentiment d'immédiateté que procurent les paysages de Jan Brueghel l'Ancien apparaît comme une grande innovation dans le genre du paysage au XVII^e siècle. Ce phénomène est encore accentué par le choix du sujet qui anime la composition. Aux faits bibliques, historiques ou mythologiques qui servaient de prétexte à la peinture de paysage, succèdent des scènes quotidiennes qu'illustre parfaitement notre *Entrée de village avec son marché aux bestiaux*. Cette conception novatrice du paysage formulée par Brueghel fut largement utilisée par son fils, mais aussi par nombre d'épigones qui œuvrèrent dans son esprit et qui continuèrent à produire, en plein XVIII^e siècle, des scènes de marché et des vues de villages. À l'origine d'une lignée de paysagistes, ce panneau d'une richesse étonnante est un excellent témoignage de l'évolution de la peinture au XVII^e siècle. De grand format et dans un état remarquable de conservation, l'œuvre démontre par la finesse de ses détails et l'harmonie parfaite de ses couleurs toute la maîtrise d'un artiste capable de peindre à la fois la diversité des figures humaines et la splendeur du monde qui l'entoure.



1



2

FIG.1
Studio of Jan Brueghel the Elder,
Village Scene with Cattle Market,
signed and dated 1615, panel,
25.7 × 36.9 cm, John Granville
Morrison Collection.

FIG.2
Jan Brueghel the Elder,
The Flemish Fair,
copper, 24.5 × 12 cm,
New York, Arnot Art Museum
(bequest of Matthias H. Arnot, 1910).





16

Joos de Momper the Younger & Jan Brueghel the Elder

1564 – ANTWERP – 1635

BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625

HOLY MASS IN A GROTTO

SAINTE MESSE DANS UNE GROTTTE

Circa 1620-1630

PANEL 56 × 97.5 cm

PROVENANCE Phillips, London, May 13, 1986, n° 47; Private collection, Spain.

LITERATURE K. Ertz, *Joos de Momper der jüngere*, Freren, 1986, cat. 475, p. 594,

reproduction; K. Ertz., *Jan Brueghel der Ältere*, Lingen, 2008-10, vol. IV, cat. 794,

p. 1605 repr, détail p. 1701.

Joos de Momper II The work of this landscape painter stands at the threshold between mannerism and painting from nature. In his early years, he was inspired by Pieter Bruegel the Elder before becoming familiar with the Venetian palette of Tintoretto’s late work. At the end of the 1590s, he travelled to Italy and Switzerland. His alpine memories are a significant feature in his work. Just like a great number of his contemporaries, he often devoted himself to painting the four seasons. Joos de Momper drew inspiration from reality to paint fantastic landscapes. He applied the three-tone rule: brown-red in the foreground, grey-green in the middle ground, and pale blue in the background. This allowed him to use the atmosphere and the clouds to create the illusion of space. His southern-inspired landscapes are similar to those by Adam Elsheimer and Paul Bril. He sometimes called upon his contemporaries to illustrate the characters in his landscapes. The special technique he used to paint his rock formations made him a precursor in this field.

This *Holy Mass in a Grotto* is the result of a collaboration between two talented masters. In his list of earnings, Jan Brueghel the Elder mentions his work with Joos de Momper as of 1612. Relatively unknown a few decades ago, the artistic personalities of these two artists as well as the outlines of this collaboration have now become clearer: Jan painted the figures while Joos concentrated on the landscapes. Their remarkable productivity was undoubtedly due to their strong mutual friendship. During their apprenticeship and to perfect their techniques, both artists travelled to Italy. This involved crossing the Alps. Since Pieter Bruegel the Elder’s time, the depiction of mountains in Flemish painting played a key role. This area that remained long unexplored by man, was known only through myths and legends. When artists discovered it for real, they mingled their observations with their fantasised representation of this space. While they actively absorbed what they saw, they painted from memory and thus constructed an imagined space that united fiction and reality. In his landscapes, Joos de Momper paints a dreamlike natural environment based on his own travel impressions, such as the rocks, the paths and the eerie serenity that prevails in these spaces.

In this landscape, the grotto is arranged as a place of worship where the small figures painted by Jan Brueghel the Elder have gathered. This is a subject he seems to have painted as early as 1602, as can be seen in a miniature on card kept at the Pinacoteca di Brera **FIG.1**. Similarly, on the left, there is an altarpiece where we can make out Christ on the cross.

Joos De Momper II L’œuvre de ce paysagiste est à la charnière entre le maniérisme et la peinture d’après nature. À ses débuts, il s’inspire de Pieter Bruegel l’Ancien avant de se familiariser avec le coloris vénitien de l’œuvre tardive du Tintoret. À la fin des années 1590, il effectue un voyage en Italie et en Suisse. Ses souvenirs alpestres prennent une place considérable dans son œuvre. Comme un grand nombre de ses contemporains, il se consacre souvent à la représentation des quatre saisons. Joos de Momper s’inspire de la réalité pour peindre des paysages fantastiques. La règle des trois tons: brun-rouge au premier plan, gris-vert au second, bleu pâle en arrière-plan, lui permet d’utiliser l’atmosphère et les nuages pour rendre l’illusion de l’espace. Ses paysages d’inspiration méridionale l’apparentent à Adam Elsheimer et Paul Bril. Il fait parfois appel à ses contemporains pour illustrer les personnages de ses paysages. La technique particulière avec laquelle il peint ses formations rocheuses fait de lui un précurseur dans ce domaine.

Cette *Sainte messe dans une grotte* est l’œuvre de la collaboration de deux maîtres de talent. Dans sa liste de revenus, Jan Brueghel l’Ancien mentionne son travail avec Joos de Momper à partir de 1612. Peu connue il y a encore quelques décennies, les personnalités artistiques de ces deux artistes ainsi que les contours de cette collaboration se sont précisés: Jan peint les personnages alors que Joos se concentre sur les paysages. Leur remarquable productivité est certainement due à la forte amitié qu’ils se portaient. Au cours de leur apprentissage et pour parfaire leurs techniques, les deux artistes ont fait le voyage jusqu’en Italie. Ils ont donc traversé les Alpes. Depuis Pieter Bruegel l’Ancien, la représentation de la montagne tient une place centrale dans la peinture flamande. Ce lieu longtemps inexploré par l’homme était connu au travers de mythes et de légendes. Lorsque les artistes le découvrent pour de vrai, leurs observations se mêlent à la représentation fantasmée qu’ils ont de cet espace. S’ils s’imprègnent de façon active de ce qu’ils voient, ils peignent de mémoire et construisent ainsi un espace imaginé qui unit conte et réalité. Dans ses paysages, Joos de Momper peint une nature rêvée tirée de ses propres impressions de voyage desquelles il retient la roche, les sentiers et la sérénité inquiétante qui règne dans ces espaces.

Dans ce paysage, la grotte est aménagée en espace de culte où se rassemblent les petits personnages peints par Jan Brueghel l’Ancien. C’est un sujet qu’il semble déjà traiter en 1602, dans une miniature sur carton conservée à la Pinacoteca di Brera **FIG.1**. Ainsi de la même manière, on observe sur la gauche un retable où l’on devine le Christ sur la croix. Dans



According to biblical tradition, the grotto is associated with hermits, St. Jerome being the most well known. The theme of remote hermits in grottoes is common in Flemish painting **FIG.2**. In this composition, while the figures arriving from the right are richly dressed, the beige tunic and the very simple shoes of the central character indicate that he lives alone in nature. This figure also appears in a version in the Princely Collections of Liechtenstein in Vienna **FIG.3**. Similar to a version sold at Sotheby's, we are presented with a grotto organised as a place of worship as well as a gathering of various characters. As for the mountain, it appears as a place of pilgrimage where man returns to his original simplicity. However, the presence of man seems secondary amidst these impressive rock formations. In contrast to his usual style, Joos de Momper paints the foreground in shadow and faithfully renders the majesty of nature. The reddish-brown rock merges with the vegetation and forms an almost abstract collection of matter. The painter then links the various planes with light and shadow effects. In the background, in an area where the atmospheric blue dominates, sunbeams illuminate the plain. His mastery of *chiaroscuro* is such that the scene in the small grotto is lit by candlelight from behind, recalling Correggio's night paintings. The narrative and technical richness of this panel does justice to the collaboration of two painters and their clever association. It is an ode to nature, a place where man can re-centre himself, which the artist portrays with such fidelity.

la tradition biblique, la grotte est associée à la figure de l'ermite, dont saint Jérôme est le plus illustre représentant. Le thème des ermites reculés dans des grottes est fréquent dans la peinture flamande **FIG.2**. Ici, si les figures qui arrivent par la droite sont richement vêtues, la tunique beige et les plus simples chaussures du personnage central indiquent qu'il vit isolé dans la nature. Cette figure apparaît également dans une version conservée dans les collections princières du Liechtenstein à Vienne **FIG.3**. On y retrouve également, tout comme dans une version vendue chez Sotheby's, l'aménagement d'un lieu de culte dans une grotte ainsi que l'affluence des différents personnages. La montagne apparaît alors comme un lieu de pèlerinage où l'homme revient à sa simplicité première. La présence de l'homme paraît pourtant secondaire au sein de ces impressionnantes formations rocheuses. Contrairement à son habitude, Joos de Momper peint le premier plan dans l'ombre et rend avec fidélité la part majestueuse de la nature. D'un brun teinté de rouge, la roche se confond avec la végétation et forme un ensemble de matière presque abstrait. Le peintre fait ensuite s'enchaîner les différents plans, en jouant avec les zones d'ombre et de lumière. À l'arrière, dans une zone où le bleu atmosphérique domine, les rayons du soleil viennent éclairer la plaine. Sa maîtrise du clair-obscur est telle que la scène de la petite grotte est éclairée à la bougie depuis l'arrière, rappelant ainsi les peintures de nuit du Corrège. La richesse narrative et technique de ce panneau rend justice à la collaboration de deux peintres qui ont parfaitement su s'associer. C'est une ode à la nature, tel l'endroit où l'homme se recentre, et que l'artiste représente avec fidélité.



1



2



3

FIG.1
Jan Brueghel the Elder,
Mass in a Grotto,
ca. 1602, card, 7 x 9 cm,
Milan, Pinacoteca di Brera.

FIG.2
Joos de Momper,
Monks' Hermitage in a Cave,
ca. 1600-1610, panel, 46 x 75 cm,
Paris, Musée du Louvre.

FIG.3
Joos de Momper
and Jan Brueghel the Elder,
Hermit in front of a Cave,
panel, 56 x 80 cm, Vienna,
Princely Collections
of Liechtenstein.



17 Balthasar van der Ast

MIDDELBURG 1593/1594 – DELFT 1657

PAIR OF STILL LIFES

Fruits in a Wanli Porcelain Bowl, Shells on a Table
Flowers in a Wicker Basket, Butterfly and Shells on a Table

PAIRE DE NATURES MORTES

Fruits dans une coupe de porcelaine Wanli, coquillages sur une table
Fleurs dans un panier en osier, papillon et coquillages sur une table

1625	PROVENANCE	Anonymous sale, Sotheby’s, London, 6 th July 1966; Edward Speelman, London; Private collection.
PAIR OF PANELS	22.8 × 29.5 cm	
The first panel is signed and dated <i>B. vander. ast . 1625</i> , bottom right; the second one, <i>B. vander. ast 1625</i> , bottom left.		

Balthasar van der Ast was born in Middelburg in 1593 into a rich family of merchants. He was introduced to painting for the first time when his parents died in 1609. As a result, he went to live with his older sister Maria, who was married to the famous still-life painter, Ambrosius Bosschaert the Elder. Taking his wife’s younger brother under his wing, Bosschaert employed van der Ast as an apprentice in his studio until 1615. Balthasar then moved to Utrecht where he registered with the painters’ guild in 1619. He left for Delft in 1632 and is cited as belonging to the guild of painters there. He married Margrieta Jans van Buijeren and lived in this town until his death in 1657. The influence of Ambrosius Bosschaert was a determining factor in the career of Balthasar van der Ast. His choice of subjects, his taste for elaborate compositions and his mastery of drawing are all evidence of the perfection of his training with the founder of the brilliant Middelburg school. However, the charm of his works and the inventiveness of his compositions are based on his very personal approach to still life: he manages to combine the technical perfection of his drawing with the poetry of the whole. Owing to his great love of perfection, he executed his paintings with the precision of a miniaturist while never losing sight of the need to create a feeling of poetic wonder among his viewers. In an effort to enrich his works, the artist never hesitates to add bowls, china dishes, wicker baskets, as well as unusually shaped shells evoking far-off lands.

Alongside Roelandt Savery, he shared a great interest in small animals, shells and insects, introducing them into his paintings. He made a great contribution to the history of painting through his extensive research into the still life genre. Balthasar van der Ast successfully assimilated and renewed the genre by mixing the talent and finesse of Bosschaert with the sensitivity of Savery. His work represents the quintessence of 17th century still life painting; the balanced arrangement of the flowers and the tactile rendering of the objects imbue his work with a profoundly moral thought: the ephemeral nature of flora as a metaphor for the destiny of the mankind.

Balthasar van der Ast est né à Middelburg en 1593 au sein d’une riche famille de négociants. Le décès de ses parents survenu en 1609 le confronte pour la première fois à la peinture. Il vint en effet vivre chez sa sœur aînée Maria, mariée au célèbre peintre de natures mortes Ambrosius Bosschaert l’Ancien. Prenant soin du jeune frère de sa femme, le peintre fit travailler van der Ast comme apprenti dans son atelier jusqu’en 1615. Déménageant à Utrecht, Balthasar fut inscrit en 1619 à la corporation des peintres. Il partit pour Delft en 1632 et y est cité à la Guilde des peintres. Il épousa Margrieta Jans van Buijeren et résida dans cette ville jusqu’à sa mort en 1657. L’influence d’Ambrosius Bosschaert fut déterminante dans la carrière de Balthasar van der Ast. Le choix de ses sujets, son goût pour des compositions élaborées et sa maîtrise du dessin sont autant de preuves de la perfection de son apprentissage chez le fondateur de la brillante école de Middelburg. Le charme de ses œuvres et l’inventivité de ses compositions reposent cependant sur son approche très personnelle de la nature morte: arriver à allier la perfection technique du dessin et la poésie de l’ensemble. Épris de perfection, il exécutait ses tableaux avec la précision du miniaturiste tout en ne perdant jamais de vue la nécessité de parvenir à créer un émerveillement poétique chez le spectateur. Afin d’enrichir ses compositions, l’artiste n’hésitait jamais à ajouter des coupes, plats en porcelaine de Chine, paniers d’osier, ainsi que des coquillages aux formes étonnantes, évocateurs de contrées lointaines.

Il partageait avec Roelandt Savery un grand intérêt pour les petits animaux, les coquillages et les insectes et les introduisit dans ses compositions. La contribution de Balthasar van der Ast dans l’histoire de la peinture est grande, tant il a étendu la recherche autour du genre de la nature morte. Le peintre sut assimiler et renouveler le genre, en mêlant le talent et la finesse de Bosschaert à la sensibilité de Savery. Son œuvre représente la quintessence de la peinture de nature morte au XVII^e siècle dans laquelle l’ordonnance équilibrée des fleurs et le rendu tactile des objets chargent l’œuvre d’une réflexion profondément morale: le caractère éphémère de la flore suggère le destin de l’homme.



Inheriting Ambrosius Bosschaert’s perfect command of style and all the poetic finesse of Savery, Balthasar van der Ast is now considered one of the major figures of early 17th century Dutch painting. Faithful to his Flemish origins and indebted in some respects to the Antwerp Mannerist school, this *Pair of Still Lives* is characteristic of the intellectual and artistic climate that prevailed in the Republic of the United Provinces after 1600. This type of painting was intended to enchant both art-lovers and scientists avid for botanic reality.

Balthasar van der Ast managed to paint more than two hundred still lifes thanks to his perfect mastery of his repertoire of elements observed from nature. He knew how to combine them to compose paintings whose allegorical meaning evoked the fragility of beauty. Here, our two still lifes act as a matching pair, thus bringing a temporal aspect to the work. Added to this is the sensory awakening that occurs through the observation of the paintings. The viewer’s gaze is cleverly attracted by the play of light and shadow and other tricks well known to the artist. For example, the fly on the ripe quince not only emphasises the fruit, but also suggests that the insect is attracted by its smell. The viewer has the impression of being able to seize this delicious fruit, thus arousing all the senses, to the extent of being able to hear the dragonflies flying in the background. Through painting, Balthasar van der Ast offers us a synesthetic experience. This is followed by a deeper questioning of the meaning of life, based on the parallel between the short life of a flower and human existence.

The multicoloured bunch of flowers is composed of irises, tulips and roses. Their finely drawn buds stand out against the dark, muted background of the painting, creating a sense of depth. The wicker basket, which allows the painter to play with the effects of transparency, also reveals the freshness of these flowers, which don’t need water. Opposite, quince, grapes and vine leaves represent the colours of autumn. The other elements in our still life are delicately and harmoniously arranged on a sober table. Shells and insects participate in the mastery of the whole. Although fully part of the generation of painters influenced by Ambrosius Bosschaert, van der Ast was able to develop his own style. He expanded his master’s repertoire with new variations. These panels are a perfect intermediary between Bosschaert’s vivid and colourful palette and the

Héritier de la parfaite maîtrise de style d’Ambrosius Bosschaert et de toute la finesse poétique de Savery, Balthasar van der Ast est aujourd’hui considéré comme l’un des acteurs majeurs dans la peinture hollandaise du début du XVII^e siècle. Fidèle à ses origines flamandes et redevable par certains côtés à l’école maniériste anversoise, cette *Paire de natures mortes* est caractéristique du climat intellectuel et artistique qui régnait dans la République des Provinces-Unies après 1600. Ce genre de composition se devait d’enchanter tant les amateurs de peinture que les scientifiques avides de réalité botanique.

Si Balthasar van der Ast est parvenu à peindre plus de deux cents natures mortes, c’est qu’il maîtrise parfaitement son répertoire d’éléments observés d’après nature. Il sait sensiblement les associer pour composer des peintures dont le sens allégorique évoque la fragilité de la beauté. Dans le cas présent, nos deux natures mortes fonctionnent en pendants, ce qui apporte une dimension temporelle à l’œuvre, à laquelle s’ajoute l’éveil sensoriel que produit l’observation de cette peinture. En effet, le regard est malicieusement attiré par les jeux d’ombre et de lumière, mais aussi par des astuces bien connues par le peintre. Par exemple, la mouche posée sur le coing bien mûr permet de mettre en relief ce dernier, mais aussi d’évoquer le fait que c’est son odeur qui a attiré l’insecte. Le spectateur a alors l’impression de pouvoir s’emparer de ce délicieux fruit, et tous ses autres sens sont éveillés ; il entend les libellules qui volent à l’arrière. À partir d’une peinture, c’est une expérience synesthésique que nous propose Balthasar van der Ast. Vient ensuite un questionnement plus profond sur le sens de l’existence, fondé sur un rapprochement entre la courte vie d’une fleur et l’existence humaine.

Iris, tulipes et roses aux couleurs bigarrées composent le bouquet. Leurs boutons finement tracés se détachent sur le fond sombre et sourd du tableau et parviennent à rendre une idée de profondeur. Le panier en osier, qui permet au peintre de jouer avec des effets de transparence, trahit également la fraîcheur de ces fleurs qui n’ont pas besoin d’eau. Face à elles, des coings, du raisin et ses feuilles de vignes sont aux couleurs de l’automne. Sur un entablement sobre, les autres éléments de notre nature morte sont disposés avec harmonie et délicatesse. Coquillages et insectes participent à la virtuosité de l’ensemble.

tone, atmosphere and simplicity of the second quarter of the 17th century. Van der Ast uses colours of similar tones and works on the transitions between different intensities of the same colour. His paintings thus tend towards a monochrome tone, and it is the subtle transitions of colour that allow this delicate and refined rendering **FIG.1**.

Contrary to Bosschaert, Balthasar van der Ast incorporates a more varied selection of objects into his compositions. For instance, we are shown a plate in Wanli porcelain, a Chinese export product that was very common in the 17th century, which blends with the fragility of the rest of the composition. This object can be found in many compositions, including a version now in the collections of the Staatliche Museen in Berlin **FIG.2**. These elements bear witness to his departure from Bosschaert’s model, which he fully appropriated and expanded upon. Combined with his delicate and highly naturalistic style, they are proof of van der Ast’s artistic and innovative qualities. Each work is an opportunity for the artist to expand his repertoire and play with the forms he masters. For instance, the motif of the wicker basket allows him to create horizontal compositions, as opposed to the bouquet of flowers, which is organised vertically. The wicker basket can also be found in a version in a private American collection **FIG.3** and in another one in the Fitzwilliam Museum in Cambridge. Signed and dated 1625, these two paintings are, without a doubt, the culmination of Balthasar van der Ast’s talent. Particularly refined and highly distinctive, both works exude a restrained grace.

Bien que faisant pleinement partie de la génération de peintres influencés par Ambrosius Bosschaert, van der Ast est capable de développer sa propre manière. Il étend son répertoire de maître grâce à de nouvelles variations. Ces panneaux sont un parfait intermédiaire entre la palette vive et colorée de Bosschaert et la tonalité, l’atmosphère et la simplicité du second quart du XVII^e siècle. En effet, van der Ast utilise des couleurs de tonalités similaires et travaille ses transitions entre différentes intensités de la même couleur. Les œuvres tendent ainsi vers une tonalité monochrome, et les subtiles transitions de couleurs permettent ce rendu délicat et raffiné **FIG.1**.

À l’inverse de son beau-frère, Balthasar van der Ast intègre une sélection d’objets plus variés dans ses compositions. Nous pouvons donc observer une assiette de porcelaine Wanli, marchandise d’exportation chinoise très répandue au XVII^e siècle, qui s’associe à la fragilité du reste de la composition. Cet objet se retrouve dans de nombreuses compositions, notamment dans une version aujourd’hui conservée dans les collections des Staatliche Museen de Berlin **FIG.2**. Ces éléments attestent son indépendance du modèle de Bosschaert, qu’il s’est pleinement approprié et qu’il a étoffé. Associés à sa facture délicate et extrêmement proche de la nature, ils sont la preuve de la qualité artistique et novatrice de van der Ast. Chaque œuvre est l’occasion pour l’artiste d’enrichir son répertoire et de jouer avec les formes qu’il maîtrise. Le motif du panier en osier, par exemple, lui permet de créer des compositions en format paysage, à l’inverse du bouquet de fleur, plutôt organisé à la verticale. Il se retrouve dans une version conservée dans une collection privée américaine **FIG.3** mais aussi au Fitzwilliam Museum de Cambridge dans laquelle le peintre fait également usage du panier en osier. Signés et datés de 1625, ces deux tableaux sont incontestablement la synthèse du talent de Balthasar van der Ast. D’une facture particulièrement raffinée et d’une extrême distinction, les deux œuvres respirent une grâce retenue.



1



2



3

FIG.1
Balthasar van der Ast,
Still Life with Fruits and Flowers,
1620-1621, panel, 39 x 70 cm,
Amsterdam, Rijksmuseum.

FIG.2
Balthasar van der Ast,
Still Life with Fruits,
ca. 1623, panel, 38.8 x 63.4 cm,
Berlin, Staatliche Museen.

FIG.3
Balthasar van der Ast,
Basket of Flowers with Shells,
panel, 20 x 28.4 cm, Cambridge,
The Fitzwilliam Museum.



18 Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

CONCERT OF BIRDS: ALLEGORY OF HEARING
CONCERT D'OISEAUX : ALLÉGORIE DE L'OUÏE

Circa 1630 in Antwerp.

COPPER 13,5 × 18,5 cm

PROVENANCE Private collection, France.

Certificate of Dr. Klaus Ertz.

Jan Brueghel the Younger, the eldest son of Jan ‘Velvet’ Brueghel and his first wife, Isabelle de Jode, was born in Antwerp on 13 September 1601. In 1603, while still very young, his childhood was overshadowed by the death of his mother. He was initiated in the art of painting in his father’s studio. At the age of 15, his father sent him to Italy – a plan that was made all the easier since ‘Velvet’ Brueghel had a noble patron in Milan, Cardinal Federico Borromeo. The journey began in May 1622. He stopped off in Milan where he entered the Cardinal’s inner circle before continuing on his way to Sicily. However, the sudden death of his father in 1625 brought his trip to an end. He returned to Antwerp on 12 August 1625, where he immediately registered as a member of the Guild of St. Luke and the adjoining ‘De Violieren’ Chamber of Rhetoric. He was promoted to dean of the guild in 1630. He took over the management of the family studio and wrote of his activities in a diary he kept between 1625 and 1651. In 1626, Jan married Anne-Marie Janssens, daughter of the painter Abraham Janssens, in the Cathedral of Our Lady in Antwerp.

Although he remained close to his father’s subjects, he nevertheless renewed their design, adapting himself to the desires of his contemporaries. He substituted the mannerist style, prevalent until then, with a more realistic, simple and light-hearted art. In his exceptionally elegant floral paintings, he abandoned compact compositions and treated each flower as an entity in itself, thus revealing the beauty of each one. He therefore depicted a space where more freely organised forms were painted with a succession of precise and rapid strokes, and given generous and deep contours. As a result, his work drew the attention of connoisseurs and his skill was such that his works were sometimes confused with his father’s. Helped by the incredible softness of his palette, his art excels as much in the landscapes featuring rivers or woods enlivened with figures, as in his still lifes. Through his personal explorations, Jan Brueghel the Younger emerges as a precursor of modern painting.

This pleasant gathering of winged creatures featured in this magnificent painting of a *Concert of Birds*, plunges us into the great tradition of *Allegories of the Elements* inherited from the creative wealth of Jan Brueghel the Elder for his loyal Milanese patron, Cardinal Federico Borromeo. Jan the Younger refers to his father’s work by portraying an old dead tree whose branches are literally covered with birds that have enchantingly transformed into the singers of a strange choir. There was

Jan Brueghel le Jeune, fils aîné de Jan Brueghel de Velours et de sa première femme, Isabelle de Jode, naquit à Anvers le 13 septembre 1601. Dès 1603, son enfance se trouve assombrie par le décès de sa mère. C’est dans l’atelier paternel que Jan s’initie à l’art de la peinture. Il est âgé de quinze ans lorsque son père l’envoie en Italie - projet d’autant plus réalisable que Brueghel de Velours comptait un noble protecteur à Milan, le cardinal Federico Borromeo. Le départ n’a lieu qu’en mai 1622. Il fait étape à Milan où il entre dans le cercle des familiers du cardinal avant de continuer sa route vers la Sicile. La mort inopinée de son père en 1625 met fin à son voyage. Il est de retour à Anvers le 12 août 1625, où il s’inscrit aussitôt comme membre de la Guilde de Saint-Luc et de la Chambre de Rhétorique attenante “De Violiere”, dont il est promu Doyen dès 1630. Il reprend la gestion de l’atelier familial et consigne ses activités dans un journal qu’il rédigera de 1625 à 1651. En 1626, Jan épouse à Notre-Dame d’Anvers Anne-Marie Janssens, fille du peintre Abraham Janssens.

Proche des sujets de son père, il en renouvelle pourtant la conception, s’adaptant aux désirs de ses contemporains et substituant ainsi au maniérisme qui prévalait jusqu’alors, un art plus simple et plus allègre. Dans ses compositions florales d’une rare élégance, il abandonne la composition compacte et traite chaque fleur comme une entité à part entière dégageant ainsi la beauté de chacune d’elles. Il décrit ainsi un espace où s’organisent, plus librement, les formes traitées par une succession de touches précises et rapides au modelé ample et profond. Son œuvre retient dès lors l’attention des connaisseurs et son habileté est telle que parfois sa production est confondue avec celle de son père. Sa peinture, aidée de la gamme si douce de sa palette, excelle aussi bien dans les paysages fluviaux ou boisés animés de personnages que dans les natures mortes. Jan Brueghel le Jeune, au travers de ses recherches personnelles, apparaît tel un précurseur de la peinture moderne.

Plaisante assemblée de volatiles, ce magnifique *Concert d’oiseaux* nous plonge dans la grande tradition des *Allégories des éléments* héritées du foisonnement créatif de Jan Brueghel l’Ancien pour son fidèle mécène milanais, le cardinal Federico Borromeo. Jan le Jeune se réfère au travail de son père en représentant ce vieil arbre mort dont les branches se trouvent littéralement recouvertes d’oiseaux sympathiquement reconvertis en chanteur d’une étrange chorale. Ce type d’image quasi scientifique est en plein essor au XVII^e siècle; il trouve sa pleine expression dans les cabinets de



a real boom in this type of quasi-scientific image in the 17th century, and it was greatly popular in the cabinets of curiosities that very fashionable in Antwerp at the time. Here, the theme of a Concert of birds follows the Brueghelian typology developed around 1606: winged creatures of every sort, gathered at the foot of a tree or nesting in its branches, punctuate a river landscape. In a drawing dated around 1610, Jan the Elder returns to the basic building blocks of his composition **FIG.1**. In an excellent state of preservation, this copper does justice to the vivid palette of Jan Brueghel the Younger. Probably executed on the painter's return to Antwerp around 1630, the work shows a more lively brushstroke.

A large group of birds, including owls, parrots, pelicans and swans, are gathered around an old tree beside an idyllic lake. Thicker paint is used to depict the animals and plants in the foreground compared with those in the background. As a result, the background is described in much less detail, creating a deeper sense of the overall atmosphere. On the left, the birds are focusing their attention on an open book containing the scores for their choral singing; hence, the work is entitled *Concert of Birds* because of the score that brings them together.

Several of the birds in this copper are identical to those in the *Garden of Eden* by Jan Brueghel the Elder and Paul Peter Rubens, including the beautiful blue and yellow macaw on its branch **FIG.2**. However, the overall atmosphere of these two compositions resonates in a different way: Jan the Elder and Rubens play on transitions, applying the paint with subtle nuances and delicacy. As for Jan Brueghel the Younger, he proposes a more vibrant painting with an assertive brushstroke. It is a perfect example of Jan the Younger's keen observation and vivid rendering of natural forms. Nevertheless, he retains a particularity that is unique to his family; the attention given to the smallest details. This multitude of birds depicted with encyclopedic accuracy, allowing the viewer to travel and discover another type of nature, was as popular with collectors of the time as it is today. A version painted by Jan Brueghel the Younger is now kept at the Herzog Anton Ulrich Museum. Every version is an example of how Jan Brueghel does justice to the creation of nature and conveys its colours with startling proximity.

curiosités alors très en vogue à Anvers. Ici, le thème du *Concert d'oiseaux* suit la typologie brueghélienne élaborée autour de 1606 : des volatiles de toutes sortes rassemblés au pied d'un arbre, ou nichés dans ses branches ponctuent un paysage fluvial. Par un dessin daté vers 1610, Jan l'Ancien revient sur les jalons de la construction de sa composition **FIG.1**. Dans un excellent état de conservation, ce cuivre rend justice à la palette vive de Jan Brueghel le Jeune. Probablement exécutée au retour du peintre à Anvers vers 1630, l'œuvre fait état d'un coup de pinceau devenu plus vif.

Un large groupe d'oiseaux, dont des hiboux, perroquets, pélicans et cygnes, sont rassemblés autour d'un vieil arbre aux côtés d'un lac idyllique. Les animaux et les plantes du premier plan sont articulés avec plus d'épaisseur de peinture que ceux de l'arrière-plan. Ainsi, la description de l'arrière est bien moins détaillée, créant ainsi un sens plus profond de l'atmosphère d'ensemble. Sur la gauche, un livre ouvert sur lequel sont inscrites des partitions est le centre de l'attention des oiseaux qui unissent leurs chants ; l'œuvre est ainsi nommée *Concert d'oiseaux* en raison de la partition qui les réunit.

Plusieurs oiseaux présents sur ce cuivre sont identiques à ceux du *Jardin d'Eden* de Jan Brueghel l'Ancien et Paul Peter Rubens, dont le magnifique ara bleu et jaune qui trône sur sa branche **FIG.2**. L'atmosphère d'ensemble de ces deux compositions résonne pourtant de manière différente : Jan l'Ancien et Rubens jouent sur les transitions, la peinture est appliquée avec de subtiles nuances et tout est fait dans la délicatesse. Jan Brueghel le Jeune quant à lui propose une peinture plus vibrante, où le trait de pinceau s'affirme. C'est un parfait exemple de la capacité d'observation attentive de Jan le Jeune et de son rendu vivant des formes de la nature. Il conserve tout de même une particularité propre à sa famille ; l'attention portée jusque dans les moindres détails. Cette multitude d'oiseaux représentée avec une exactitude encyclopédique, qui permet au spectateur de voyager et de découvrir une autre nature, était tout aussi populaire auprès des collectionneurs de l'époque qu'elle ne l'est aujourd'hui. Une version peinte par Jan Brueghel le Jeune est aujourd'hui conservée au Herzog Anton Ulrich Museum. Chaque version est un exemple de la manière dont Jan Brueghel rend justice à la création de la nature et traduit ses couleurs avec une proximité éclatante.



1



2

FIG.1
Jan Brueghel the Elder,
Study of Birds,
ca. 1610, paper, 25.1 × 38 cm,
Braunschweig, Herzog Anton
Ulrich Museum
(Kupferstichkabinett).

FIG.2
Paul Peter Rubens and
Jan Brueghel the Elder,
*The Garden of Eden
with the Fall of Man*,
ca. 1615, canvas, 74.3 × 114.7 cm,
The Hague, Mauritshuis.



19 Jacob van Swanenburgh

LEIDEN 1571 – UTRECHT 1638

INFERNAL SCENE WITH THE LAST HORSEMAN OF THE APOCALYPSE
SCÈNE INFERNALE, LE DERNIER CAVALIER DE L'APOCALYPSE

COPPER 29.7 × 38.6 cm
PROVENANCE Colonna collection, Italy;
De Jonckheere Gallery, Paris;
Private collection, France.

Jacob van Swanenburgh was the son of the painter and stained glass artist Isaac Claesz van Swanenburgh. He began his training as a painter in his father’s studio before leaving the Netherlands for Italy around 1591. After working in Venice and Rome for a while, he moved to Naples where he married Margaretha De Cardone in 1599. Both a painter and an art dealer, he sold his own paintings directly from his shop which opened onto the street. In 1608, he was prosecuted by the Neapolitan curia because he had exhibited paintings depicting scenes of witchcraft in his store. As a result, he returned to Leiden in 1616 to settle permanently with his wife and three children. He became very successful in his home town and between 1621 and 1623, he taught the young Rembrandt then aged 15. After a prolific career, Jacob van Swanenburgh died in 1638 during a trip to Utrecht. Despite producing so many works, it has only been possible to attribute a few dozen to this painter. His body of work consists mainly of paintings of hell and diablerie scenes.

Jacob van Swanenburgh is mainly known for his production of infernal scenes involving numerous phantasmagorical characters and diabolical creatures. A terrifying landscape made of fire and spoiled earth, this *Infernal Scene with the Last Horseman of the Apocalypse* painted on copper is a perfect example of this pandemonic theme with its profusion of creatures, like a macabre horde, tormenting the damned. Images of hell no longer have the same significance today as they did in the collective imagination of the Middle Ages, when the fearful scenes depicted in these paintings could be equated with the punishments meted out by the Church. In the various mediaeval depictions, there are links between the ancient world and the biblical universe. However, it is a subject that disappeared after the Renaissance, when symbolic, visionary and literary influences were put to one side. Rarely the only theme, hell is often associated with the Last Judgment. And yet here, it appears clearly as the main subject, as it might have done in an illuminated work. The sea monster in the centre is reminiscent of Leviathan.

This vision of horror takes place in a chimerical landscape, with the fire of Gehenna illuminating the darkness. The main action seems to be taking place in the depths of the earth, at the edge of a vast expanse of water. Torture and desolation reign on the ground and in the sky. The landscape is divided into several areas thanks to a subtle play of colour and light changes, as well as a large pile of earth from which roots and rotting branches emerge. Among the many demonic creatures that populate

Jacob van Swanenburgh est le fils du peintre et vitrier Isaac Claesz. van Swanenburgh. Il commence sa formation de peintre dans l’atelier paternel avant de quitter les Pays-Bas pour l’Italie vers 1591. Après avoir travaillé un certain temps à Venise et à Rome, il s’installe à Naples où il épouse Margaretha De Cardone en 1599. À la fois peintre et marchand d’art, il vendait ses propres tableaux directement dans sa boutique qui avait pignon sur rue. En 1608, il est poursuivi par la curie napolitaine car il a exposé des tableaux représentant des scènes de sorcellerie dans sa boutique. Par la suite, il retourne à Leyde en 1616 afin de s’y installer définitivement avec son épouse et ses trois enfants. Dans sa ville natale, il connaît un grand succès et entre 1621 et 1623, il devient le maître du jeune Rembrandt alors âgé de quinze ans. Après une prolifique carrière, Jacob van Swanenburgh décède en 1638 lors d’un voyage à Utrecht. Malgré sa grande productivité, seule une petite dizaine d’œuvres ont pu être attribuées à ce peintre. Son corpus se constitue majoritairement de représentations de l’enfer et de scènes de diableries.

Jacob van Swanenburgh est principalement connu pour sa production de scènes infernales mêlant de nombreux personnages fantasmagoriques et des créatures diaboliques. Paysage terrifiant fait de feu et de terre gâtée, cette *Scène infernale avec le dernier cavalier de l’Apocalypse* peinte sur cuivre s’inscrit parfaitement dans cette thématique pandémoniaque en représentant une profusion de créatures, telle une horde macabre, tourmentant les damnés. Les images infernales n’ont plus aujourd’hui la même signification que dans l’imaginaire collectif du Moyen Âge, alors que les frayeurs qui y figuraient pouvaient être comprises par les peines assénées par l’Église. Dans les différentes représentations médiévales, existent des liens entre monde antique et univers biblique. Pourtant c’est un sujet qui disparaît après la Renaissance, mettant de côté les influences symboliques, visionnaires et littéraires. Rarement thème unique, l’enfer est souvent associé au Jugement dernier. Or ici, il apparaît clairement comme sujet principal, tel que ce pouvait être le cas dans l’enluminure. D’ailleurs, le monstre marin au centre n’est pas sans rappeler le Léviathan.

Cette vision d’horreur prend place dans un paysage chimérique, le feu de la Géhenne illuminant l’obscurité. L’action principale semble se dérouler dans les profondeurs de la terre, sur un rivage en bordure d’une vaste étendue d’eau. Sur la terre ferme et dans le ciel règne torture et désolation. Le paysage est scandé en plusieurs zones grâce à un jeu subtil de changements de couleurs et de lumière, ainsi que par un grand tas de terre



this composition, the painter has included several zoomorphic monsters, flying skeletons with the appearance of birds or fish, winged demons and Luciferian characters from European popular imagery. On the right in the foreground, a skeleton on a gaunt steed represents the last horseman of the Apocalypse, named Death.

Behind him, a beast with the head of a rooster and the body of a rat follows him while a headless corpse lies inert on the ground. In the left-hand corner of the painting, other beasts with the appearance of strange birds seem to be revelling in this chaotic spectacle. In the background, in contrast to the mainland in the foreground, the body of water is relatively peaceful. The painter has depicted some boats floating with characters that are difficult to distinguish clearly owing to their minuteness. A white plume of smoke escapes from two boats while above is a rocky landscape with a mill at the water's edge. As for the sky, it is populated with fear-some flying creatures, such as a skeleton carrying a proud-looking man dressed in an ochre cloth, perhaps a reference to Hades the god of the Underworld or Lucifer, while another pulls a chariot filled with naked figures. In the background on the right, a gradual shift of colour in the sky contrasts with the mixture of black and red that characterises the rest of the composition.

The strong contrast between the two extremities of the work, as well as the perfect mastery of *chiaroscuro*, are typical of Jacob van Swanenburgh's work. Likewise, his manner of painting in stages and the vigour of his brushstroke and resulting impasto contrast with the more diluted colours of the background. The mixture of Italian and Flemish influences can also clearly be seen. This scene of hell is reminiscent of the depictions of Dante's *Divine Comedy* that flourished in Italy during the 17th century and the infernal works of the great masters of Flemish 16th century painting, such as Hieronymus Bosch, Pieter and Jan Brueghel the Elder. These different characteristics can be found in the painter's works, such as in the painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium: *Aeneas and the Sibyl in the Underworld* **FIG.1**. However, after Swanenburgh, the theme fell out of favour and the popularity of representations of hell waned, along with the desire of the Reformation and the protagonists of the Counter-Reformation to do away with guilt.



1

d'où sortent des racines et des branchages en putréfaction. Parmi les nombreuses créatures démoniaques qui peuplent cette composition, le peintre a figuré plusieurs monstres zoomorphes, des squelettes volants à l'apparence de volatile ou de poisson, des démons ailés et des personnages lucifériens provenant de l'imaginaire populaire européen. Au premier-plan à droite, un squelette sur son destrier décharné représente le dernier cavalier de l'Apocalypse qui est nommé la Mort.

Derrière-lui, une bête à la tête de coq et au corps de rat lui emboîte le pas alors qu'un cadavre sans tête gît inerte sur le sol. Dans le coin gauche du tableau, d'autres bêtes à l'apparence d'étranges volatiles semblent se délecter de ce chaotique spectacle. Dans le fond, contrairement à ce qui se passe sur la terre ferme du premier-plan, l'étendue d'eau est relativement paisible. Le peintre a représenté quelques barques qui flottent avec des personnages qu'il est difficile de distinguer clairement en raison de la minutie de ce dessin. Une fumée blanche s'échappe de deux barques alors qu'au-dessus se dessine un paysage rocheux avec un moulin au bord de l'eau. Quant au ciel, il est peuplé d'effrayantes créatures volantes parmi lesquelles un squelette porte un homme à l'allure fière, vêtu d'un drap ocre, peut-être s'agit-il ici d'une référence à Hadès le dieu des Enfers ou à Lucifer, et un autre tire un char rempli de personnages nues. Au fond à droite, un dégradé s'opère dans le ciel contrastant avec le mélange de noir-cœur et de rouge qui caractérise le reste de la composition.

Le fort contraste entre les deux extrémités de l'œuvre, ainsi que la parfaite maîtrise du clair-obscur sont typiques du travail de Jacob van Swanenburgh. De même, sa manière de peindre par étapes et la vigueur de la touche créant des empâtements contrastent avec les couleurs plus diluées du fond. Par ailleurs, le mélange des influences italiennes et flamandes est ici manifeste. En effet, cette scène d'enfer rappelle à la fois les représentations liées à la *Divine Comédie* de Dante qui fleurissent en Italie au cours du XVII^e siècle et les œuvres infernales des grands maîtres de la peinture flamande du XVI^e siècle tels que Hieronymus Bosch, Pieter et Jan Brueghel l'Ancien. Ces différentes caractéristiques se retrouvent dans les œuvres du peintre, comme dans le tableau conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique: *La Sibylle montrant Énée aux Enfers* **FIG.1**. Pourtant après Swanenburgh, le thème s'essouffle et les adhésions à la représentation de l'enfer s'éteignent avec la volonté des réformés et des protagonistes de la Contre-Réforme d'en finir avec la culpabilité.

FIG.1
Jacob van Swanenburgh,
Aeneas in the Underworld,
canvas, 101.5 × 150 cm,
Brussels, Musées royaux
des Beaux-Arts de Belgique.



20

Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642

THE SACRIFICE OF JEPHTHAH’S DAUGHTER

LE SACRIFICE DE LA FILLE DE JEPHTÉ

PANEL 33.5×44.7 cm
Signed *f.francken* bottom centre
PROVENANCE Miguel Blesa Collection, Madrid.

Frans Francken the Younger was the most illustrious representative of his family. This prolific painter worked first with his father, then with 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 St. Luke in Antwerp in 1605 and became dean in 1614. After the death of his father, the Frans’ home 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.

In the Book of Judges, General Jephthah sacrifices his only daughter. Chosen as the leader of the Hebrews to fight the Ammonites, he makes a reckless vow to offer Yahweh the first person he meets if he returns victorious. Upon his triumphant return, his daughter runs to welcome him, dancing to the sound of tambourines. She then orders him to keep his promise, but asks him to give her two months to mourn her virginity with her companions (Book of Judges, Chapter 11, 37). When these two months have passed, Jephthah dedicates his daughter to God.

All these elements of the Book of Judges are told simultaneously by Frans Francken the Younger, who offers here a literal translation of the text in an original composition. At the front, two distinct groups show the return of Jephthah and his soldiers, welcomed by his daughter and her procession of dancers. The father’s astonishment freezes him to the spot and his stupor is such that his body is detached from the movement that animates the rest of the composition, starting with the red cloak surrounding him. It isn’t Jephthah’s size that dominates the human fray: it is action on his face, which is highlighted by a spot of light. Francken then gathers all the tension of the painting around this character, whose expression is the key point. This moment then leads to the second scene taking place in the background. Jephthah brandishes his sword and gets ready to sacrifice his daughter, while her companions beg him to stop.

The way Jephthah is dressed reflects Francken’s Antwerp origins. He likes to richly adorn his characters with armour and turbans, allowing him to paint different materials and fabrics. Here, the turban is reminiscent of the one worn by Solon in a panel where Francken also makes use

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 devient doyen en 1614. À la mort de son père, la demeure de Frans devient l’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.

Dans le Livre des Juges, le général Jephté sacrifie sa fille unique. Choisi comme chef des Hébreux pour combattre les Ammonites, il fait le vœu imprudent d’offrir à Yahvé la première personne qu’il croîsera s’il rentre victorieux. À son retour triomphant, sa fille accourt pour l’accueillir, en dansant au son des tambourins. Elle lui ordonne alors de tenir sa promesse, mais lui demande de lui accorder deux mois pour pleurer sa virginité avec ses compagnes (Livre des Juges, Chapitre 11, 37). Après ces deux mois, Jephté voue sa fille à Dieu.

Tous ces éléments du Livre des Juges sont simultanément racontés par Frans Francken le Jeune qui propose ici une traduction littérale du texte dans une composition originale. À l’avant, deux groupes distincts montrent le retour de Jephté et de ses soldats, accueillis par sa fille et son cortège de danseuses. L’ahurissement fige le père et sa stupeur est telle, que son corps se détache du mouvement qui anime le reste de la composition, à commencer par le drapé rouge qui l’entoure. Ce n’est pas par sa taille que Jephté domine la mêlée humaine: il est plutôt mis en évidence par une tache de lumière qui concentre l’action sur sa figure. Francken réunit alors toute la tension du tableau autour de ce personnage, dont l’expression est le point clé. Cet instant mène ensuite à la seconde scène se produisant à l’arrière-plan. Jephté brandit son épée et s’apprête à sacrifier sa fille, ses compagnes le suppliant de s’arrêter.

La manière dont Jephté est vêtu traduit l’origine anversoise de Francken. Il se plaît à richement orner ses personnages d’armures et de turbans, lui permettant de peindre différentes matières et étoffes. Le turban rappelle ici celui que porte Solon dans un panneau où Francken fait également usage de la narration simultanée **FIG.1**. Ces objets font



of simultaneous narration **FIG.1**. These objects obviously refer to the rise of Antwerp in the 16th century, a city that was then an important centre for both artistic and cultural exchange. This composition is quite rare in the work of Frans Francken, who usually portrays his subjects several times. As such, another interpretation of this subject, formerly in the collection of E.B. Everett, is dated by Ursula Härting between 1615-1620 (see Ursula Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642)*, Freren, 1989, p.230, A10). Slightly larger, the latter contains only one episode: Jephthah's return among a crowd of soldiers and young women **FIG.2**. Hieronymus Francken III, son of Frans Francken, also produced a version inspired by his father **FIG.3**. Corresponding perfectly to the version we are presenting, our signed work bears the marks of invention in its signature. This is a delightful discovery, as our original painting can therefore be considered a model for the Francken workshop.

Francken likes biblical and mythological subjects that allow him to play with both the expressiveness of his characters and the elements that surround them. But he also allows himself a freedom of touch: his brush explores different materials, colours and light. The excellent state of conservation of this panel from a private Spanish collection, reveals the coloured and transparent glazes. The beauty of the costumes and the richness of the chromatic variations contribute to the pleasure of the admirer.

évidemment référence à l'essor d'Anvers au XVI^e siècle, ville qui est alors un centre d'échanges important, tant sur le plan artistique que culturel. Cette composition est assez rare dans l'œuvre de Frans Francken, qui a pour habitude de reprendre plusieurs fois ses sujets. À ce titre, une autre interprétation de ce sujet, anciennement dans la collection de E.B. Everett, est datée par Ursula Härting entre 1615-1620 (voir Ursula Härting, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642)*, Freren, 1989, p.230, A10). Légèrement plus grande, cette dernière ne contient qu'un seul épisode: celui du retour de Jephté parmi une foule de soldats et de jeunes femmes **FIG.2**. Hieronymus Francken III, fils de Frans Francken, produit lui aussi une œuvre inspirée de son père **FIG.3**. Correspondant parfaitement à la version que nous présentons, notre œuvre signée porte par sa signature les marques de l'invention. Réjouissante découverte, notre tableau inédit gagne ainsi le statut de modèle pour l'atelier Francken.

Francken aime les sujets bibliques et mythologiques qui lui permettent de jouer à la fois avec l'expressivité de ses personnages et des éléments qui les entourent. Mais il s'autorise aussi une liberté de touche: son pinceau explore différentes matières, couleurs et lumières. L'excellent état de conservation de ce panneau issu d'une collection privée espagnole, permet d'observer des glacis colorés et transparents. La beauté des costumes et richesse des variations chromatiques contribuent au plaisir de l'amateur.



1



2



3

FIG.1
Frans Francken the Younger,
Cresus showing Solon his Treasures,
ca. 1620, panel, 86.5 × 120 cm,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.

FIG.2
Frans Francken the Younger,
The Sacrifice of Jephthah's Daughter,
panel, 37 × 56 cm, formerly E.B.
Everett Collection, Hinxton, Essex;
Spain, Private collection.

FIG.3
Hieronymus Francken III,
The Sacrifice of Jephthah's Daughter,
ca. 1661, copper, 27 × 38 cm,
Vienna, Dorotheum,
sale 16 June 2011, lot n° 225.



21 Jan van Kessel the Younger

ANTWERP 1654 – MADRID 1708

SERIES OF SIX STILL LIFES

- A. Still Life of a Basket of Fruit, a Bunch of Asparagus and a Guinea Pig
- B. Still Life of a Monkey and a Large China Bowl
- C. Still Life of a Bunch of Flowers, Guinea Pigs, Bunches of Grapes and Figs
- D. Still Life of a Basket of Fruit, a Squirrel and a Large Macaw
- E. Still Life of a Basket of Flowers and Macaw
- F. Still Life of Flowers, Melon and Grapes

SUITE DE SIX NATURES MORTES

- A. Nature morte à la corbeille de fruits, botte d’asperges et cochon d’Inde
- B. Nature morte au singe et grand bol de porcelaine de Chine
- C. Nature morte au bouquet de fleurs, cochons d’Inde, grappes de raisin et figues
- D. Nature morte à la corbeille de fruits, écureuil et grand ara
- E. Nature morte au panier de fleurs et ara
- F. Nature morte à la coupe de fleurs, melon et raisins

SET OF SIX COPPERS

- A. 17×22.2 cm / B. 17×22 cm
- C. 16.7×21.9 cm / D. 16.7×21.9 cm
- E. 16.2×21.7 cm / F. 16.5×22 cm

PROVENANCE Private collection, Europe.

Jan van Kessel the Younger was the great-grandson of Jan ‘Velvet’ Brueghel. He began his training with his father Jan van Kessel the Elder. He soon left Antwerp for Spain, in 1680, where he became a portrait painter at the court of Charles II as of 1686. Little is known of his portraits today. He is renowned for his still lifes executed in his father’s style with a taste for detail, delicate colours and a balanced composition. His Flemish approach was gradually influenced by the Spanish style.

In this set of six coppers, Jan van Kessel the Younger presents his preferred subjects, all stemming from the models of his father’s studio. In each of these delicately coloured still lifes, he creates an element of surprise by adding a comical animal or a very ripe fruit. In one of them, a small monkey has slipped into the composition to create joyful havoc. A symbol of Man’s desire, the monkey features in still lifes pilfering small fruits. The guinea pigs, macaws and insects are all there to remind us of life’s fleetingness.

These delightful little paintings remind us of the taste in vogue in 17th-century Antwerp. This metropolis, which had become an exceptional trading centre for art, allowed artists who liked to observe nature to draw from the numerous exchanges that animated the city. As a result, Jan van Kessel the Elder devoted himself to the meticulous reproduction of fauna and flora. While he is famous for his study plates of butterflies, his production also includes many brightly coloured still lifes with flowers. In the same vein, Jan van Kessel the Younger adds exotic animals such as guinea pigs and parrots to his compositions. While maintaining the encyclopedic aspect, the painter adds a touch of exoticism to his painting: everything to

Jan van Kessel le Jeune est l’arrière petit-fils de Jan Brueghel de Velours. Il reçoit sa première formation chez son père Jan van Kessel l’Ancien. Il quitte bientôt Anvers pour l’Espagne en 1680 où il devient portraitiste à la cour de Charles II à partir de 1686. Ses portraits ne sont plus connus aujourd’hui. Il doit sa renommée à ses natures mortes exécutées dans le style de son père avec ce goût pour le détail, pour un coloris délicat et pour une composition équilibrée. Sa manière flamande fut progressivement influencée par le style espagnol.

Avec cet ensemble de six cuivres, Jan van Kessel le Jeune présente ses sujets phares, tous issus des modèles de l’atelier de son père. Dans chacune de ses natures mortes finement colorées, il crée la surprise par l’ajout d’un animal cocasse ou d’un fruit bien mûr. Sur l’une d’entre elles, un petit singe s’est glissé dans la composition pour y mettre un joyeux désordre. Symbole de la convoitise des Hommes, le singe intègre les natures mortes dans lesquelles il chaparde de petits fruits. Les cochons d’Inde, les aras, les insectes sont tous là pour rappeler la fugacité de l’existence.

Ces ravissants tableautins font revivre le goût en vogue dans l’Anvers du XVII^e siècle. Devenu un comptoir exceptionnel de l’art, la métropole permet aux artistes qui aiment observer la nature de se nourrir des nombreux échanges qui l’animent. Ainsi, Jan van Kessel l’Ancien s’est consacré à la reproduction méticuleuse de la faune et de la flore. Il est célèbre pour ses planches d’études de papillons mais sa production comprend également de nombreuses natures mortes fleuries aux couleurs vives. C’est dans cette même veine que Jan van Kessel le Jeune ajoute à ses compositions des animaux exotiques comme le cochon d’Inde ou le perroquet. Tout en conservant sa volonté encyclopédique, le peintre vient agrémenter sa



please the curious Antwerp citizens of the day. Greatly appreciated by his contemporaries, the works of Jan van Kessel and his son, abundant with animals and rare plants, featured among the most noble collections of his time. These six coppers prolong the spirit of Jan Brueghel the Elder and Jan van Kessel, the artist's father. In this series, there is a well-tryed formula that appealed to the taste of 17th-century art-lovers: a bunch of flowers or a wicker basket are placed on a table. Various fruits scattered here and there punctuate the foreground: in one, orchard fruits, in another figs, as well as vegetables from the garden or citrus fruits. The gentle tone of the overflowing baskets or the bouquet contrast with the white of the large china bowl that is ready to fall. These six vibrant and delicately balanced paintings are the reflection of an intense and fine production, which has never ceased to attract the favour of art-lovers owing to their pure beauty.

peinture d'exotisme: tout pour plaire à l'Anversois curieux de l'époque. Très appréciées par ses contemporains, fourmillant d'animaux et de plantes rares, les œuvres de Jan van Kessel et de son fils figuraient parmi les plus nobles collections de son temps. Ces six cuivres prolongent l'écho de Jan Brueghel l'Ancien et du père de l'artiste, Jan van Kessel. Dans cette série, on retrouve un schéma qui a fait ses preuves dans le goût des amateurs du XVII^e siècle: sur un entablement est posé un bouquet de fleurs, ou un panier en osier. Ça et là, des fruits rythment le premier plan: sur l'un des fruits du verger, sur l'autre des figes, en passant par les légumes du potager ou les agrumes. La douce tonalité des paniers débordant ou du bouquet contrastent avec de blanc du grand bol de Chine, prêt à tomber. Ces six compositions chatoyantes et finement équilibrées sont le reflet d'une production intense et belle, qui n'a jamais eu de cesse de s'attirer les faveurs des amateurs pour leur beauté pure.



22 Josef van Bredael

ANTWERP 1688 – PARIS 1739

THE ADORATION OF THE MAGI
L'ADORATION DES MAGES

COPPER 22.7×33.4 cm
PROVENANCE Private collection.

The brother of Jan Pieter, Josef van Bredael was a Flemish landscape artist, and part of a long line of painters. En 1706, at the age of eighteen, he committed himself for four years to copying small paintings by Jan ‘Velvet’ Brueghel, Philippe Wouverman and other artists for the Antwerp dealer J. de Witte. In 1735 he emigrated to Paris. He became a member of the Académie royale of the court of the Duke of Orléans.

This painter, whose style is still widely unknown, signed his paintings with the monogram JB, like Jan Brueghel, hence the occasional confusion. Essentially a landscape artist, Josef van Bredael was inspired by Brueghelian compositions though he employed the aesthetics particular to his day in his interpretations. Focusing on details, he meticulously executes his characters and décor in the style of a miniaturist. He particularly excels in indicating the succession of planes by using lateral screens and through subtle and nuanced colouring, with an orientation towards tones of dominant blues and browns, though always gentle and subtle. While his compositions and motifs are sometimes borrowed from Jan Brueghel, he adds a personal note to the contours of his figures and his strokes. The portrayal of the horse is particularly characteristic with its slender legs, a powerful body and a strangely small head. He shapes his motifs and volumes with a light stroke which gives the impression of life and movement. Showing a keen observation of the animal world within a harmonious landscape, the painter uses a real quality of execution and a delicate naturalism which places him amongst the best imitators of Jan ‘Velvet’ Brueghel, alongside P. Gysels, T. Michau or M. Schoevaerds.

The recent discovery of this copper by Josef van Bredael featuring the Adoration of the Magi allows a new exploration of this theme dear to Jan Brueghel the Elder. Several interpretations of the scene taken from the Gospel According to Matthew testify to a model by Jan Brueghel the Elder that circulated around the studios of painters in Antwerp in the 17th century. As such, our painting closely resembles a similar-sized copper in the Mayer van den Bergh Museum, executed circa 1596 by Jan Brueghel the Elder **FIG.1**.

When they were come into the house, they saw the young child with Mary his mother, and fell down, and worshipped him; and when they had opened their treasures, they presented unto him gifts; gold, and frankincense and myrrh. (Matthew 2:11)

Frère de Jan Pieter, Josef van Bredael fut un paysagiste flamand, membre d’une longue lignée de peintres. En 1706, à l’âge de dix-huit ans il s’engage pour une durée de quatre ans à copier, pour le marchand anversois J. de Witte, des petits tableaux de Jan Brueghel de Velours, de Philippe Wouverman et d’autres artistes. En 1735, il émigre à Paris. Il devient membre de l’Académie royale de la cour du duc d’Orléans.

Ce peintre au style encore fort méconnu, signait ses tableaux avec le monogramme JB comme Jan Brueghel d’où parfois une certaine confusion. Essentiellement paysagiste, Josef van Bredael s’inspire des compositions bruegheliennes tout en conférant à son interprétation l’esthétique propre à son époque. S’attachant aux détails, il figne les personnages et le décor à la manière d’un miniaturiste. Il excelle particulièrement à indiquer la succession des plans par l’artifice d’écrans latéraux et par un chromatisme subtil et nuancé qui, chez lui, s’oriente vers des tonalités à dominantes bleues et brunes, mais toujours douces et subtiles. Si les compositions et les motifs sont quelque fois empruntés à Jan Brueghel, il confère une note personnelle à la touche et au modelé de se figures. La représentation du cheval est particulièrement caractéristique, avec des pattes minces, un tronc puissant et une tête étrangement petite. Il modèle ses motifs et ses volumes d’une touche légère qui laisse une impression de vie et de mouvement. Témoignant d’une observation attentive du monde animalier au sein d’un paysage harmonieux, le peintre déploie une réelle qualité d’exécution, un délicat naturalisme qui devrait le situer parmi les meilleurs suiveurs de Jan Brueghel l’Ancien, aux côtés de P. Gysels, T. Michau ou M. Schoevaerds.

La récente découverte de ce cuivre de Joseph van Bredael figurant l’Adoration des Mages permet d’explorer à nouveau ce thème cher à Jan Brueghel l’Ancien. En effet, par plusieurs interprétations de la scène tirée de l’Evangile de Matthieu, ce tableau atteste de la circulation d’un modèle de Jan Brueghel l’Ancien à travers les ateliers de peintres à Anvers au XVII^e siècle. Cette composition est à ce titre très proche d’un cuivre du musée Mayer van den Bergh, de dimensions similaires et exécuté vers 1596 par Jan Brueghel l’Ancien **FIG.1**.

Entrant dans le logis, ils virent l’enfant avec Marie sa mère, et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; puis, ouvrant leurs cassettes, ils lui offrirent en présents de l’or, de l’encens et de la myrrhe. (Matthieu, II : 11)



The subject of the Adoration of the Magi is, according to Dan Ewing, the mannerist subject and signature of Antwerp *par excellence*¹. The presence of the magi laden with gifts is representative of the merchants and, more generally, the flourishing trade enjoyed by Antwerp and its port at the time. For instance, the cloth trade is represented by the luxurious and varied clothes worn by the magi.

In this copper, we find the simple dwelling sheltering The Holy Family that structures each of the compositions of the seven other versions painted by Jan the Elder. The son thus created small-format paintings on copper which abound with characters and feature the groups imagined by his father Pieter the Elder. Thanks to Jan Brueghel the Elder, this type of richly coloured scene filled with people quickly joined the prestigious collections of cardinals Giustiniani and Colonna and brought him renown as both a painter of panoramic landscapes and of radically expressive characters. These whimsical miniatures attracted many emulators in Antwerp, and we are well aware of the influence of Jan Brueghel the Elder's works on the production of Josef van Bredael. Here, our painter expresses his talent as a colourist and by choosing this theme, joins the great tradition of 17th-century painting in Antwerp.

¹ Dan Ewing, "Magi and Merchants: The Force Behind the Antwerp Mannerists' Adoration Pictures" in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerp, 2004-2005, pp. 275-99, 370-73.



1

Le sujet de l'Adoration des Mages est selon Dan Ewing le sujet maniériste et signature par excellence de la ville d'Anvers¹. En effet, par la présence de mages chargés de présents, sont ainsi représentés les marchands et plus généralement le commerce florissant dont jouissait Anvers et son port à cette époque. Le commerce des tissus par exemple est représenté par les vêtements luxueux et variés dont sont parés les mages.

Dans ce cuivre, on retrouve l'habitation sommaire abritant la Sainte Famille et qui organise chacune des compositions des sept autres versions peintes par Jan l'Ancien. Le fils compose ainsi sur des cuivres de petits formats dans lesquels pullulent les personnages et où sont repris les groupes imaginés par son père. Sous les pinceaux de Brueghel, ce type de scènes, richement colorées et peuplées, rejoint rapidement les collections prestigieuses des cardinaux Giustiniani et Colonna et concourent à faire de Jan Brueghel l'Ancien un peintre aussi bien de paysage panoramique et de personnages radicalement expressifs. Ces miniatures fantaisistes font de nombreux émules à Anvers et l'on sait l'importance des œuvres de Jan Brueghel l'Ancien dans la production de Joseph van Bredael. Notre peintre exprime ici son talent de coloriste et s'inscrit ainsi, par le choix de ce thème, dans la grande tradition de la peinture anversoise du XVII^e siècle.

¹ Dan Ewing, «Magi and Merchants: The Force Behind the Antwerp Mannerists' Adoration Pictures» in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerp, 2004-2005, pp. 275-99, 370-73.



FIG.1
Jan Brueghel the Elder,
The Adoration of the Magi,
20.7 × 32 cm, Antwerp,
Mayer van den Bergh Museum.

23 Alexandre-François Desportes

CHAMPIGNEULLE 1661 – PARIS 1743

STILL LIFE WITH A MACAW, BAS-RELIEF, MUSICAL INSTRUMENTS AND CHOCOLATE POT
NATURE MORTE AU ARA, BAS-RELIEF, INSTRUMENTS DE MUSIQUE ET CHOCOLATIÈRE

Circa 1726-1730
CANVAS 166 × 130.5 cm
Signed *Desportes* bottom right
PROVENANCE Dominique-Vincent Ramel de Nogaret Collection (1760-1829), Minister of Finance; Collection of Baron Lepic; Sale, Georges Petit Gallery, Paris, June 18, 1897, n° 10; L. Paraf Collection, Paris; Elizabeth Wildenstein Collection; Confiscated by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg during the occupation (inv. n° ERR EW 10), July 15, 1941; Returned to Elizabeth Wildenstein on February 12, 1946; Anonymous sale, Charpentier Gallery, Paris, 7 June, 1955, n° 32; Antenor Patino Collection, Paris; Sale Patino *et al*, Sotheby’s, New York, 15 January 1987, n° 95; Gismondi Gallery; Anonymous sale, Paris, (Maîtres Ader, Tajan), 11 December, 1992, n° 52; Private collection, France.
LITERATURE Albert Pomme de Mirimonde, “Les œuvres françaises à sujet de musique au Musée du Louvre II – Natures mortes des XVIII^e et XIX^e siècles”, *La Revue du Louvre et des musées*

de France, 1965, n° 2, p. 112, note 9; Jean Cailleux, “Themes and Survivals in Connection with Two Still Life Paintings by François Desportes”, *The Burlington Magazine*, Vol. 111, n° 801, 1969, pp. i-viii, reproduction; Georges de Lastic, *Catalogue raisonné de l’œuvre peint et dessiné de François Desportes*, École du Louvre thesis, typed, 1969, n° 1410; Pierre Jacky, *François Desportes (1661-1743)*, University of Paris IV-Sorbonne doctoral thesis, typed, 1999; Pierre Jacky and Georges de Lastic, *Desportes*, Hayot, Saint-Rémy-en-l’Eau, 2010, t.I, quoted p. 217 and t.II, p. 197 n° P719, reproduction.
EXHIBITIONS Brussels, Palais des Beaux-Arts, 1929, *La nature morte hollandaise*, (owner L. Paraf, Paris); Copenhagen, Museum of Fine Arts, 1935, *L’Art français du XVIII^e siècle*, n° 52; Paris, Charpentier Gallery, 1951, *French still lifes*, n° 45, reproduced on the cover of the catalogue.

Alexandre-François Desportes is one of the most eminent 18th-century French painters of still lifes and hunting scenes. He was sent to his uncle’s in Paris at the age of 12 where he studied with Nicasius Bernaerts, a student of Frans Snijders. In this studio, he immersed himself in Flemish painting and its precision, and developed his interest in nature. Very quickly, he specialised in animal painting. After a short period at the Gobelins factory in 1693, he left for Poland where he painted portraits of Queen Marie Casimir’s courtiers. He then returned to France, invited by Louis XIV and was admitted to the Académie Royale de peinture et de sculpture as an «animal painter» in 1699. He ended his career in the service of the crown and produced several paintings to decorate royal residences. After the death of Louis XIV, he painted for the Duke of Orleans and for Louis XV. A keen observer, Desportes followed the king and his royal pack during their hunts. Saint-Simon reports that he would arrive with his portfolio and sketch what he observed on the spot. His spirited observations directly from nature are a major characteristic of his painting. Alongside his lively hunting scenes, in which Desportes demonstrates his talent for capturing the true nature of animals, he produced a series of still lifes in the second quarter of the 18th century. Contrary to his usual style, these paintings are imbued with a great tranquillity. After his death, he left a large collection of animal studies which were used by the porcelain painters at the Sèvres factory. Throughout his career, Desportes remained faithful to a certain idea of grandeur and closeness to nature that he inherited from Flemish painting.

This spectacular *Still Life with a Macaw, Bas-relief, Musical Instruments and Chocolate Pot* was painted between 1715 and 1725, when Alexandre-François Desportes abandoned animated hunting scenes to concentrate on more peaceful compositions. However, his original passion is still present in the form of a bright red macaw, tempted by a ripe orange, who

Alexandre-François Desportes est l’un des plus éminents peintres français de nature morte et de scènes de chasse du XVIII^e siècle. À douze ans, il est envoyé chez son oncle à Paris où il se forme auprès Nicasius Bernaerts, lui-même élève de Frans Snijders. Dans cet atelier il s’imprègne de la peinture flamande, de sa précision et de son intérêt pour la nature. Très vite, sa spécialité devient la peinture animalière. Après un court passage à la manufacture des Gobelins en 1693, il se rend en Pologne où il effectue des portraits des membres de la cour de la reine Marie Casimir. Il rentre ensuite en France, invité par Louis XIV et il est reçu à l’Académie royale de peinture et de sculpture comme «peintre d’animaux» en 1699. Il termine sa carrière au service de la couronne et réalise plusieurs peintures destinées aux décors de demeures royales. Après la mort de Louis XIV, il peint pour le duc d’Orléans et pour Louis XV. Fin observateur, Desportes suit le Roi et sa meute royale durant ses chasses. Saint-Simon rapporte qu’il venait avec son portefeuille et qu’il croquait ce qu’il observait sur le vif. C’est là l’une des caractéristiques principales de sa peinture: observée d’après nature et vivement reproduite. Aux côtés de ses scènes de chasse mouvementées dans lesquelles Desportes témoigne de son talent pour capturer la bestialité, il réalise dès le second quart du XVIII^e siècle une série de natures mortes. Il y règne, au contraire de son habitude, une grande quiétude. Après sa mort, il laisse un important fond d’atelier composé d’études d’animaux qui sera utilisé par la manufacture de Sèvres pour servir aux peintres sur porcelaine. Tout au long de sa carrière, Desportes demeure fidèle à une certaine idée de la grandeur et à la proximité avec la nature qu’il hérite de la peinture flamande.

Cette spectaculaire *Nature morte au ara, bas-relief, instruments de musique et chocolatière* a été peinte lorsqu’entre 1715 et 1725, Alexandre-François Desportes abandonne les scènes de chasse animées pour se concentrer sur



dominates the composition. Painted in daylight, this combination of objects exudes a delicate warmth. Just like the pair of outdoor still lifes painted for the Château de Claude Pâris de la Montagne in Croixfontaine, this work also uses references to the five senses to explicitly evoke pleasures and temptations. The orange peel scattered on the ground indicates that we have already given in. On the right, a bass viol is leaning against the balustrade. This instrument was no longer in use in the 18th century but here it serves as a symbol of prestige. A violin is placed on the entablature and a book of scores, possibly from Arcangelo Corelli, lies on the floor. Next to it is a chocolate pot based on the model by master goldsmith Sébastien Leblond and a porcelain service. As for the cards, they have very specific meanings: the ace of spades announces the beginning of a rivalry, the jack of spades signals the presence of a young man who is an enemy, while the three of diamonds predicts the beginning of fortune. In his composition, Desportes therefore portrays a scattering of objects aimed at awakening the senses and containing blatant symbolic meanings of love.

A still life such as this is also an opportunity for the painter to demonstrate his knowledge of his predecessors and French art of that era. As an academician, he adheres to an artistic continuity: on the one hand, his use of heavy velvets falling on the balustrade in reference to the tapestries of the *Maisons royales* of Charles Le Brun and, on the other hand, the recurrence of several motifs from his own repertory. For instance, the Medici vase on the left is inspired by a marble piece made by François Girardon (1628-1715) for the Château de Versailles **FIG.1**. While the original depicts the *Triumph of Amphitrite*, Desportes has adapted the model and painted Venus on it instead. He had already used this motif with a number of variations in a still life in Grenoble, as well as the bass viol which seems to have been identically transposed into our painting **FIG.2**. As for the bronze bas-relief partially hidden by a green cloth of a brilliance worthy of Flemish painting, it is a variant on the model of a very famous bas-relief made by François Duquesnoy (1597-1643) **FIG.3**. Desportes had already used this motif for a much darker work, which he presented at the Salon of 1725. This bronze allowed him to demonstrate his knowledge of the older model from which he freely drew inspiration. At the same time, he continued a pictorial tradition of the northern painters who referred to French bas-reliefs in their paintings as early as the 17th century. This is the case of Gerrit Dou, who was also inspired by Duquesnoy's bronze in the *Poultry Seller* (London, National Gallery). Here, the depiction of satyrs cavorting with a goat clearly indicates the intention of pleasure.

Throughout his career, Desportes remained faithful to a certain ideal of grandeur, which is evident in his use of classical elements and an Italianate landscape to open the composition. In 18th-century France, sensitivities changed and art-lovers sought the gentler aspects of life. Consequently, he focused on the closeness to nature that featured in Flemish painting, and in Franco-Flemish works to be more precise. What is striking about this composition is its plastic quality: the forms and the colours are skilfully contrasted. The bronze bas-relief is counterbalanced by an object of the opposite colour and texture, the green taffeta drape with its luxurious bronze sheen. Harmony is thus established thanks to the delicate assembly of opposites. Coveted by the curious over the centuries, this very fine example of the painter's work, exemplified by its condition and workmanship, has an exciting history. The light and serenity of this painting as well as its sharp undertones boast a rarely-equalled artistic

des compositions plus apaisées. Sa passion première n'est pourtant pas écartée puisqu'un ara d'un rouge éclatant se laissant tenter par une orange bien mûre surplombe la composition. Peinte à la lumière du jour, cette association d'objets est délicatement chaleureuse. Comme dans la paire de natures mortes en extérieur peintes pour le Château de Claude Pâris de la Montagne à Croixfontaine, par les cinq sens qui y sont invoqués, cette œuvre est également une évocation explicite des plaisirs et des tentations. Les pelures d'oranges dispersées au sol indiquant qu'on y a déjà cédé. Sur la droite, une basse de viole est adossée à la balustrade. Au XVIII^e siècle, cet instrument n'est plus utilisé mais il sert de symbole au prestige. Un violon est posé sur l'entablement et un carnet de partitions, possible extrait d'Arcangelo Corelli, jonche le sol. À ses côtés sont disposés une chocolatière du modèle du maître orfèvre Sébastien Leblond et un service en porcelaine. Les cartes quant à elles ont des significations bien particulières : l'as de pique annonce le début d'une rivalité, le valet de pique signale la présence d'un jeune homme ennemi mais le trois de carreau prédit le début de la fortune. Desportes parsème donc sa composition d'objets destinés à l'éveil des sens et de significations symboliques amoureuses flagrantes.

En tant qu'académicien, il s'inscrit dans une continuité artistique ; d'une part par la référence aux tapisseries des *Maisons royales* de Charles Le Brun qui présentent de lourds velours tombant sur la balustrade, d'autre part par la récurrence de plusieurs motifs qui constituent son propre répertoire. Ainsi, le vase Médicis sur la gauche est inspiré d'un marbre réalisé par François Girardon (1628-1715) pour le Château de Versailles **FIG.1**. Si l'original représente le triomphe d'Amphitrite, Desportes adapte le modèle et y peint Vénus. Il avait déjà employé ce motif avec quelques variantes dans une nature morte conservée à Grenoble, de même que la basse de viole qui semble avoir été transposée à l'identique dans notre tableau **FIG.2**. Quant au bas-relief de bronze partiellement caché par un tissu vert d'une brilliance digne de la peinture flamande, il s'agit d'une variante sur le modèle de François Duquesnoy (1597-1643) **FIG.3**. Desportes avait déjà fait usage de ce motif pour une œuvre bien plus sombre qu'il a présenté au Salon de 1725. Ce bronze lui permet de démontrer sa connaissance du modèle antique dont Duquesnoy s'est librement inspiré, mais aussi de reconduire une tradition picturale des peintres nordiques qui citent dès le XVII^e siècle des bas-reliefs français dans leurs peintures. C'est le cas de Gerrit Dou qui s'inspire lui aussi de Duquesnoy dans la *Vendeuse de volailles* (Londres, National Gallery). Ici, la représentation des satyres chahutant avec un bouc ne peut qu'à nouveau marquer l'intention de plaisir.

Tout au long de sa carrière, Desportes demeure fidèle à un certain idéal de grandeur qui se manifeste par son utilisation de l'antique et du paysage italianisant ouvrant la composition. En France au XVIII^e siècle, la sensibilité se transforme et les amateurs cherchent la douceur de vivre. Pour cela, il s'accroche à la proximité avec la nature qu'il tire de la peinture flamande, et plus précisément franco-flamande. Ce qui frappe dans cette composition, c'est sa qualité plastique : les formes et les couleurs se contrastent habilement. Le bas-relief de bronze est contrebalancé par un objet de couleur et de texture opposés, le drap de taffetas vert au reflet luxueusement mordoré. L'harmonie est ainsi établie grâce à l'assemblage délicat de contraires. convoitée par les curieux au fil des siècles, cette peinture dont l'état et la facture constituent un très bel exemple du peintre, jouit d'une histoire trépidante. La lumière et la sérénité de cette toile ainsi que ses sous-entendus mordants font de cette peinture un objet d'une



quality. A recent cleaning of the varnish has revealed the good state of conservation of the pictorial layer, allowing us to appreciate the high quality of the painting, which can be ranked among the artist's most important works. As such, we would like to thank Mr. Pierre Jacky for taking an attentive look at this work once again.

qualité artistique rarement égalée. Le récent nettoyage du vernis a permis de constater le bon état de conservation de la couche picturale et d'apprécier la haute qualité de l'œuvre, classable parmi les plus importantes réalisations de l'artiste; nous remercions à ce titre Monsieur Pierre Jacky pour son regard attentif à nouveau porté sur cette œuvre.



1



2



3

FIG.1
François Girardon,
Triumph of Amphitrite,
1683, marble, 105 x 76 cm,
Paris, Musée du Louvre.

FIG.2
Alexandre-François Desportes,
Animals, Flowers and Fruits,
1717, canvas, 124 x 231 cm,
Grenoble, Musée de Grenoble.

FIG.3
François Duquesnoy,
Bacchanal, also known as
Children Playing with a Goat,
between 1620 and 1630, bronze,
105 x 76 cm, Paris, Petit Palais,
Musée des Beaux-Arts de la Ville
de Paris.



INDEX



P.6
Rogier van der Weyden
Entourage of
END OF THE 15TH CENTURY
NURSING MADONNA,
VIRGO LACTANS



P.10
Anonymous Rhine Master
16TH CENTURY
THE FLAGELLATION OF CHRIST
after Martin Schongauer



P.14
Lucas Cranach the Elder
Studio of
KRONACH 1472 – WEIMAR 1553
MOSES AND THE PILLAR OF CLOUD



P.18
Master of 1518
ACTIVE IN ANTWERP DURING
THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY
THE HOLY FAMILY WITH
ST. CATHERINE AND ST. URSULA



P.24
**Master of the Female
Half-Lengths**
ACTIVE IN ANTWERP BETWEEN 1500 AND 1550
LUCRETIA



P.30
Paul Coecke van Aelst
1530 – ANTWERP – 1569
THE VIRGIN WITH THE VEIL
AND THE CHRIST CHILD



P.36
Marcellus Coffermans
HELMOND 1524 – ANTWERP 1581
VIRGIN AND CHILD
IN AN ARCHITECTURAL SETTING
WITH FIVE ANGELIC MUSICIANS



P.40
Pieter Huys
1520 – ANTWERP – 1584
THE LAST JUDGEMENT:
RESURRECTION OF THE DEAD
AND CHRIST IN MAJESTY



P.48
Pieter Huys
1520 – ANTWERP – 1584
CHRIST IN LIMBO



P.52
Pieter Pourbus
GOUDA 1523/24 – BRUGES 1584
MARY MAGDALEN,
ALSO KNOWN AS QUEEN ARTEMISIA



P.58
Hans Bol
MECHELEN 1534 – AMSTERDAM 1593
PANORAMIC LANDSCAPE
WITH PORT TOWN,
SAMSON FIGHTING THE LION
IN THE FOREGROUND



P.64
Pieter Brueghel the Younger
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638
SERIES OF TONDI
Winter: View of a Village in the Snow



Spring: Peasants making Merry outsidea Tavern



Summer: Peasants Dance



P.74
Pieter Brueghel the Younger
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638
PAIR OF PORTRAITS
Portrait of a Lansquenet



Portrait of a Woman



P.78
Pieter Brueghel the Younger
BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638
ALL MERCHANTS VAUNT
THEIR MERCHANDISE



P.82
Jan Brueghel the Elder
BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625
ENTRANCE TO A VILLAGE
WITH CATTLE MARKET



P.90
Joos de Momper the Younger and Jan Brueghel the Elder
1564 – ANTWERP – 1635
BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625
HOLY MASS IN A CAVE



P.94
Balthasar van der Ast
MIDDELBURG 1593/1594 – DELFT 1657
PAIR OF STILL LIFES
Fruits in a Wanli Porcelain Bowl, Shells on a Table



Flowers in a Wicker Basket, Butterfly and Shells on a Table



P.100
Jan Brueghel the Younger
1601 – ANTWERP – 1678
CONCERT OF BIRDS:
ALLEGORY OF HEARING



P.104
Jacob van Swanenburgh
LEIDEN 1571 – UTRECHT 1638
INFERNAL SCENE WITH THE LAST
HORSEMAN OF THE APOCALYPSE



P.108
Frans Francken the Younger
1581 – ANTWERP – 1642
THE SACRIFICE OF JEPHTHAH'S
DAUGHTER



P.112
Jan van Kessel the Younger
ANTWERP 1654 – MADRID 1708
SERIES OF SIX STILL LIFES
A. Still Life of a Basket of Fruit, a Bunch of Asparagus and a Guinea Pig



B. Still Life of a Monkey and a Large China Bowl



C. Still Life of a Bunch of Flowers, Guinea Pigs, Bunches of Grapes and Figs



D. Still Life of a Basket of Fruit, a Squirrel and a Large Macaw



E. Still Life of a Basket of Flowers and Macaw



F. Still Life of Flowers, Melon and Grapes



P.116
Joseph van Bredael
ANTWERP 1688 – PARIS 1739
THE ADORATION OF THE MAGI



P.120
Alexandre-François Desportes
CHAMPIGNEULLE 1661 – PARIS 1743
STILL LIFE WITH A MACAW,
BAS-RELIEF, MUSICAL
INSTRUMENTS
AND CHOCOLATE POT

COPYRIGHTS

1.

FIG. 2 © Musée des Beaux-Arts de Caen, photographie M. Seyve
2.

FIG. 1 © Musée Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais | Michel Urtado
FIG. 2 © Musée Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais | Christian Kempf
3.

FIG. 1 © Kunst Museum Winterthur, Geschenk der Stiftung Jakob Briner, 2018 © SIK-ISEA, Zürich (Lutz Hartmann)
FIG. 2 © Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: G 836, Foto: Alexander Burzik
FIG. 3 © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen
FIG. 4 © Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inventarnummer: Kirchliche Kunst Nr. 19, Cranach, Lucas, d.Ä., um 1550.
4.

FIG. 1 © Friedländer XI, plate 76
FIG. 2 © KIK-IRPA, Bruxelles
FIG. 3 Courtesy National Gallery of Art, Washington
FIG. 4 © KHM – Museumsverband
5.

FIG. 1 © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen
FIG. 2 © De Jonckheere, Geneva
FIG. 3 © Friedländer XII, plate 110
FIG. 4 © Galleria Colonna, Roma | Nuova Arte Fotografica
FIG. 5 © Raczzyński Foundation at the National Museum in Poznań
6.

FIG. 1 © Mauritshuis, The Hague
FIG. 2 © Collection KMSKA – Flemish Community, photo: Hugo Maertens
FIG. 3 © Musée d’Art et d’Histoire, Ville de Genève, photographie: Bettina Jacot-Descombes
FIG. 4 © Staatliche Graphische Sammlung München
FIG. 5 © Ville de Liège – Grand Curtius
7.

FIG. 1 © Metropolitan Museum of Arts, New-York, Rogers Fund, 1905
FIG. 2 © Museo Nacional del Prado
FIG. 3 © De Jonckheere, Geneva
8.

FIG. 1 © National Museum in Gdańsk, Poland
FIG. 2 © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles | photo: J. Geleyns – Art Photography
FIG. 3 © A. Dagli Orti | © NPL – DeA Picture Library | Bridgeman Images
9.

FIG. 1 © De Jonckheere, Geneva
FIG. 2 © Indianapolis Museum of Art
FIG. 3 © KHM – Museumsverband
FIG. 4 © De Jonckheere, Geneva
10.

FIG. 1 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) | Michel Urtado
FIG. 2 © agefotostock | Alamy banque d’images
FIG. 4 © Collection Museum Gouda, photo Tom Haartsen
11.

FIG. 1 © Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam | Studio Buitenhof
FIG. 2 © Musée d’Art et d’Histoire, Ville de Genève
FIG. 3 © Rijksmuseum, Amsterdam
FIG. 4 © De Jonckheere, Geneva
12.

FIG. 1 © De Jonckheere, Geneva
FIG. 2 © Dorotheum Vienna, auction catalogue 07.04.200
FIG. 3 © Tiroler Landesmuseen
FIG. 4 © The Print Collector | Alamy Stock Photo
13.

FIG. 1 © akg-images and ©Heritage-Images | Art Media | akg-images
FIG. 2 © The John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art, cat. 425
FIG. 3 © Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles | photo: F. Maes (MRBAB)
14.

FIG. 1 © bpk | Gemäldegalerie, SMB | Volker-H. Schneider
FIG. 2 © BTEU | RKMLGE | Alamy Banque D’Images
FIG. 3 © KIK-IRPA, Bruxelles
FIG. 4 © Collection KMSKA | Flemish Community, photo: Hugo Maertens (CCo)
15.

FIG. 1 © janbrueghel.net
FIG. 2 © Collection of the Arnot Art Museum, Elmira, New York, USA
16.

FIG. 1 © Pinacoteca di Brera, Milano.
FIG. 2 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) | Tony Querrec
FIG. 3 © Gibson Green | Alamy Banque D’Images
17.

FIG. 1 © Rijksmuseum, Amsterdam
FIG. 2 © bpk | Gemäldegalerie, SMB | Jörg P. Anders
FIG. 3 © The Fitzwilliam Museum, Cambridge.
18.

FIG. 1 © bpk | Herzog Anton Ulrich-Museum
FIG. 2 © Mauritshuis, The Hague
19.

FIG. 1 © akg-images and © Heritage-Images | Art Media | akg-images
20.

FIG. 1 © KHM – Museumsverband
FIG. 2 © Bibliothèque nationale de France
FIG. 3 © Dorotheum Vienna
22.

FIG. 1 © Museum Mayer van den Bergh. Photo : Bart Huysmans
23.

FIG. 1 © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais | Hervé Lewandoski
FIG. 2 © Ville de Grenoble | Musée de Grenoble – J.L. Lacroix
FIG. 3 © Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

ACKNOWLEDGEMENTS

De Jonckheere wishes to thank all the contributors to this catalogue, especially Frédéric Elsig, Klaus Ertz, Paul Huvenne, Pierre Jacky, Dieter Koepplin, Cécile Scaillièrez and Tom Calley, Simon Howell, Alice Panhard.

TEXTS AND PUBLISHING Alice Frech
assisted by Léa Hernot and Ambre Oggier
PHOTOGRAPHIC AND COPYRIGHT COORDINATION Léa Hernot
ENGLISH TRANSLATION Alice Cameron
PHOTOGRAPHY Guillaume Benoît, Patrick Goetelen,
Matthew Hollow, Brice Vandermeeren
GRAPHIC DESIGN Séverine Mailler
LITHOGRAPHY Bombie – Atelier de photolitho
PRINTED AND MADE BY Manufacture d’histoires Deux-Ponts
© De Jonckheere 2022

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

