

# DE JONCKHEERE

Master Paintings



**TEFAF MAASTRICHT**

**2015, 13 – 22 MARCH**

TEFAF  MAASTRICHT

# OLD MASTER PAINTINGS

## 1| The Master of the Embroidered Foliage

ACTIVE IN BRUSSELS, 1480-1500  
VIRGIN WITH CHILD

## 2| Circle of Joachim Patenier

CIRCA 1480 BOUVIGNES – ANTWERP 1524  
PANORAMIC LANDSCAPE WITH PIETÀ

## 3| Corneille De Lyon

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

## 4| Corneille De Lyon

CIRCA 1500 THE HAGUE – LYON 1575  
PORTRAIT OF A BEARDED MAN

## 5| Lucas Gassel

HELMOND CIRCA 1500 – BRUSSELS BEFORE 1569  
THE GROUNDS OF A RENAISSANCE PALACE WITH EPISODES  
FROM THE STORY OF DAVID AND BATHSHEBA, AN EXTENSIVE  
LANDSCAPE WITH MOUNTAINS AND A HARBOUR BEYOND

## 6| Herri Met De Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510 – FERRARA CIRCA 1560  
PANORAMIC LANDSCAPE WITH THE FLIGHT INTO EGYPT

## 7| Lucas Cranach the Younger

WITTENBERG 1515 – WEIMAR 1586  
CHRIST BLESSING THE CHILDREN

## 8| Lucas Cranach the Younger

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

## 9| The Master with the Parrot

ACTIVE IN ANTWERP DURING THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY  
MADONNA AND CHILD IN A PANORAMIC LANDSCAPE

## 10| Dutch School

SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY, CIRCA 1560  
PORTRAIT OF A GENTLEMAN IN RED HOLDING  
A SWORD AND A CROWN

## 11| Jacob Grimmer

CIRCA 1526 – ANTWERP – 1589  
THE PREPARATIONS FOR WINTER IN A PANORAMIC  
LANDSCAPE

## 12| Lucas Van Valckenborch & Georg Flegel

BEFORE 1535 MALINES – FRANKFURT 1597  
1563 OLMUTZ – FRANCFORT 1638  
ALLEGORY OF AUTUMN:  
VIEW OF WEIMARKT IN FRANKFURT

## 13| Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638  
THE ST. MICHEL INN

## 14| Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638  
VILLAGE STREET WITH PEASANTS DANCING

## 15| Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638  
THE WEDDING DANCE OUTSIDE

## 16| Jan Brueghel The Elder

1568 BRUSSELS – ANTWERP 1625  
CRUCIFIXION

## 17| Jan Brueghel The Elder & Hendrick Van Balen

BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625 / 1575 – ANTWERP – 1632  
ALLEGORY OF ABUNDANCE

## 18| Abraham Storck

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

## 19| Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618  
THE MONTH OF SEPTEMBER OR THE PARABLE  
OF THE BARREN FIG TREE

## 20| Abel Grimmer

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

## 21| Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618  
CHURCH INTERIOR ANIMATED WITH FIGURES

## 22| Adriaen van Stalbemt

1580 – ANTWERP – 1662  
A COLLECTOR'S CABINET

## 23| Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642  
THE PRODIGAL SON WITH THE COURTESANS

## 24| Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642  
A COLLECTOR'S CABINET

## 25| Gysbrecht Leytens

1586 – ANTWERP – 1656  
WINTER LANDSCAPE ANIMATED WITH VILLAGERS

## 26| Clara Peeters

1594 – ANTWERP – AFTER 1657  
STILL LIFE WITH MALLARD, HARE, SQUIRREL  
AND BASKET OF GRAPES

## 27| Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678  
FLIGHT INTO EGYPT

## 28| Johannes Bosschaert

1610 MIDDELBURG – DORDRECHT AFTER 1628  
STILL LIFE WITH AN OVERTURNED BASKET OF FLOWERS

## 29| David Teniers

ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690  
PEASANTS PLAYING CARDS IN AN INTERIOR

## 30| David Teniers

ANTWERP 1610 – BRUSSELS 1690  
ST. PAUL

## 31| Louise Moillon

1610 – PARIS – 1696  
STILL LIFE WITH PEACHES AND GRAPES IN A CHINA BOWL

## 32| Pieter Gijssels

1621 – ANTWERP – 1690  
PANORAMIC LANDSCAPE WITH A RIVER AND MOUNTAINS

## 33| Jan van Kessel

1626 – ANTWERP – 1679  
ALLEGORY OF EUROPE

## 34| Giuseppe Bernardino Bison

PALMANOVA 1762 – MILAN 1844  
VIEW OF VENICE: ARRIVAL OF THE BUCENTAUR  
IN SAN NICOLÒ DI LIDO, ON ASCENSION DAY

## 35| Giuseppe Bernardino Bison

PALMANOVA 1762 – MILAN 1844  
REGATTA ON THE GRAND CANAL

*The paintings are listed in chronological order*

*Les tableaux sont répertoriés par ordre chronologique*



## OLD MASTER PAINTINGS

# 1 | The Master of the Embroidered Foliage

ACTIVE IN BRUSSELS, 1480-1500

## VIRGIN AND CHILD VIERGE À L'ENFANT

PANEL 66 × 57 cm

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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



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



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



**FIG.3** | 16th century Flemish school, entourage of Rogier van der Weyden, *The Virgin and Child*, 41.5 × 25.5 cm, oil on wood, Private collection

## 2 | Circle of Joachim Patenier

CIRCA 1480 BOUVIGNES - ANTWERP 1524

PANORAMIC LANDSCAPE WITH PIETÀ

PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC PIETA

PANEL 16 × 25 cm

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



### 3 | Corneille de Lyon

CIRCA 1500 THE HAGUE – LYON 1575

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

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

PANEL 18.4 × 14.6 cm

PROVENANCE Private collection, United States.  
LITERATURE A. Dubois de Groër, *Corneille de la Haye dut Corneille de Lyon*, Paris, 1996.

Corneille de Lyon or de La Haye, owing to his Dutch origins, came to work in Paris before settling in Lyon, where there is evidence of his presence in 1533 as a portrait painter for the court of Queen Eleanor, followed by that of the Dauphin Henry II. Naturalised in 1547, he is mentioned as a painter and valet to King Henry II in 1551, then Charles IX. That same year, Giovanni Capelli, ambassador of the Republic of Venice, came to visit him. He came back with the impression that he had met “an excellent painter who, besides the beautiful paintings he showed us, took us round all the gentlemen and ladies of the French court, who were portrayed very naturally on many small panels”. Brantôme tells us that in June 1564, Corneille received the visit of Catherine de Medici in person. By continuously exhibiting effigies of the high and mighty of the day at his home, he responded to the popularity he enjoyed during his lifetime by producing a huge amount of work. In 1569, faced with the increasing persecution of the Huguenots, he converted along with his wife, daughter and servant. He was buried in the Jacobinic convent in Lyon in 1575.

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

Corneille de Lyon ou de la Haye, d'après son origine hollandaise, serait venu travailler à Paris avant de se fixer à Lyon où sa présence est attestée dès 1533 en tant que portraitiste attaché à la cour de la Reine Eléonore puis du Dauphin Henri II. Naturalisé en 1547, il est mentionné comme peintre et valet de chambre du roi Henri II en 1551 puis de Charles IX. Cette même année, Giovanni Capelli, ambassadeur de la République de Venise, lui rendit visite. Il rapporte l'impression qu'il eut de rencontrer «un peintre excellent qui, en outre des belles peintures qu'il nous exhiba, nous fit voir toute la cour de France, tant gentilshommes que demoiselles, représentés sur beaucoup de petits panneaux avec tout le naturel imaginable». Brantôme relate que Corneille reçut, en Juin 1564, la visite de Catherine de Médicis en personne. En exposant chez lui, en permanence, les effigies des puissants du jour, il répond à la vogue dont il était l'objet de son vivant par une production importante. En 1569, devant les persécutions croissantes contre les Huguenots, il se convertit avec sa femme, sa fille et ses serviteurs. Il est enterré au couvent des jacobins de Lyon en 1575.

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



At a time when the taste for portraits was spreading across Europe, Corneille de Lyon exhibited a prodigious talent that immediately brought him great success. As shown in this *Waist-length portrait of a man wearing a black cap*, Corneille de Lyon's model is caught in time with the most remarkable precision and refinement, allowing the viewer to guess at his most intimate thoughts.

The artist focuses all his attention on the rendering of the face, while applying sobriety and temperance to the clothes of our model, whose identity is unfortunately unknown. The black cap is similar to the black hat worn by the Calvinist jurist, Laurent de Normandie **FIG.1**. Characteristic of the fashion in France at the end of the 16th century, this type of hat can be seen time and time again in portraits of men, such as in the presumed portrait of Clément Marot, the poet of Marguerite de Navarre, then Francis I, kept at the Louvre **FIG.2**. The use of a typical olive green background creates a contrast with the flesh tints, thus embellishing and giving shape to them, and reinforcing the interest in this charismatic face. In an effort to create greater depth in the painting, the artist has carefully cast a subtle shadow. As for hairs of the gentleman's beard, they stand out delicately against this green flat tint. Applying deep variations of black, the artist has paid just as much attention to the rendering of the tunic.

All the elegance of Corneille de Lyon's art can be found in this small portrait. Executed with great finesse, this panel bears witness to this artist's qualities as a painter, following in the wake of the Clouets. Contrary to many of his contemporaries, Corneille de Lyon painted freely, without any preparatory drawings. This gentleman with a cap, set against an olive green background, is indeed one of the most delicate portraits in the artist's oeuvre.

Alors que se répand en Europe le goût du portrait, Corneille de Lyon fait preuve d'un talent prodigieux qui lui vaut immédiatement un grand succès. Comme en témoigne ce *Portrait de gentleman en buste et à la toque noire*, le modèle chez Corneille de Lyon est saisi dans l'instant avec une précision et un raffinement remarquables, laissant la possibilité au spectateur de deviner ses pensées les plus intimes.

Sobriété et tempérance sont de mise pour les vêtements de ce modèle hélas inconnu, l'artiste concentrant ainsi toute son attention au traitement du visage. La toque noire n'est pas sans rappeler le bonnet noir porté par le juriste calviniste Laurent de Normandie **FIG.1**. Caractéristique de la mode à la française de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ce type de chapeau se retrouve à de nombreuses reprises sur les portraits d'hommes, comme dans le présumé portrait de Clément Marot, poète de Marguerite de Navarre puis de François I<sup>er</sup>, conservé au Louvre **FIG.2**. L'utilisation d'un fond vert olive typique qui par contraste, embellie et modèle la carnation, ne fait que renforcer cet intérêt pour ce visage au charme certain. L'artiste a pris soin de placer une ombre subtile afin de donner plus de profondeur à la composition. Les poils de sa barbe se détachent avec légèreté sur cet aplat de vert. C'est avec autant d'application que le peintre a travaillé le rendu de la tunique, faite de profondes variations de noir.

C'est toute l'élégance de l'art de Corneille de Lyon qui se retrouve dans ce petit portrait. D'une grande finesse d'exécution, ce panneau atteste des qualités de peintre de cet artiste évoluant à la suite des Clouet. Contrairement à beaucoup de ses contemporains, Corneille de Lyon peint librement, sans dessin préparatoire. Ce gentleman toqué sur fond olive s'intègre parfaitement dans le corpus de ses portraits les plus délicats.



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



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

## 4 | Corneille de Lyon

THE HAGUE CIRCA 1500 – LYON 1575

### PORTRAIT OF A BEARDED MAN

#### PORTRAIT D'HOMME BARBU

PANEL 17,6 × 13,5 cm

PROVENANCE Christie's New York, 26.01.05, lot 284;  
De Jonckheere Gallery; Jean Deleage collection.

LITERATURE A. Dubois de Groër,

*Corneille de la Haye dut Corneille de Lyon*, Paris, 1996.

At a time when the taste for portraits was spreading across Europe, Corneille de Lyon exhibited a prodigious talent that brought him immediate and deserved success. As shown in this *Portrait of a bearded man*, Corneille de Lyon's model is caught in time with the most remarkable precision and refinement, allowing the imaginative viewer to possibly guess at his most intimate thoughts.

While sobriety and temperance are applied to our model's clothes, the artist focuses all his attention on the rendering of the face. The flesh tints are brought out through the contrast with the typical green background, thus reinforcing the interest in this charismatic face. This portrait uses the same skilful and agile technique as that employed in the *Portrait of a blond man* by Corneille de Lyon, kept at the Museum of Fine Arts in Agen. The features of the man in this portrait are strangely similar to our model's (cf. A. Dubois de Groër, no. 151, p. 230).

All the elegance of Corneille de Lyon's art can be found in this sober and delicate portrait. The unparalleled quality and delicate execution involved in this *Portrait of a bearded man* bear witness to the artistic qualities of this painter, who followed on from the Clouets. Contrary to many of his contemporaries, Corneille de Lyon painted freely, with no preparatory drawings, which is telling of his skill and assurance. With its transparent tones, its rapid technique and this light touch so dear to our artist, our portrait is all the more sublime and realistic.

Alors que se répand en Europe le goût du portrait, Corneille de Lyon fait preuve d'un talent prodigieux qui lui vaut immédiatement un succès mérité. Comme en témoigne ce *Portrait d'homme barbu*, le modèle chez Corneille de Lyon est saisi dans l'instant avec une précision et un raffinement des plus remarquables, laissant la possibilité au spectateur imaginaire de deviner alors ses pensées les plus intimes.

Sobriété et tempérance sont de mise pour les vêtements de notre modèle, l'artiste concentrant ainsi toute son attention au traitement du visage. L'utilisation d'un fond vert typique qui par contraste embellie la carnation, ne fait que renforcer cet intérêt pour ce visage au charisme certain. Ce portrait présente cette même facture preste et agile que dans le *Portrait d'homme blond* de Corneille de Lyon, conservé au Musée des Beaux-Arts d'Agen, dont les traits nous rappellent étrangement ceux de notre modèle (cf. A. Dubois de Groër n° 151 p. 230).

C'est toute l'élégance de l'art de Corneille de Lyon qui se retrouve dans ce portrait sobre et délicat. D'une qualité et d'une finesse d'exécution sans pareil, ce *Portrait d'homme barbu* atteste des qualités de peintre de cet artiste évoluant à la suite des Clouet. Contrairement à beaucoup de ses contemporains, Corneille de Lyon peint librement, sans dessin préparatoire, ce qui est révélateur de sa maîtrise et de son assurance. Arborant cette transparence des tons, cette rapidité de facture et cette touche légère chères à notre artiste, notre portrait n'en est que plus sublime et réaliste.



## 5 | Lucas Gassel

HELMOND CIRCA 1500 – BRUSSELS BEFORE 1569

THE GROUNDS OF A RENAISSANCE PALACE WITH EPISODES FROM THE STORY OF DAVID AND BATHSHEBA, AN EXTENSIVE LANDSCAPE WITH MOUNTAINS AND A HARBOUR BEYOND  
LES JARDINS D’UN PALAIS RENAISSANCE, AVEC DES ÉPISODES DE L’HISTOIRE DE DAVID ET BETHSABÉE, DANS UN PAYSAGE PANORAMIQUE AGRÉMENTÉ DE MONTAGNES ET D’UN PORT

PANEL 51 × 68 cm

PROVENANCE Robert A.D. Fleming; J.E. Hope of Edinburgh; Sale, Christie’s, London, 20 December 1929, lot 41, where it was acquired by Leggatt for Jervis Wegg, who bequeathed it to his godson John Rickards; private collection.

LITERATURE W. Meyers, *The Illustrated London News*, 31 May, 1930, illustrated in colour (as The Master of Brunswick); Frank R. Davis, “Sixteenth Century Painters and Real Tennis”, *The Illustrated London News*, 29 July, 1950; A. de Luze, *A History of the Royal Game of Tennis* (Kineton, 1979) ill. p. 216; R. Morgan, *Tudor Tennis a Miscellany* (Oxford, 2001), pp. 105-115, ill. p. 54.

Lucas Gassel was born circa 1500 in a village called Helmond in north Brabant. After spending some time in Antwerp, he left to live in Brussels where he died before 1569. We are familiar with his portrait thanks to an engraving by Wierickz, which already shows him as an old man. A friend of the humanist Lampsonius, Lucas Gassel belonged to those artists who were taken with the new sciences at the time. He thus developed knowledge in domains as varied as geography, botany, sacred history, etc. He may well have gone to finish off his education in Italy, especially in Venice.

His work continues in the vein of Joachim Patenier. Using panoramic landscape just like the latter, Gassel further expands his field of vision in his paintings by encompassing the universe in its entirety. A movement of thought particular to the 16th century induced these first landscape painters to open their paintings up to the unknown: the dream of new lands associated with great discoveries, the taste for topography encouraged by engravings used for illustration, the cosmic landscape, evoking the new dimensions of the earth; all these are factors that determined the development of landscape painting. A wonderful representative of his era, Lucas Gassel is certainly known today as one of the most important landscape painters of the 16th century; his works are rare and greatly sought after.

Although the life of Lucas Gassel remains shrouded in some mystery, the works he leaves for posterity are evidence of the extraordinary quality of his art as a highly regarded artist in his day. Influenced by the work of Joachim Patenier, Gassel also brought a resolutely modern vision to his landscapes and courtly scenes. Thus, in this exceptional painting depicting *The grounds of a Renaissance palace with episodes from the story of David and Bathsheba, an extensive landscape with mountains and a harbour beyond*, the artist combines architectural beauty with the purest Flemish landscape tradition. As a painter, a draughtsman and creator of engravings published by Hieronymus Cock, Gassel unquestionably stands out for his avant-garde ideas and his perfect mastery of the painterly techniques of the period.

Beyond its beauty alone, this painting is also valuable for its history. It is one of a series of similarly constructed paintings, executed in Flanders by a group of artists between 1530 and 1560. The most famous of these, painted

Lucas Gassel naquit vers 1500 dans un village au nord du Brabant, nommé Helmond. Après un passage à Anvers, il partit vivre à Bruxelles et y mourut avant 1569. Nous connaissons son portrait grâce à une gravure de Wierickz qui nous le montre déjà âgé. Ami de l’humaniste Lampsonius, Lucas Gassel fit partie des artistes qui, à l’époque, s’éprouvèrent des sciences nouvelles. Il développa ainsi des connaissances dans des domaines aussi variés que la géographie, la botanique, l’histoire sacrée. Il n’est pas exclu qu’il soit allé parfaire son éducation en Italie, notamment à Venise.

Son œuvre s’inscrit dans le prolongement de Joachim Patenier. Utilisant comme lui le paysage panoramique, Gassel élargit encore son champ de vision en englobant dans ses compositions l’univers pris dans sa totalité. Un courant de pensée propre au XVI<sup>e</sup> siècle pousse en effet ces premiers paysagistes à ouvrir leurs tableaux vers l’inconnu: le rêve de contrées nouvelles lié aux grandes découvertes, le goût de la topographie encouragé par la gravure d’illustration, le paysage cosmique, évocateur des nouvelles dimensions de la terre, sont autant de facteurs qui déterminèrent l’évolution de la peinture de paysage. Merveilleux représentant de son époque, Lucas Gassel est indubitablement reconnu aujourd’hui comme l’un des paysagistes les plus importants du XVI<sup>e</sup> siècle; ses œuvres sont rares et très recherchées.

Si la vie de Lucas Gassel connaît encore beaucoup d’énigmes, les œuvres qu’il laisse à la postérité sont la preuve de l’extrême qualité de son art et la renommée dont il jouissait en son temps. Peintre à la fois héritier de Joachim Patenier, Gassel nourrit une vision résolument moderne du paysage et de la scène courtoise. Ainsi, dans ce tableau exceptionnel représentant *Les jardins d’un palais renaissance, avec des épisodes de l’histoire de David et Bethsabée dans un paysage panoramique agrémenté de montagnes et d’un port*, notre artiste allie à la beauté architecturale la plus pure tradition du paysage flamand. A la fois peintre mais également dessinateur et auteur de gravures éditées par Hieronymus Cock, Gassel se démarque indéniablement par l’avant-garde de ses idées et la parfaite maîtrise des techniques picturales de l’époque.

Au delà de sa seule beauté, l’intérêt du tableau réside dans son histoire. Celui-ci fait en effet partie d’un corpus de tableaux, de construction



by Herri Met de Bles, is in the collection of the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston **FIG.1**. Three other landscapes attributed to Lucas Gassel are also held in prestigious collections: at the Wadsworth Atheneum in Hartford<sup>1</sup>, in the collection of the Duke of Palmela in Lisbon<sup>2</sup>, and a version that is monogrammed and dated “LG 1540”<sup>3</sup> in the collection of Dr. Restrelli.

All of the versions are based on the same scene. According to tradition, landscapes with vanishing mountains and clear blue skies are always used to depict scenes from the Old and New Testament. Lucas Gassel makes no exception to this rule. Here, the artist presents several episodes from the story of *David and Bathsheba*. The port city visible in the distance can therefore be identified as Jerusalem. David, just like the great lords of the Renaissance, lives in a magnificent palace outside of the city, thus enjoying the delights of parks, garden mazes and other bucolic settings reserved for the diversions of kings and princes. According to the *Second Book of Samuel* in the Bible, the encounter between David and Bathsheba takes place during the Israelite siege of the city of Rabbah. The careful observer will be able to discern, at the back of the painting, the crucial moment at which the king first spies this beautiful woman bathing. Enchanted, David invites her to share his bed even though he knows she is married. As fate would have it, Bathsheba becomes pregnant. David calls her husband, Uriah, an officer away on a campaign, so that he may recognise the child. But respecting abstinence in a time of war, Uriah refuses to accommodate the King’s wishes and returns to the front. In anger, David has him sent to the battlefront in order to have him killed. Upon his death in combat, the king marries Bathsheba. In the foreground of the painting there is a depiction of the tragic moment at which David presents Uriah with the letter commanding him to join the front ranks.

Beyond the story that is told, Lucas Gassel makes use of the locations depicted to represent the pastimes of a royal court of the 16th century. Rich in detail, this painting is a veritable compendium of the games that were fashionable among the upper classes of the Northern Renaissance. In fact, it brings to mind Rabelais in the description of the gardens of the Abbey of Thelema in Chapter 55 of *Gargantua*. At the centre of the garden is a large labyrinth, a symbol of life’s finite nature and of the feminine. Up until the Renaissance, the labyrinth would only have been found in religious buildings and was a symbol of spirituality. It was the Italians who, in the 16th century, would begin planting hedge mazes in their gardens. From that point, they took on a profane and amusing meaning: why not get lost in it just for fun? This fashion, which spread throughout Europe, reached the Netherlands and became one of the favourite games of the gentry, displacing both hopscotch and the Game of the Goose. Here, rather, we see the labyrinth of love, which was at its most popular in the Elizabethan era. Couples would meet there for courtship, shielded from view, leading to many amorous intrigues. At the centre there is a tree, perhaps a linden tree, which in northern popular culture survives in the form of the maypole. In front of this labyrinth is a full garden in which young people practise archery, whilst a group of women refresh themselves beside an ornamental fountain. Finally, at left, there is a rectangular enclosure used for the game of *Boule à l’Anneau* (hoop ball), the aim of which is to use the wooden stick to propel a ball under arches: in short, the precursor of modern croquet! This game was highly popular in the Netherlands of the 15th and 16th centuries before being replaced by a new pursuit in the royal courts of Europe: real tennis

similaire, exécuté dans les Flandres par un groupe d’artistes entre 1530 et 1560. Le plus célèbre d’entre eux, peint de la main d’Herri Met de Bles, a rejoint les collections de l’Isabella Stewart Gardner Museum de Boston **FIG.1**. Trois autres paysages attestés de Lucas Gassel viennent enrichir de prestigieuses collections : celle du Wadsworth Anatheum d’Hartford<sup>1</sup>, mais aussi la collection du Duc de Palmela à Lisbonne<sup>2</sup>, ou encore celle du Docteur Restrelli dont la version est monogrammée et datée « LG 1540 »<sup>3</sup>.

Chacune de ces versions s’inspire du même décor. Selon la tradition, les paysages aux montagnes évanescents et au bleu cristallin servent toujours à représenter des scènes de l’Ancien et du Nouveau Testament. Lucas Gassel ne déroge pas à cette règle. L’artiste présente ici plusieurs épisodes de l’histoire de *David et Bethsabée*. La ville portuaire que nous apercevons dans le lointain serait donc Jérusalem. David, à l’égal des grands seigneurs de la Renaissance, séjournerait dans un magnifique palais à l’extérieur de la cité, jouissant ainsi du plaisir des parcs, labyrinthes végétaux et autres endroits *bucoliques destinés aux plaisirs des rois et des princes*. Se référant au *Deuxième Livre de Samuel* dans la Bible, la rencontre de David et de Bethsabée se déroule alors que l’armée des Hébreux assiège la ville de Rabba. L’observateur attentif remarquera ainsi au fond du tableau l’instant crucial où le roi remarque pour la première fois cette splendide femme prenant son bain. Charmé, David l’invite à rejoindre sa couche malgré le fait qu’elle soit mariée. Le destin veut alors que Bethsabée tombe enceinte. David fait revenir l’époux de celle-ci, Urie, officier en campagne, afin que ce dernier puisse reconnaître l’Enfant. Mais respectant l’abstinence en temps de guerre, Urie refuse d’accomplir la volonté du roi et regagne le front. De colère, David décide de le mettre en première ligne afin de le tuer. A la mort de ce dernier durant les combats, le roi épouse Bethsabée. Le premier plan du tableau, représente l’instant tragique où David remet à Urie la lettre lui enjoignant de monter en première ligne.

Habilement Lucas Gassel profite des lieux qu’il dépeint pour représenter les divertissements d’une cour royale au XVI<sup>e</sup> siècle. Foisonnant de détails, ce tableau est un véritable recueil de jeux en vogue dans la bonne société de la Renaissance du Nord. Il n’est d’ailleurs pas sans rappeler François Rabelais et la description des jardins de l’Abbaye de Thélème au chapitre 55 de *Gargantua* (1534). Au centre du jardin se trouve un grand labyrinthe, symbole de la finitude de la vie et de la féminité. Jusqu’à la Renaissance, le labyrinthe n’était présent que dans les édifices religieux et était symbole de spiritualité. Ce sont les Italiens qui insérèrent au XVI<sup>e</sup> siècle des dédales de bosquets dans les jardins. Dès lors, il revêt une signification profane et ludique : pourquoi ne pas aller s’y perdre juste par plaisir ? Cette mode, qui s’étend à travers toute l’Europe, gagne les Pays-Bas et devient l’un des jeux favoris de la Gentry, que ce soit sous forme de marelle ou de jeu de l’oie. Il représente ici davantage le labyrinthe de l’amour, qui connaît ses plus belles heures durant l’époque élisabéthaine. Les couples s’y rejoignent pour se faire la cour, à l’abri des regards et s’y nouent nombre d’intrigues amoureuses. Au centre est un arbre, peut-être un tilleul, qui dans la culture populaire nordique survit sous la forme de l’arbre de mai. Devant ce labyrinthe est un jardin à proprement parler, avec de jeunes gens jouant à tirer des flèches, tandis qu’un groupe de femmes se rafraichissent au bord d’une fontaine ornementale. Enfin à gauche, se trouve un enclos rectangulaire servant au jeu de *Boule à l’Anneau*, dont le principe est de propulser au moyen de crosse de bois, une boule sous des arceaux : l’ancêtre du croquet moderne en somme ! Ce jeu était très courant dans les Pays-Bas au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles avant d’être

(“*jeu de paume*”). In fact, the foreground of this composition contains one of the earliest representations of a tennis match. The rectangular shaped court is paved and divided by a rope across its centre. According to the 1539 description by the learned humanist Juan Louis Vives, the playing grounds also included galleries on the sides to accommodate spectators<sup>4</sup>. The Italians were the first to depict the game of tennis; it has been suggested that this was pioneered by Donatello who introduced it into the background of one of the bronze bas-reliefs of the altarpiece in the Basilica of Saint Anthony of Padua. There is also record of a rectangular space intended for “*giocare alla palla*” in the work *De re œdificatoria* by Alberti. And let us not forget the magnificent panoramic landscape that stretches behind the Renaissance palace of King David, which in itself is worthy of our full attention. At the heart of a river valley, cities and villages have been painted with the minute detail characteristic of the artist’s best drawings. A drawing in the collection of the Louvre formerly attributed to Gassel has a similar composition which perfectly matches the subject portrayed **FIG.2**. In the distance, the line of cliffs evokes the legacy of Herri Met de Bles, whilst the forest, which extends along the hills, incorporates a full palette of greens.

Noted for their rarity, the panoramic compositions by Lucas Gassel constitute the pinnacle in quality of the landscape of the northern Renaissance. This impressive landscape is eloquent testimony to his skill. The refinement of the figures, the chromatic intensity and range, the enamel-like surface and the confident draughtsmanship makes this painting a particularly dazzling example of the art of the 16th century.

- 1 Attributed to Lucas Gassel, oil on panel, 45 × 69 cm.
- 2 Attributed to Lucas Gassel, oil on panel, 34.3 × 45.7 cm.
- 3 Lucas Gassel, oil on panel, 90 × 115 cm, signed and dated LG 1540.
- 4 Juan Luis Vives, *Exercitatio lingue latinæ*, Basel, 1539, in “Leges Ludi”.

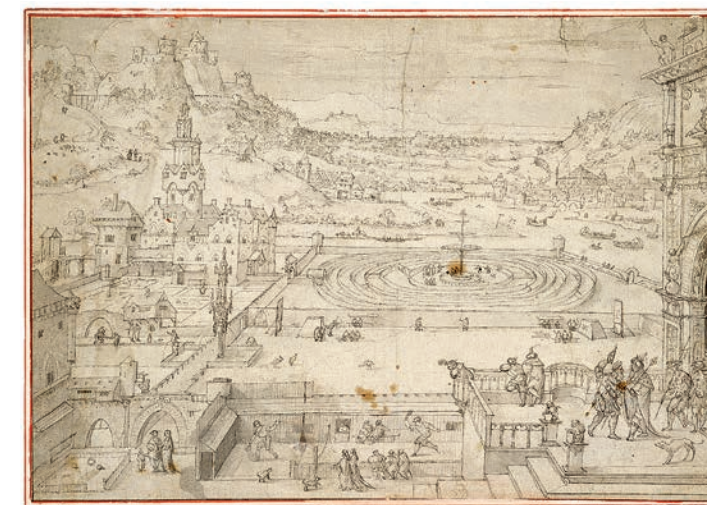


**FIG.1** | Herri Met de Bles, *Landscape with David and Bathsheba*, oil on panel, 46.2 × 69.2 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

supplanté par une nouvelle discipline dans les cours royales européennes : le tennis (ou « jeu de paume »). C’est en effet à l’avant-plan de notre composition que se trouve l’une des premières représentations d’un match de tennis. De format rectangulaire, le terrain est pavé et scindé d’une corde en son centre. Conforme à la description de l’Humaniste et érudit Juan Louis Vives datant de 1539, notre espace de jeu comprend également des galeries latérales pour accueillir les spectateurs<sup>4</sup>. Les Italiens auraient été les premiers à représenter le jeu de tennis ; d’aucun affirme que Donatello l’aurait, en pionnier, introduit dans l’arrière-plan d’un des bas-reliefs de bronze du retable de Saint Antoine de la Basilica del Santo de Padoue. On retrouve également trace d’un espace rectangulaire destiné à « *giocare alla palla* » dans le traité *De re œdificatoria* d’Alberti. N’oublions cependant pas le magnifique paysage panoramique s’élevant derrière le palais renaissance du roi David, qui à lui seul mériterait tout notre intérêt. Au cœur d’une vallée fluviale, villes et villages sont peints avec la minutie de ses meilleurs dessins. Autrefois attribué à Gassel, l’un des dessins de la collection du Louvre reprend une composition similaire qui s’inscrit parfaitement dans la thématique exposée **FIG.2**. Au loin, l’escarpement des falaises témoigne de l’héritage d’Herri Met de Bles, tandis que la forêt, s’étalant le long des collines, lui permet de décliner la gamme des verts.

Connus pour leur rareté, les compositions panoramiques de Lucas Gassel représentent l’aboutissement qualitatif du paysage de la Renaissance du Nord. Cet admirable paysage témoigne avec éloquence de son talent. Le raffinement des personnages, l’intensité et la diversité des coloris, l’émail de la matière et l’aisance de son dessin font de ce tableau un exemple particulièrement brillant de l’art du XVI<sup>e</sup> siècle.

- 1 Attribué à Lucas Gassel, huile sur panneau, 45 × 69 cm.
- 2 Attribué à Lucas Gassel, huile sur panneau, 34,3 × 45,7 cm.
- 3 Lucas Gassel, huile sur panneau, 90 × 115 cm, signé et daté LG 1540.
- 4 Juan Luis Vives, *Exercitatio lingue latinæ*, Bâle, 1539, in « Leges Ludi ».



**FIG.2** | Master of the former Netherlands, 16th century, *Divertissement sur les terrains attenants au palais de David*, quill and Indian ink, wash drawing in Indian ink, 23.6 × 35 cm, Musée du Louvre, Graphic Arts department.



## 6 | Herri Met de Bles

BOUVIGNES CIRCA 1510–FERRARA CIRCA 1560

### PANORAMIC LANDSCAPE WITH THE FLIGHT INTO EGYPT PAYSAGE PANORAMIQUE AVEC LA FUIITE EN ÉGYPTTE

**PANEL** 44 × 74.3 cm  
Signed with an owl, the artist’s symbol (in a crevice in the rock, in the centre)  
**PROVENANCE** Lord Northwick, Thirllestane House, Cheltenham; Sale Philips, London, 26 July 1859, lot no. 914 or 1777; Lord Northwick, Northwick Park (1864); Lady Northwick, Northwick Park; Capitain E.G. Spencer-Churchill, Northwick Park (1921); Sale Spencer-Churchill, Christie’s, London, 28 May 1965, lot no. 47; Hallborough Galleries, London; M.A. Hassid, England (1970); Günter and Anneliese Henle, Duisburg (1970); Sale Günter and Annelise Henle, Sotheby’s, London, 3 December 1997, lot no. 30; De Jonckheere Gallery; Private collection.

**LITERATURE** *A catalogue of the Pictures, Works of Art, etc, at Northwick Park, 1864*, no. 41; T. Borenius, *A catalogue of the*

*Collection of Pictures at Northwick Park*, 1921, no. 112; M.J. Friedländer, *From van Eyck to Bruegel*, 1956, ill. 186; L. van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et de Bruegel*, 1962, p. 227; W.S. Gibson, “*Mirror of the Earth*”. *The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, 1989, pp. 30, 102, note 126; L. Serck, *Henri Bles et la peinture de paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel*, unpublished

doctoral thesis, Université de Louvain, 1990, pp. 371–373; L. Serck, in J. Toussaint (ed.), *Autour de Henri Bles*, Exh. Cat., Namur, 2000, p. 176, no. 12.  
**EXHIBITIONS** Bristol, 1937, no. 137; London, Royal Academy, *Flemish Art 1300–1700*, Winter 1953–1954, no. 154; Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, *Autour de Henri Bles*, 13 May–1 November 2000, no. 12.

The highly prolific landscape painter, Herri Met de Bles, left behind a great number of remarkable paintings. It was his custom to take elements from his previous paintings and reuse them in new compositions. Therefore, he had a catalogue of what could be termed “all-purpose” forms, which he could use and reuse in an infinite number of combinations. This *Panoramic Landscape with the Flight into Egypt* is no exception to the rule. The central motif of the rocky outcrop, under which the main scene takes place, as well as the overall composition do indeed resemble those in his *Landscape with St. Jerome*<sup>1</sup>. In both paintings, a natural arch pierces the rocky formation allowing us to see the trees behind. We also find the mountain topped by a fortified town on the left, and a stretch of water bordered by a port town on the right.

However, the landscape isn’t the only subject of the painting, even if that initially appears to be the case. In fact, a scene featuring the Flight into Egypt has been placed in the centre of the work, in the foreground. We can catch a glimpse of Mary holding the Christ Child in her arms, riding on a donkey led by Joseph. But owing to their small size, they seem to want to let their surroundings take over, subordinate to the whole and its scale. In general, the artist inserted religious scenes in his vast panoramas. The latter, composed of numerous elements—villages, towns, ports, castles, forests, rocks, mountains—were intended as snippets of the visible world so called “cosmic landscapes”. Our work displays all these elements, distributed throughout the various planes which are differentiated by the use of atmospheric perspective. The colours become paler and paler and increasingly blue as the elements fade into the background, giving the impression of distance.

The presence of the owl, considered as Bles’ signature, is brought to our attention thanks to Joseph who is pointing at it. The painter also differentiates the planes through colours starting with brown, then green, quickly followed by blue. The picturesque details, like the small characters present at all levels, which are rarer in the master’s work, later become omnipresent in his landscape paintings.

Herri Met de Bles, peintre de paysage très prolifique, nous a laissé un grand nombre de peintures remarquables. Ainsi, il avait à sa disposition un répertoire de formes, sorte de « lieux communs », qu’il pouvait décliner à l’infini et combiner entre elles. Ce *Paysage panoramique avec la Fuite en Égypte* ne déroge pas à la règle. En effet, le motif central du rocher, qui héberge la scène principale, ainsi que la composition générale, ressemblent en effet à ceux d’un *Paysage avec saint Jérôme*<sup>1</sup>. Dans les deux tableaux, une arche naturelle perce la formation rocheuse et laisse entrevoir les arbres derrière. On retrouve ensuite la montagne surmontée d’une ville fortifiée à gauche et une étendue d’eau bordée par une ville portuaire à droite.

Le paysage n’est pas le seul sujet du tableau, même si il en a l’air au premier abord. En effet, une scène est placée au centre de la composition, au premier plan, celle de la Fuite en Égypte. On peut apercevoir Marie tenant l’Enfant Jésus dans ses bras, sur l’âne mené par Joseph. Mais ceux-ci semblent vouloir laisser la place au développement du cadre dans lequel ils se trouvent, par leur petite taille, subordonnés à l’ensemble et à son échelle. L’artiste insérait généralement des scènes au sujet religieux dans ses vastes panoramas. Ces derniers, composés de nombreux éléments—villages, villes, ports, châteaux, forêts, rochers, montagnes—étaient pensés comme des condensés du monde visible, des « paysages cosmiques ». Le notre présente par ailleurs tous ces éléments, répartis dans les différents plans qui sont eux-mêmes différenciés par l’utilisation de la perspective atmosphérique. Les couleurs deviennent de plus en plus pâles et bleutées à mesure que les éléments s’enfoncent dans la profondeur, pour donner l’impression de l’éloignement.

La présence de la chouette, considérée comme la signature de Bles, se distingue grâce au geste de Joseph, qui la montre du doigt. Le peintre différencie les plans par couleurs : brun pour le premier, puis vert et rapidement, les tons bleus prennent le dessus. Les détails pittoresques, comme les petits personnages repérables à toutes les échelles, qui sont moins présents chez son maître, deviendront omniprésents par la suite dans la peinture de paysage.

<sup>1</sup> Herri Met de Bles, *Landscape with St. Jerome*, panel, 75,7 × 105,8 cm, Namur, Musée des Arts Anciens du Namurois, inv. no. 158.

<sup>1</sup> Herri Met de Bles, *Paysage avec saint Jérôme*, panneau, 75,7 × 105,8 cm, Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, inv. no. 158.



HERRI MET DE BLES  
*Panoramic Landscape  
with the Flight into Egypt*  
*Paysage panoramique  
avec la fuite en Égypte*



# 7 | Lucas Cranach the Younger

WITTENBERG 1515–WEIMAR 1586

## CHRIST BLESSING THE CHILDREN LE CHRIST BÉNISSANT LES ENFANTS

PANEL 59.3 × 120 cm

Signed with the winged serpent carrying a ring in its mouth, dated 1538, inscription: VND SIE BRACHTEN KINDLEIN ZV IM·DAS ER SIE ANRVRETE · S MARCVS AM X.

PROVENANCE Ulveldt family, Vienna,

before 1768; Baron Hakvin Stiernblad of Torup, Sweden, and his descendants; Sale Christie's, London, 23 March 1973, lot 33; Sale Sotheby's, London, 11 December 1985, lot 26; Private collection.

LITERATURE O. Granberg, *Inventaire*

*Général des Trésors d'Art en Suède*, Stockholm, 1913, III, p. 261 (date 1539 incorrect). M.J. Friedländer et J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin, 1932, p. 83, no. 291b;

M.J. Friedländer et J. Rosenberg,

*The Paintings of Lucas Cranach*, New York, 1978, p. 141, no. 362B.

The Cranachs were a German family of painters, artists and engravers, active in Saxony during the 16th century. The two sons of Lucas Cranach the Elder, Hans and Lucas the Younger, imitated their father's art. Lucas the Younger is mentioned as working in his father's studio at the age of fifteen. He took over in 1550. Lucas the Younger was the only one to move away from his father's style. The difference can be seen in his expressive and highly meticulous portraits, showing a great independence in his choice of colours. A skilled painter and engraver, he was noticed by the prince-elect of Dresden, Augustus of Saxony, and appointed his painter in 1553. From 1565 to 1568, he became the burgo-master of Wittenberg, like his father. An accomplished portrait painter, he developed a particularly decorative stylised two-dimensional way of representing his subjects. His mythological scenes and his paintings of manners were particularly popular.

Through its expressive and artistic power, this *Christ Blessing the Children* can easily be compared, from all points of view, with the two other versions of this subject kept in Frankfurt **FIG.1** and Copenhagen<sup>1</sup>. The theme very seldom appears in art before Cranach the Elder but it was portrayed many times after 1537, the date of the first version, both by this son and his studio, as well as by Anthony van Dyck and Cornelis Cornelisz. van Haarlem. The artist has chosen to illustrate Verse 14 of Chapter X of the Gospel according to Saint Mark: “Suffer the little children to come unto me, and forbid them not: for of such is the kingdom of God” (“lasset die kindling zumir kommen und weret inen nicht dan solcher ist das reichgottes”), showing Christ surrounded by a large number of women bringing their newborns to be blessed. The reproachful apostles are portrayed on the left.

The subject of this painting does not simply evoke a passage from the Bible. Close to Lutheran concerns, Lucas Cranach is seeking to convey a message, an idea which, in this case, is the cause of the Reformation. He agreed with Luther's vision in the controversy of 1530 on baptism. *Christ Blessing the Children* is the “battle horse” of Lutheran reform against the Anabaptists, who chose to condemn baptism imposed on young children, arguing that this sacrament should only be received by those in full knowledge of the facts. Luther thus referred to the Gospels to counter the arguments of the dissident sect and emphasised the importance of baptism at

Les Cranach, famille allemande de peintres, de dessinateurs et de graveurs, sont actifs en Saxe durant le XVI<sup>e</sup> siècle. Les deux fils de Lucas Cranach le Vieux, Hans et Lucas le Jeune, imitent l'art de leur père. Lucas le Jeune est mentionné à quinze ans dans l'atelier de son père. Il en reprend la charge en 1550. Lucas le Jeune est le seul à se démarquer du style paternel. Il s'en distingue avec des portraits expressifs et très soignés. Il fait preuve d'une grande indépendance de coloris. Peintre et graveur habile, il est remarqué par le prince-électeur de Dresde, Auguste de Saxe, dont il devient le peintre attitré en 1553. De 1565 à 1568, il est, comme l'avait été son père, bourgmestre de Wittenberg. Portraitiste accompli, il met au point une représentation stylisée et en deux dimensions des personnages particulièrement décorative. Ses scènes mythologiques et ses tableaux de mœurs furent particulièrement appréciés.

Par sa puissance expressive et artistique, ce *Christ bénissant les enfants* se rapproche à tout point de vue de deux autres versions de ce sujet conservées à Frankfort **FIG.1** et à Copenhague<sup>1</sup>. Le thème n'apparaît que très rarement dans l'art avant Cranach l'Ancien mais il sera repris de nombreuses fois à partir de 1537, date de la première version, tant par son fils ou son atelier que par d'autres peintres comme Antoine van Dyck ou Cornelis Cornelisz. van Haarlem. L'artiste a choisi d'illustrer le verset 14 du chapitre X de l'Évangile de saint Marc: «Laissez venir à moi les petits enfants, et ne les en empêchez pas; car le royaume de Dieu est pour ceux qui leur ressemblent» («lasset die kindlin zumir kommen und weret inen nicht dan solcher ist das reichgottes») en montrant le Christ entouré d'un grand nombre de femmes apportant leurs nouveau-nés pour qu'ils soient bénis. A gauche sont représentés les apôtres, réprobateurs.

Le sujet de ce tableau ne s'arrête pas à la simple évocation d'un passage biblique. Proche des préoccupations luthériennes, Lucas Cranach cherche à faire passer un message, une idée, et ce faisant, il prend fait et cause pour la Réforme. Il s'accorde à la vision de Luther dans la controverse de 1530 sur le baptême. *Le Christ bénissant les enfants* se trouve être le «cheval de bataille» de la réforme luthérienne face aux anabaptistes, ces derniers ayant fait le choix de condamner le baptême imposé aux jeunes enfants, estimant que ce sacrement ne devait être reçu qu'en pleine connaissance de cause par les



birth. Cranach's painting sets out to illustrate the Lutheran doctrine by explicitly quoting the verse from the Gospel of Saint Mark: VND SIE BRACHTEN KINDLEIN ZV IM·DAS / ER SIE ANRVRETE·S MARCVS AM X<sup>2</sup>.

Among the existing versions of the theme by Cranach the Elder and his studio, this variant by his son particularly stands out owing to its great quality and the fineness of the details, and to its slightly different format, thus accentuating the artist's individualisation of the faces, emphasising his talent as a portraitist. The paternal style is respected in the use of numerous flat tints, preventing the viewer from entering into the scene in order to better understand the subject. The figures' lack of individual interpretation as well as the dark and indeterminate background, which gives no clue as to the scene's location, reinforces this idea. The viewer is voluntarily excluded from the work because the painting should be interpreted as a lesson, a way of thinking, and not as the portrayal of reality. Thus, the aim of the painting is knowledge and sharing.

1 Lucas Cranach the Elder, *Christ Blessing the Children*, wood, 56,5 × 74 cm, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

2 "And they were bringing children to him that he might touch them", Mark 10, 13.



FIG. 1 | Lucas Cranach the Elder, *Christ Blessing the Children*, wood, 83 × 122 cm, Frankfurt, Städel Museum.

candidats. Luther utilise ainsi les Evangiles pour contrer les arguments de la secte dissidente et souligner l'importance du baptême dès la naissance. La peinture de Cranach se propose donc d'illustrer la doctrine luthérienne en citant explicitement le verset tiré de Marc: VND SIE BRACHTEN KINDLEIN ZV IM·DAS / ER SIE ANRVRETE·S MARCVS AM X<sup>2</sup>.

Parmi les versions existantes du thème par Cranach l'Ancien et son atelier, cette variante du fils se distingue par sa grande qualité et la finesse des détails, ainsi que par son format plus étroit dans la hauteur, qui met l'accent sur l'individualisation des visages opérée par l'artiste, soulignant ses talents de portraitiste. Le style paternel est respecté dans l'utilisation de nombreux aplats, ce qui évite au spectateur de s'intégrer à la scène pour une meilleure compréhension du sujet. L'absence d'interprétation individuelle des personnages ainsi que le fond sombre et indéfini, qui empêche toute localisation de la scène, nous confortent dans cette direction. Le spectateur est volontairement exclu de la composition dans l'appétence de voir celle-ci interprétée comme un enseignement, une façon de penser, et non pas comme la représentation d'une réalité. La peinture est ainsi utilisée dans un but de connaissance et de partage.

1 Lucas Cranach l'Ancien, *Le Christ bénissant les enfants*, bois, 56,5 × 74 cm, Copenhague, Statens Museum for Kunst.

2 « Et ils amenèrent des enfants pour qu'il les touche », Marc 10, 13.



## 8 | Lucas Cranach the Younger

WITTENBERG 1515–WEIMAR 1586

PORTRAIT OF MARTIN LUTHER

PORTRAIT OF PHILIPPE MELANCHTHON

PORTRAIT DE MARTIN LUTHER

PORTRAIT DE PHILIPPE MELANCHTHON

PANELS 62.3 × 48.6 cm

PROVENANCE Private collection, Spain.

Portrait of Martin Luther signed with a dragon and dated 1546

A powerful clear and pronounced stroke, an attractive and neutral background and the use of uniform light, are all characteristics that form the basis of 16th century German portrait painting. An initiator of this style, Cranach the Younger portrays as his father taught him the moral essence of his model with clarity and concision: an amiable and benevolent man, but also a thinker concerned with doctrine and faith **FIG.1**.

Burgomaster of Wittenberg and painter by appointment to the Court of Saxony, Cranach the Elder formed a friendship with the humanists of the Reform very early on, becoming their appointed portrait painter. These official portraits were executed with the purpose of sending them to the numerous German courts attracted by Protestantism. Today, these paintings have gone down in posterity and are looked upon as 'icons' of the Reform.

Martin Luther (1483-1546) was one of the most eminent German theologians behind the protest movement that shook the Church in the 16th century. An Augustine monk and a doctor in theology, he was awarded the chair of Holy Scriptures at the University of Wittenberg, where he began teaching the Epistles of Saint Paul in 1515.

Highly preoccupied with the idea of salvation, he protested against the trafficking of indulgences, recognised by the Catholic Church, and published his 95 Theses, considered as the starting point of the Reformation. Condemned by the papacy in 1520, he was banished from the German Empire in 1521 but taken in by the Elector of Saxony, who became one of the most ardent defenders of the Protestant faith. Thanks to this official protection, Luther dedicated the rest of his life to structuring and defending his work that was the source of the immense religious upheaval known as the Reformation.

A pupil at the University of Heidelberg, Philippe Melanchthon (1497-1560) studied philosophy before dedicating himself to theology, under the influence of Erasmus. As a master of studies, he created the idea of a form of Christianity different from the scholastic theology taught at university. In conflict with the University of Tübingen, he left his position for a post as professor of Greek at the University of Wittenberg. Highly esteemed by Luther, he continued the work of his 'spiritual father'. Defending Luther, while moderating his thoughts before the Roman Catholic Church, Melanchthon laid the basis for the reformed doctrine of Christianity, in the form of discussions around the Epistle to the Romans. Founded on the texts

La puissance d'un trait net et marqué, le support d'un fond neutre de couleur attrayante et l'usage d'une lumière uniforme sont autant de caractéristiques qui fondent les bases du portrait dans la peinture allemande du XVI<sup>e</sup> siècle. Initiateur de ce style, Cranach Le Jeune retranscrit ainsi selon les préceptes paternels, avec clarté et concision, l'essence morale de son modèle: un homme amène et bienveillant, mais aussi un penseur soucieux de doctrine et de foi **FIG.1**.

Bourgmestre de Wittenberg et peintre attiré de la Cour de Saxe, son père Cranach le Vieux entretint très tôt des relations d'amitié avec les humanistes de la Réforme, devenant leur portraitiste attiré. Ces portraits officiels étaient exécutés afin d'être envoyés aux nombreuses cours allemandes attirées par le Protestantisme. Ces tableaux sont aujourd'hui passés à la postérité et font figure d'« icônes » de la Réforme.

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

Elève à l'université d'Heidelberg, Philippe Melanchthon (1497-1560) étudia la philosophie avant de se consacrer à la théologie, sous l'influence d'Erasmus. Maître d'études, il forgea l'idée d'un christianisme différent de la théologie scolastique enseignée à l'université. En opposition avec la faculté de Tübingen, il quitta son poste pour celui de professeur de grec à l'université de Wittenberg. Tenu en haute estime par Luther, il poursuivit l'œuvre de son « père spirituel ». Défendant Luther tout en modérant son propos devant l'Eglise romaine, Melanchthon jeta les bases de la doctrine réformée du christianisme, sous forme de discussions autour de *l'Epître* aux Romains. Fondée sur les textes de Luther, la confession d'Augsbourg reste son œuvre de référence. Base du Luthérianisme, cette doctrine est le fruit de la collaboration



of Luther, the Augsburg Confession remains his work of reference. The basis of Lutheranism, this doctrine is the fruit of the collaboration of two men who, throughout their career, devoted themselves to loyalty and respect.

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



FIG.1 | Lucas Cranach The Elder and Workshop. *Portrait of Martin Luther*, Oil on beech panel: 51.5 x 36.3 cm, private collection, Geneva; On loan to the Musée International de la Réforme (MIR), Geneva. (See De Jonckheere Catalogue 2011-2012, n°4)

des deux hommes qui tout au long de leur carrière se sont voués fidélité et respect.

Portraitiste des plus grandes figures de son siècle, Cranach le Jeune fait ici une nouvelle fois preuve de son talent. Daté de 1546, le portrait de Luther est un hommage rendu à l'ami de son père lors de sa mort cette année là. Initiateur d'un style qui influencera de nombreux artistes, les Cranach séduit au-delà des siècles les plus grands collectionneurs comme les plus grands artistes à commencer par Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner ou encore Paul Wunderlich.



## 9 | The Master with the Parrot

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

### MADONNA AND CHILD IN A PANORAMIC LANDSCAPE VIERGE À L'ENFANT DANS UN PAYSAGE PANORAMIQUE

PANEL 62×40 cm

PROVENANCE Private collection, France.

LITERATURE Max J. Friedländer, Early Netherlandish

Painting, “Jan Van Scorel and Pieter Coeck Van Aelst”,  
Brussels, 1975, vol. XII, pl. 210.

A painter of figures and religious compositions, this anonymous master from Antwerp who was active during the first half of the 16th century, was given this name by M. J. Friedländer owing to the parrot which—although it does not have the value of a signature—features in several of his paintings of the Madonna, where the Child is playing with the bird. His portrayals of the Virgin and Child and Mary Magdalene, depicted as young aristocrats dressed in the fashion of the 1530s, are similar to the works of his contemporary, the Master of Half Figures, whose highly mannerist style and method of production are sometimes—and more rarely—confused with figures by Pieter Coecke d’Alost. The portrayal of the Virgin, with her oval face, the expression of her features, the slender fingers and the elongated body of the Child, are common to both anonymous artists who continuously rendered a disguised homage to the ideal grace and sensitivity of the noblewomen of the court of Margaret of Austria and Mary of Hungary.

Parrots were exotic in mediaeval Europe and therefore highly prized in princely courts, but only rarely depicted by artists. Generally green and not clearly distinguished from the parakeet, parrots symbolise young love. However, due to the parrot’s ability, according to virtually all mediaeval zoological treatises and encyclopaedia, to utter the word *ave* in greeting, the first word spoken by the archangel Gabriel to Mary during the Annunciation, they were also associated with the Virgin as an allegorical symbol of her purity and virginity.

The iconography produced by the Master with the Parrot forms a veritable repertoire of variations on the themes of Mary Magdalene and the *Madonna with Child* FIG.1. However, the Master with the Parrot stands apart from his contemporaries for his particularly elegant handling of landscapes, offering magnificent views into the distance. In this version, the viewer’s gaze is drawn into a fascinating world of mountains and valleys. The background of the composition shows a prosperous village surrounded by rocky outcroppings. With a meticulous attention to detail, the artist delicately composes the scene of small houses and winding roads, using a palette of green and blue tones to create a peaceful, dreamlike atmosphere.

This panel combines multiple characteristics found in the works by this master. For example, the hairstyle of the Virgin, with curls framing her face adorned by a string of beads with a pearl at its centre appears in the *Madonna with Child* at the Musée des Beaux-Arts de Strasbourg FIG.2. Also, according to mediaeval tradition, the Virgin’s cape is embroidered with a

Peintre de figures et de compositions religieuses, ce maître anonyme anversois actif durant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, fut ainsi désigné par M. J. Friedländer en raison du perroquet qui, sans avoir valeur de signature, figure sur quelques uns de ses tableaux de Madone et avec lequel peut jouer l’Enfant. Ses représentations de Vierge à l’Enfant et de Sainte-Madeleine, dépeintes sous l’aspect de jeunes aristocrates, vêtues à la mode des environs de 1530, le rapprochent principalement de son contemporain le Maître des demi-figures avec lequel le style hautement maniériste et le mode de production se confondent parfois, et plus rarement des figures de Pieter Coeck d’Alost. Le type de la Vierge, l’ovale de son visage, l’expression de ses traits, les doigts effilés ainsi que le corps allongé de l’Enfant sont communs aux deux artistes anonymes qui n’ont eu de cesse de rendre un hommage déguisé à la grâce idéale et sensible des nobles femmes de la cour de Marguerite d’Autriche et de Marie de Hongrie.

Exotique dans l’occident médiéval et de fait admiré dans les cours princières, le perroquet n’était que peu représenté par les artistes. Communément vert et confondu avec la perruche des Indes, il est symbole de l’amour naissant. Mais par la capacité que lui imputaient tous les traités de zoologie et les encyclopédies du Moyen-Age à prononcer *ave* en salutation, comme la première parole de l’archange Gabriel à Marie lors de l’Annonciation, il pouvait être associé à la Vierge comme symbole allégorique de sa pureté et sa virginité.

On peut considérer l’iconographie produite par le Maître au perroquet comme un répertoire de variantes sur les thèmes de la Marie-Madeleine et de la *Vierge à l’Enfant* FIG.1. Mais contrairement à ses contemporains, le Maître au Perroquet se démarque par le traitement particulièrement raffiné de ses paysages ouvrant sur de magnifiques perspectives. Dans cette version, le regard du spectateur se laisse entraîner par monts et par vaux à la découverte d’un monde fascinant. L’arrière-plan de la composition s’ouvre donc sur un hameau cossu environné de pitons rocheux. Attentif aux moindres détails, l’artiste a délicatement composé le paysage de maisonnette et de chemins sinueux. Sa palette déploie ici des camaïeux de verts et de bleus, donnant à l’atmosphère douceur et quiétude.

Ce panneau rassemble de multiples caractéristiques qu’on retrouve dans les œuvres de ce maître. La coiffure de la Vierge par exemple, boucles enserrant le visage agrémenté d’un bandeau de perles avec en son centre une perle sertie se retrouve dans la *Vierge à l’Enfant* conservée au musée des





border of golden motifs, a detail which recurs, along with the thick grapevine bearing two tones of fruit, and the detail in the collar of the dress with a gathered, transparent yoke, in the *Madonna with Child* at the Royal Museums of Fine Arts of Belgium FIG.3.

The work that this *Madonna with Child* most closely resembles is held in a private collection: it too is a composition with a panoramic view, in which the seated Child makes the same gesture as in this panel: looking down at the parrot that he holds in his left hand and offering him a grape with his right. However, the Baby Jesus may also be shown standing, as in this panel, supported by his mother's right hand, with her left resting over his heart FIG.4. Similarly, the clothing of the Virgin is characteristic of the representations painted by this master. Although it is conventional to show her in a blue dress and red cape, the fur trimmed sleeves often appear in the representations of the Virgin by the Master with the Parrot.

The quality of this triptych is exceptional: the treatment of the volumes and the space, the modelling, the panoramic landscape in the background, the still life in the left-hand foreground, and on the right behind the Virgin composed of carnations recognisable by their nail-head shape, are stunning in the precision of the brushwork and the meticulous touch. The true meaning of this work lies in the still life in the foreground. Grapes and carnations are both symbols of the Passion of Christ and of the Redemption made possible by his sacrifice, whilst the bouquet of violets symbolises modesty, humility and submission to divine will. The velvety hues, the finesse and the smooth draping of the cloth, and the Virgin's delicate veil combine to make this devotional panel a captivating image that invites a dreamlike contemplation.

Beaux-Arts de Strasbourg FIG.2. Encore d'après la tradition médiévale, le manteau de la Vierge est brodé d'un liseré de motifs ornementaux dorés, or ce détail se retrouve, accompagné de celui du pied de raisin massif offrant deux teintes, et du détail du col de la robe présentant un empiècement de fronces transparentes, dans la *Vierge à l'Enfant* des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique FIG.3.

L'œuvre à laquelle cette *Vierge à l'Enfant* ressemble le plus est conservée dans une collection privée: une composition aussi avec paysage panoramique, où l'Enfant assis reprend la même gestuelle que dans notre panneau: les yeux baissés vers le perroquet qu'il tient de sa main gauche en lui donnant de la droite un grain de raisin. Mais l'on retrouve souvent l'Enfant Jésus debout de notre panneau, la main droite de sa mère le soutenant, la gauche posée sur le cœur de Jésus FIG.4. De la même manière, est caractéristique des représentations exécutées par notre maître la tenue de la Vierge. Car s'il est conventionnel de la figurer dans une robe bleue et un manteau rouge, la manche bordée de fourrure apparaît souvent chez les Vierges du Maître au perroquet.

La qualité de ce tableau est exceptionnelle: le traitement des volumes et de l'espace, du modelé, du paysage panoramique à l'arrière-plan, de la nature morte composée au premier plan à gauche, et à droite derrière la Vierge des ceilllets reconnaissables à leur forme de clous, étonnent par la précision du trait et la minutie de la touche. Car le véritable sens de cette œuvre réside dans la nature morte au premier plan. Raisins et ceilllets sont tous deux les symboles de la Passion du Christ et de la Rédemption rendue possible par son sacrifice, tandis que le bouquet de violettes symbolise la modestie, l'humilité et la soumission à la volonté divine. Le velouté des teintes, la finesse et la souplesse des drapés, la délicatesse du voile de la Vierge tendent à faire de notre panneau dévotionnel une image séductrice invitant à une rêveuse contemplation.



FIG.1 | The Master with the Parrot, *Saint Mary Magdalene before a curtain supported by angels in an architectural niche*, panel, 73.6 x 58.4 cm, Christie's sale, 8 June, 2011, New York.



FIG.2 | The Master with the Parrot, *Madonna and Child*, panel, 21 x 15.5 cm, Strasbourg, Museum of Fine Arts.



FIG.3 | The Master with the Parrot, *Madonna and Child*, panel, 36.6 x 29.6 cm, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium.



FIG.4 | The Master with the Parrot, *Madonna and Child before a panoramic landscape*, panel, 95.5 x 72 cm, Galerie De Jonckheere. Cf. Catalogue 2009, no. 1.

## 10 | Dutch School

SECOND HALF OF THE 16TH CENTURY

### PORTRAIT OF A GENTLEMAN IN RED HOLDING A SWORD AND A CROWN

PORTRAIT D'UN GENTLEMAN EN ROUGE TENANT UNE ÉPÉE ET UNE COURONNE

PANEL 35.6 × 27.4

Escutcheon bearing the arms of the van Loon of Nijmegen family, and underneath a barely legible aphorism:

...OVINQE...OSSID...IMVRI

Inscription on the back: Sigis...E...g

Mad...d/ Impo...sere Ca..I...rinti

PROVENANCE Laurent Meeus (1872-1950),

Brussels; Private collection.

This enigmatic *Portrait of a gentleman in red holding a sword and a crown* was executed in the southern part of the Netherlands during the 1560s. While the escutcheon bears the arms of the van Loon of Nijmegen family, there is no other clue indicating the exact identity of this charming model. However, this painting is similar to the *Portrait of Hermann de Mettechouen*, kept at the Kunsthalle in Bremen and bears the date 1568 **FIG.1**. The man is wearing the same clothes and the same sort of hat. In Bremen, the model is holding a glass of wine whereas here, it has been replaced by a delicate crown. A second version of the Bremen panel, in which the gentleman is holding a pair of gloves, was sold in Amsterdam in 1990.

Nijmegen is the oldest town in the Netherlands and its name is derived from the Gaulish *Noviomagus*, meaning “new market”. Although the inscription is now illegible, the banner visible in the Bremen painting may help to identify this model as a hussar from the province of Limburg.



**FIG.1** | Dutch School, *Portrait of Hermann de Mettechouen*, 1568, 31.2 × 25.2 cm, Kunsthalle Bremen.

Cet énigmatique *Portrait d'un gentleman en rouge tenant une épée et une couronne* aurait été réalisé dans la partie méridionale des Pays-Bas au cours des années 1560. Si l'écusson est celui des armes de la famille van Loon de Nimègue, aucun autre indice ne permet aujourd'hui de donner précisément l'identité de ce charmant modèle. Cependant, ce tableau est à rapprocher du *Portrait d'Hermann de Mettechouen*, conservé à la Kunsthalle de Brême et qui porte la date 1568 **FIG.1**. L'homme porte un costume identique et la même sorte de chapeau. A Brême, le modèle tient un verre de vin dans la main tandis qu'ici, il s'agit d'une fine couronne. Une deuxième version du panneau de Brême a été vendue à Amsterdam en 1990 dans laquelle le gentil homme tient une paire de gants.

Nimègue est la plus ancienne ville des Pays-Bas et tient son nom du gaulois *Noviomagus* qui signifie « nouveau marché ». Bien que l'inscription soit désormais illisible, la bannière visible dans le tableau de Brême pourrait contribuer à identifier ce modèle à un soldat à cheval de la province du Limbourg.



# 11 | Jacob Grimmer

CIRCA 1526 – ANTWERP – 1589

## THE PREPARATIONS FOR WINTER IN A PANORAMIC LANDSCAPE LES PRÉPARATIFS DE L'HIVER DANS UN PAYSAGE PANORAMIQUE

PANEL 28,5×38,5 cm Signed	PROVENANCE Sell Sotheby's Londres, December 2000; Collection privée.	LITERATURE Reine Bertier de Sauvigny, <i>Jacob et Abel Grimmer, catalogue raisonné</i> , La Renaissance du Livre, 1991, p.81-83.
------------------------------	---	--

Jacob Grimmer, a contemporary of Pieter Brueghel I, was born in Antwerp circa 1526. He did his apprenticeship here in 1539, studying under Gabriel Bauwens, Mathys Cock and Cerstian van den Queckborn. He became a free master in 1547, married in 1548 and had four children. He most probably travelled to Italy as was the norm for young painters. His work marked a major turning point in the development of 16th century Flemish landscape painting. His interpretation of landscape, inspired by the views of the areas surrounding Antwerp, and the rural scenes he includes within, demonstrates a new conception of an exceptional maturity.

Simplified, plain landscapes, which made their appearance towards the middle of the century, were largely his invention. The fantastic panoramas, whimsically-shaped gigantic rocks and natural undulations still dear to Lucas Gassel, were abandoned in favour of a simplicity and authenticity never achieved before. Colours also became more real, with a constant desire to portray well-constructed, atmospheric values according to the coherence of all the details, in an effort to respect the unity of the composition.

He often liked to fill his landscapes with characters and small anecdotal scenes with the same spontaneity and the same naturalist vision, rather than giving a fatalistic explanation of things as Pieter Brueghel would have done. Marten van Cleve and Gillis Mostaert collaborated with him. He had a great influence and inspired numerous painters such as his son Abel, as well as Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel II and Jan Wildens.

The undisputed master of paintings portraying rural Flemish scenes, Jacob Grimmer reveals country life at the end of autumn in this particular work. Faithful to the tradition of country scenes, the artist adopts a simple and effective composition. In the foreground, seasonal workers are busy transporting their few possessions in a wheelbarrow or handcart. Men, women and children would move house for a season to find work in winter, perhaps in a town. In the estate's kitchen garden in the distance, we can see the mistress of the castle and her son observing the final preparations before the arrival of the first frost. Their magnificent brick mansion, with its characteristic architecture, can be seen behind them. Further away, a church stands out from the trees, announcing the presence of a village.

Jacob Grimmer, contemporain de Pieter Bruegel I, est né à Anvers vers 1526. C'est dans cette ville qu'il fait son apprentissage en 1539. Il est l'élève de Gabriel Bauwens, Mathys Cock et Cerstian van den Queckborn. En 1547 il est reçu franc-maître. En 1548 il se marie et a quatre enfants. Il est vraisemblable qu'il fit le voyage en Italie comme il était alors d'usage pour les jeunes peintres. Son oeuvre marque un tournant capital dans l'évolution du paysage flamand du XVI<sup>e</sup> siècle. Son interprétation du paysage, inspiré des vues des environs d'Anvers et les scènes rurales qui y sont intégrées montrent une conception nouvelle d'une maturité exceptionnelle.

Le paysage simplifié et uni qui fait son apparition vers le milieu du siècle, est en grande partie son invention. Le panorama fantastique, les rochers gigantesques à formes capricieuses, les accidents de la nature tels que les affectionnait encore Lucas Gassel, sont délaissés au profit d'une simplicité et d'une authenticité jamais atteintes auparavant. La couleur également se fait plus vraie avec un souci permanent de rendre les valeurs atmosphériques et est agencée en fonction de la cohérence de tous les détails dans un souci permanent de l'unité de la composition.

Il se plaît le plus souvent à étoffer ses paysages de personnages et de petites scènes anecdotiques avec la même spontanéité, la même vision naturaliste, sans se préoccuper de donner une explication fataliste des choses comme l'aurait fait Pieter Bruegel. Martin van Clèves et Gillis Mostert ont collaboré avec lui. Son influence fut grande et il inspira de nombreux peintres tels que son fils Abel mais également Gillis van Coninxloo, Jan Brueghel II ou Jan Wildens.

Maître incontesté dans la peinture des scènes rurales flamandes, Jacob Grimmer nous dévoile ici la vie des campagnes à la fin de l'automne. Fidèle à la tradition des scènes champêtres, l'artiste adopte une composition simple et efficace. Au premier plan, les travailleurs saisonniers s'activent en transportant par brouette ou charrette à bras le peu de biens qu'ils possèdent. Hommes, femmes et enfants déménagent le temps d'une saison pour trouver, peut-être en ville, de quoi travailler l'hiver. Plus loin, on aperçoit dans le potager du domaine, la maîtresse du château observer avec son fils les derniers préparatifs avant l'arrivée des premiers gels. Leur belle demeure de briques à l'architecture si caractéristique se détache derrière eux. Au lointain, une église émerge des arbres, annonçant la présence d'un village.





As our gaze travels across the painting thanks to the staggered planes, it naturally leads to a luminous horizon. This vast panorama, composed of gentle valleys, is delicately divided into two parts, the first one evoking the earth and farming activities and the other, the vast clear, translucent sky. The thin, slender trees demonstrate the efforts to simplify the landscape so dear to Jacob Grimmer. The perfect harmony of the tones used between heaven and earth, as well as the numerous carefully-executed details, make this painting a wonderful illustration of rural Flemish life in the 16th century. Besides the picturesque landscape, the small characters that animate the painting invite us to contemplate an era when the earth's riches governed everyday life. The landscape is no longer the simple décor for a scene; thanks to this artist, it has become a genuine pretext to portray a traditional scene of life in Flanders. A forerunner of the genre, Jacob Grimmer presents us with panoramic spaces, sublimated solely by the purity and the very essence of the landscape itself.

En sillonnant la composition grâce à l'échelonnement des plans, notre regard se voit naturellement conduit vers un horizon lumineux. Ce vaste panorama composé de doux valons, se scinde avec délicatesse en deux parties, la première évoquant la terre et les activités agricoles, et l'autre, le vaste ciel clair et translucide. Les arbres minces et élancés marquent les efforts de simplification du paysage chers à Jacob Grimmer. L'harmonie parfaite des tons employés entre ciel et terre, ainsi que le soin apporté aux nombreux détails, font de ce tableau une très belle illustration de la vie rurale flamande au XVI<sup>e</sup> siècle. Outre le paysage pittoresque, les petits personnages qui animent le tableau nous invitent à la contemplation d'un temps, où les richesses de la terre rythmaient le quotidien. Le paysage n'est plus le décor en soi d'une scène, mais devient grâce à cet artiste, un véritable prétexte à la représentation d'une scène traditionnelle de la vie dans les Flandres. En précurseur du genre, Jacob Grimmer nous présente des espaces panoramiques, que seul la pureté et l'essence même du paysage subliment.

## 12 | Lucas Van Valckenborch & Georg Flegel

BEFORE 1535 MALINES – FRANKFURT 1597 / 1563 OLMUTZ – FRANKFURT 1638

### ALLEGORY OF AUTUMN: VIEW OF WEINMARKT IN FRANKFURT ALLÉGORIE DE L'AUTOMNE: VUE DU WEINMARKT À FRANCFORT

PANEL 169,6 × 236,6 cm.

Signed and dated 1594

PROVENANCE Archiduc Ernest d'Autriche,

Gouverneur des Pays-Bas espagnols,

Bruxelles 1595; Ing. Moritz Gruental,

Vaduz; Galerie Stern, Düsseldorf 1934;

Bode et Bode, La Haye 1966; Collection

H. Jochems, La Haye.

EXHIBITIONS *Alte Meister aus Rheinisch-*

*Westfälischem Besitz*, Galerie Stern,

Düsseldorf, 1934, n° 80, pl. 10; *Visage de*

*Liège*, Musée des Beaux-Arts, Liège, 1954-55,

n° 107; *Le Siècle de Brueghel*, Musées royaux

des Beaux-Arts, Bruxelles, 1963, n° 263,

fig. 264; *Georg Flegel, Stilleben*, Historisches

Museum, Francfort-sur-le-Main, 1993,

n° 3 (ill.)

LITERATURE W. J. Müller, *Der Maler Georg*

*Flegel und die Anfänge des Stillebens*, in:

*Schriften des Historischen Museums Frank-*

*furt am Main*, vol. VIII, 1956, p. 88, pl. 4

G. T. Faggini, *Appunti, Estratto dalle Rivista*

*(Dirck de Vries)* in: *Paragone*, no. 165,

Septembre 1963, note 22; A. Wied, Lucas

van Valckenborch, in *Jahrbuch der Kunsthis-*

*torischen Sammlungen in Wien*,

vol. 67, 1971, pp. 119 et 204, n° 53, fig. 142

H. Seifertova, *Tempores anni Lucas van*

*Valckenborch*, in: *Umeni*, XXII, 1974, pp. 326

et 337, fig. 9; K. Wettengl, *Die Mahlzeiten-*

*stilleben von Georg Flegel*, 1983, pp. 20, 22

and 28, fig. 9; S. Segal, *Georg Flegel as Flower*

*Painter*, in: *Tableau*, VII, 1984, p. 85, note 9;

A. Wied, *Lucas und Marten van Valcken-*

*borch*, 1990, pp. 28, 35, 40 and 166, no. 65

(ill.); H. Seifertova, *Georg Flegel and his*

*compositional peculiarities*, in: *Bulletin of the*

*National Gallery* in Prague, I, 1991, pp. 44ff.

Lucas van Valckenborch was probably introduced to painting by his father Martin van Valckenborch the Elder, before he was admitted as Master of the Malines Guild in 1564. Following the religious persecutions inflicted by the Duke of Alba's troops on the Reformation's sympathizers, he had to flee his native town in 1566 and take refuge in Liege and then in Aachen, where he rejoined his brother Martin and Hans Vredeman de Vries. He settled in Antwerp in 1576. The following year, he worked in Brussels for the Archduke Matthias, then Governor of the Low Countries. In 1581 he accompanied the latter in Austria, staying in Vienna and Prague as well as in Linz and Nuremberg. After 1593, he shared his Frankfurt studio with his brother Martin. The master, with his brother, belongs to the greatest landscape painters of the XVI century. His concept of landscaping emanates from Joachim Patenier and Pieter Bruegel the Elder. This careful and scrupulous observer uses a miniaturist's fineness to treat anecdotal scenes, that is always attractive and of a surprising historical accuracy, whilst the surrounding scenery is rich with topographical exactness. At the end of his life, his deep landscapes, with their luminous and refined nuances, are witness to a real creative intention, to go beyond the Brueghelian conception, and of a perfection never attained by his contemporaries.

Georg Flegel is one of the most important still life painters of the XVII<sup>th</sup> century and Germany's first and most talented specialist in this genre. He mainly painted scenes of set tables known as banquettes adorned with German silverware and Bohemian crystal, while he rarely depicted flowers. Although he was born in Olmutz (now in the Czech Republic) in 1563, he settled in Frankfurt and became a citizen of the city in 1597: he is assumed to have moved there in order to follow Lucas and Martin Valckenborch, Court painters of Archdukes Ernst and Mathias. Flegel would have met Lucas in Austria and apparently followed him from Linz to Frankfurt as they sought refuge from religious intolerance. In Frankfurt, his circle of intimates also included Daniel and Isaac Soreau, who had settled nearby in Hanau. His highly

Lucas van Valckenborch est probablement initié à la peinture par son père Martin van Valckenborch l'Ancien, avant son admission en tant que Maître de la Guilde Malines en 1564. Après les persécutions religieuses infligées par les troupes du duc d'Alba aux sympathisants de la Réforme, il doit fuir sa ville natale en 1566 pour se réfugier à Liège puis à Aix où il rejoint son frère Martin et Hans Vredeman de Vries. En 1576, il s'installe à Anvers. L'année suivante, il travaille à Bruxelles pour l'archiduc Mathias, alors gouverneur des Pays-Bas. En 1581, il accompagne ce dernier en Autriche, en séjour à Vienne et à Prague, ainsi que de Linz et de Nuremberg. Après 1593, il partage son atelier à Francfort avec son frère Martin. Le maître et son frère appartiennent aux plus grands peintres de paysage du XVI<sup>e</sup> siècle. Sa conception de composition du paysage émane de Joachim Patenier et Pieter Bruegel l'Ancien. Cet observateur attentif et scrupuleux utilise la finesse d'un miniaturiste pour traiter des scènes anecdotiques, qui sont toujours d'une précision historique surprenante et séduisante, accompagné d'un paysage riche et d'une exactitude topographique. À la fin de sa vie, ses paysages profonds avec leurs nuances lumineuses et raffinées sont le témoignage d'une volonté réelle de création pour aller au-delà de la conception Breughélienne et d'une perfection encore jamais atteinte par ses contemporains.

Georg Flegel est l'un des plus importants peintres de natures mortes du XVII<sup>e</sup> siècle et le premier et le plus talentueux spécialiste de ce genre en Allemagne. Il a surtout peint des scènes de banquet connu sous le nom banquettes ornés de pièces d'argenterie et cristal de Bohême allemande tandis qu'il représente rarement des fleurs. Né à Olmütz (aujourd'hui en République tchèque) en 1563, il s'installe à Francfort et devient citoyen de la ville en 1597: il aurait emménagé là pour suivre Lucas et Martin Valckenborch, peintres de la cour des archiducs Ernst et Mathias. Flegel rencontre Lucas en Autriche et apparemment le suit de Linz à Francfort où ils cherchent refuge contre l'intolérance religieuse.



**personal sense of positioning and arrangement of the objects, as well as his specific brushwork, immediately distinguishing his works from the contemporary production of the Dutch and Flemish schools. From 1593 to 1597, Lucas van Valckenborch and G. Flegel collaborated to produce large allegorical compositions combining monumental figures and sumptuous still lives. Georg Flegel’s career was such that he ranks among the greatest of the German masters. Duke Maximilian of Bavaria and Archduke Ernst of Tyrol were among his distinguished patrons. He remained in Frankfurt until his death in 1638, where his students included Jacob Marrel and, as indicated by their collaborative work, Pieter Binoit.**

A masterpiece that can be situated at the intersection between multiple genres (genre scene, still life and urban landscape), this *Allegory of Autumn* is one of the most characteristic of the works on this theme by Lucas van Valckenborch, who virtually invented allegorical cycles of the seasons. Wied has identified four cycles among Valckenborch’s œuvre, the largest in scale of which forms the context for this composition, the sole remaining counterpart of which is the *Allegory of Summer* that is preserved in the castle of Castolovice. Relying on the mention in the 1595 inventory of the Brussels collection of Archduke Ernest of Austria of “Vier grosze Stuck auf Lainwath die vier anni temporibus”, Seifertova puts forward the hypothesis of a commission by the archduke, at the time that the latter was still based in Linz (the *Allegory of Summer* is in fact dated 1592) which would have been completed by Valckenborch and his collaborator G. Flegel after they had established themselves in Frankfurt in 1593. For obvious reasons, she leaves out the series of seven paintings of the months preserved between Vienna and Brunn, from this hypothesis.

In spite of fantastical references which would situate the scene as being a View of the Market in Linz or, according to another variation, in Passau, it is in fact a picture of Frankfurt, which, by the way, fits with the presumed commission of this cycle as well as the biographical details of these two artists. Comparison with a contemporary engraving by M. Merian makes it possible to identify the setting as the Weinmarkt in the city on the Rhine, with the characteristic silhouettes of the bell towers of the Church of St. Nicholas and the Kran visible in the background. The collaboration with Georg Flegel in producing this panel adds to what is already known of the close ties, apparently dating back from Valckenborch’s stay in Austria, that existed between these two painters: Flegel seems to have followed the latter to Frankfurt. In 1594, 1595 and 1597, the successive baptismal documents of his children Martin, Lucy and Frederick note the presence of the brother, the sister in law, and the son of Lucas van Valckenborch as the respective god-parents. Furthermore, it was at the recommendation and posthumously active testimony of Lucas van Valckenborch that the burgomaster of Frankfurt granted Georg Flegel citizenship in his city on April 28, 1597. To all appearances, Lucas van Valckenborch acted as a sort of protective figure who nurtured Flegel’s career as a successful still life painter.

Derived lato sensu from the market scenes by Pieter Aertsen or Joachim Beuckelaer, the market scenes by Valckenborch are nonetheless quite specific in nature: abandoning the biblical scenes in the background favoured by his predecessors as a form of moral justification for the still life elements included in their compositions, Valckenborch is truly the first to create genuinely secular allegorical cycles featuring the Seasons. This distinction is

A Francfort, le cercle de ses amis intimes inclus également Daniel et Isaac Soreau, qui étaient installés à proximité de Hanau.

Son sens très personnel de la composition et la disposition des objets, ainsi que sa manière précise de peindre distingue immédiatement ses œuvres de la production contemporaine de l’école flamande et néerlandaise. De 1593 à 1597, Lucas van Valckenborch et G. Flegel collaborent à la production de grandes compositions allégoriques combinant figures monumentales et somptueuses natures mortes. La carrière de Georg Flegel était telle qu’il se classe parmi les plus grands maîtres allemands. Le duc Maximilien de Bavière et l’archiduc Ernst du Tyrol font parti de ses clients prestigieux. Il reste à Francfort jusqu’à sa mort en 1638, parmi ses élèves Jacob Marrel et Pieter Binoit, ce dernier participant à cette œuvre.

Il s’agit d’une œuvre charnière relevant de plusieurs genres : scène de genre, natures mortes et paysages urbains. L’*Allégorie de l’automne* est caractéristique de la plupart des œuvres peintes par Lucas van Valckenborch, lequel a inventé les cycles allégoriques des saisons. Wied a identifié quatre cycles dans l’œuvre de Valckenborch, la plus grande sert de modèle et le premier plan rappelle l’*Allégorie de l’été* conservée au château de Castolovice. S’apuyant sur la mention dans l’inventaire de 1595 de la collection de l’archiduc Ernest de l’Autriche à Bruxelles « Vier grosze Stuck auf Lainwath die vier anni temporibus », Seifertova avance l’hypothèse d’une commande de l’archiduc, au moment où ce dernier était encore basée à Linz (l’*Allégorie de l’été* est en fait datée 1592) et aurait été complétée par Valckenborch et son collaborateur G. Flegel, après s’être établi à Francfort en 1593.

En dépit de références fantastiques qui situeraient la scène comme une vue du marché à Linz ou selon une autre variante à Passau, il est en fait question d’une image de Francfort, qui soit dit en passant, s’accorde avec la présumée commande de ce cycle et avec les détails biographiques de ces deux artistes. Par comparaison avec une gravure contemporaine par M. Merian, il est possible d’identifier le Weinmarkt de la ville du Rhin, avec les formes caractéristiques des clochers de l’église de Saint-Nicolas et le Kran visible en arrière-plan.

La collaboration avec Georg Flegel pour la réalisation de cette œuvre a renforcé les liens étroits qui existaient entre les deux peintres depuis le séjour de Valckenborch en Autriche; Flegel semble avoir suivi ce dernier à Francfort. En 1594, 1595 et 1597, les documents successifs de baptême de ses enfants Martin, Lucie et Frédéric notent d’ailleurs la présence du frère, de la belle-sœur, et du fils de Lucas van Valckenborch comme leurs parrains et marraines respectifs. En outre, il a été demandé à titre posthume dans le témoignage de Lucas van Valckenborch que le maire de Francfort accorde à Georg Flegel la citoyenneté dans sa ville le 28 avril 1597. Apparemment, Lucas van Valckenborch agira comme un protecteur qui alimenta la carrière de Flegel, en tant que peintre de natures mortes. Dérivées des scènes de marché de Pieter Aertsen ou Joachim Beuckelaer, les scènes de marché de Valckenborch sont tout à fait spécifiques en abandonnant les scènes bibliques comme une forme de justification morale très au goût de ses prédécesseurs dans les compositions de natures mortes. Valckenborch est véritablement le premier à créer ces cycles allégoriques laïques comprenant les saisons.

Cette distinction se retrouve dans un message moraliste inhérent à ce genre d’images. Plutôt qu’un avertissement concernant l’excès de plaisirs charnels et des plaisirs des sens (sans toutefois exclure totalement ce type

echoed in the relative tempering of the moralistic in message that is inherent in this genre of picture. Rather than a covert warning of the excesses of fleshly delights and the pleasures of the senses (without, however, absolutely ruling out this type of interpretation of the painting), the message here seems to be more of a glorification of the fruits of the earth within the context of an economy that was still largely feudal. As pointed out by Norbert Schneider, it is essentially in accordance with the point of view of the bourgeois and aristocratic beneficiaries of this prosperity that these market scenes would have been designed. In this time of turbulent change, in religious matters to be sure, but above all in socio-economic terms, during which the merchant and urban classes began to undermine the very foundations of the feudal economy, it was important to emphasize the essential productivity of the latter. The point here is not to represent comfortable and prosperous peasants in their surroundings, as is the case in the work of Brueghel, but in fact to illustrate the ultimate gain that the ruling classes could derive from an agrarian economy, through the bountiful depiction of the ultimately luxurious foodstuffs made available for the city’s consumption.

Thus, in spite of their Brueghelian connotations, the grinning peasants depicted in the foreground are presented without the slightest empathy, with the intention of caricature, and are virtually relegated to a behind-the-scenes position within the painting. However, it is in this well integrated inclusion of anecdotal elements (such as the scenes of festivities with garlands and bonfires in honour of the harvest, or in the barrels of Rhine wine ready for export) as well as the “realistic” topography that the specific qualities of the art of Valckenborch are conveyed, in contrast to that of Aertsen or Beuckelaer. While particularly through the agency of Vincenzo Campi, the latter would stimulate other pictorial developments by indirectly influencing A. Carracci, B. Passarotti or Jacopo Chimenti, the valckenborchian formula, as applied by other members of the dynasty as well as in the work of the little-explored artists who carried it forward, such as A. de Muyter, Dirk de Vries or J.-B. de Saive, remains a somewhat isolated climax in the development of Flemish genre painting at the end of the XVI<sup>th</sup> century.

d’interprétation de la peinture), le message semble être ici plus une glorification des fruits de la terre dans le contexte d’une économie encore largement féodale. Comme l’a souligné Norbert Schneider, ces scènes de marché sont essentiellement en conformité avec le point de vue des aristocrates et bourgeois bénéficiaires de cette prospérité.

En cette période de changement turbulent, en matière de religion et surtout en termes socio-économiques, le commerçant et les classes urbaines commencent à saper les fondements mêmes de l’économie féodale, très productive. Il ne s’agit ici non pas représenter les paysans heureux et en adéquation avec leur environnement, comme c’est le cas dans l’œuvre de Bruegel, mais d’illustrer les bénéfices des classes dirigeantes tirant profit d’une économie agraire, à travers notamment la représentation de l’abondance et des denrées alimentaires mises à disposition de la ville. Ainsi, en dépit de leurs connotations breughéliennes, les paysans souriants représentés sans la moindre empathie et de manière caricaturale au premier plan sont pratiquement relégués à une place annexe dans la peinture.

Toutefois, c’est dans cette intégration d’éléments anecdotiques (comme les scènes de fête avec guirlandes et feux de joie en l’honneur de la récolte, ou dans les barriques de vin du Rhin prêt pour l’exportation) que ressortent les spécificités de l’art de Valckenborch par opposition à celle de Aertsen ou Beuckelaer. Par l’intermédiaire de Vincenzo Campi, Valckenborch inspirera d’autres développements picturaux ayant une influence indirecte sur A. Carache, B. Passarotti ou Jacopo Chimenti. La formule valckenborguienne, telle qu’elle est appliquée chez ses suiveurs ainsi que dans les travaux d’artistes peu explorés, resta dominante comme chez A. de Muyter, Dirk de Vries ou J.-B. de Saive. Valckenborch reste une référence, quelques peu à la marge, dans le développement de la peinture de genre flamande à la fin du XVIe siècle.



## 13 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

### THE ST. MICHEL INN

L'AUBERGE SAINT MICHEL

PANEL 50.8 × 66.7 cm

Signed P. BREVGHEL, dated 1619.

PROVENANCE Sale, Amsterdam, Frederick Muller, 13 April 1920, no. 9; Private collection; Sale, Amsterdam, Frederick Muller, 5–11 May 1953, no. 164; B. de Geus van den Heuvel Collection, Nieuwersluis, 1961;

Sale, Sotheby's Mak van Waay, Amsterdam,

26 April 1976, no. 9; Private collection.

LITERATURE G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, Éditions Robert Fink, 1969, pp. 411–14, fig.258; K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Lingen,

Luca Verlag, 2000, II, pp. 832–33

+ 842, E1170.

EXHIBITIONS Arnhem, Gemeentemuseum, *Collectie B. de Geus van den Heuvel*, 1960/61, no. 9; Laren, Singer Museum, *Modernen van Toen 1570-1630. Vlaamse schilderkunst en haar invloed*, 1963, no. 52.

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

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

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

This original painting by Pieter Brueghel the Younger, of which there are eight other versions, is a very fine example of this painter’s art. And for once, he chooses a house as his focal point. Considering the size of the building, we immediately understand that it is the main subject of the painting and we could almost call it a “portrait of a house”, as Klaus Ertz says<sup>1</sup>. Indeed, the figures have been relegated to the middle distance and are relatively small compared with the artist’s usual representation thereof. The foreground is empty except for a pond with a few ducks and two trees. As

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

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

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

Cette composition originale de Pieter Brueghel le Jeune, dont il existe huit autres versions, est un très bel exemple de l’art de ce peintre. Et une fois n’est pas coutume, une maison est l’objet de toute son attention. Car au vu de la taille de la bâtisse, on comprend immédiatement que c’est le sujet principal du tableau et on pourrait presque qualifier celui-ci de « portrait de maison », pour reprendre l’expression de Klaus Ertz<sup>1</sup>. En effet, les personnages sont relégués au deuxième plan et sont donc de taille relativement réduite par rapport aux scènes habituelles de l’artiste. Le premier plan est





well as several small groups of figures going about their business, the painter has included a number of animals that also help to animate the scene.

Two exceptional details in Bruegel's work are present in this panel: the two "paintings within the painting", emphasised by the door frames allowing us to see inside the building. Through the front door of the inn, we are shown a room with various figures two of whom are coming in through the back door. A second opening reveals two men loading a cart in the adjoining barn. Other figures can be seen at the windows, giving the scene a sense of animation as well as an extra dimension by suggesting the space within this large building. Furthermore, the artist also draws attention to the area surrounding the house by depicting several houses on the right of the painting, lower down in the background, suggesting a village. We can also make out other constructions through the back door of the main room. This aspect reveals a new concern in Bruegel's work regarding spatiality, hitherto unseen in his oeuvre.

The house's pediment is covered with various painted elements in the tradition of the *Lüftmalerei* usually found in the regions of Upper Bavaria and the Tyrol, not in Flanders. A certain number of heraldic shields representing Flemish towns and provinces surround the window and the door. Two scenes showing St. Michael killing the devil are placed either side of this window. Finally, the artist has created a frieze showing various travellers—on foot, on horseback, in a cart—going to the inn, symbolised by a man sitting at a table drinking wine. An inscription completes the image: *Dit huys sy Godt Bequaeme/In Sinte Michiel is synen Naeme*<sup>2</sup> giving the place its name. There are several versions of our painting but this one is the oldest. The versions all have their variants which mainly seem to focus on one detail, the pond. In some of the panels, including ours, the pond only reflects the trunk of the neighbouring tree while in a second series, we can see the inn's windows, as is the case in the version in the De Boer Gallery<sup>3</sup>. Moreover, in the first version, the dog situated slightly to the right of the stretch of water is lying down whereas he is always standing in the second one. This leads us to believe that there were two models in Bruegel's studio that were copied in turn. Another notable point in our painting is that the pile of leaves on the roof are absent in the later works, whereas the woman crouching on the left only appeared later.

There is a subtle harmony of colours in *The St. Michel Inn* as well as a mastery of the space giving the painting a sense of airiness despite the presence of numerous details. The painting has very few straight lines and even the tree trunks are sinuous. This use of curves is particular to the artist's late period, where he freed himself from his father's style and moved towards more joyful and less rigid portrayals. In addition, the painter adopted the signature *P. BREVGHEL* as of 1616, reversing the V and the E, marking the beginning of a new era in his career. The painting is therefore characteristic of his mature output.

<sup>1</sup> K. Ertz, *Pieter Bruegel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Œuvre*, Lingen, Luca Verlag, 2000, II, p. 832.

<sup>2</sup> "May God find this house pleasant / Saint Michel is its name".

<sup>3</sup> *The St. Michel Inn*, panel, 52 x 76,5 cm, signed BREVGHEL, Amsterdam, De Boer Gallery, Delft Art Fair, 1973.

laissé inoccupé, en dehors d'un étang avec quelques canards et de deux arbres.

Deux détails exceptionnels dans l'œuvre de Bruegel sont présents dans ce panneau: ce sont les deux «tableaux dans le tableau», mis en exergue par les cadres de porte, qui donnent à voir l'intérieur de la construction. Par la porte d'entrée de l'auberge nous apercevons une salle avec divers personnages dont deux qui entrent par la porte arrière. Une deuxième ouverture permet de voir deux hommes qui chargent un chariot dans la grange attenante. D'autres personnages sont visibles aux fenêtres, ce qui contribue à donner une impression d'animation ainsi qu'une dimension supérieure à la scène en suggérant un espace à l'intérieur même de cette grande bâtisse. Par ailleurs, l'artiste souligne également la présence des alentours de la maison, en nous laissant voir quelques maisons à droite de l'image, situées en contrebas, qui évoquent un village, ainsi que par la porte arrière de la pièce principale, où l'on devine d'autres constructions. Tout ceci révèle une préoccupation nouvelle de la part de Bruegel pour les questions de spatialité que l'on n'entrevoit pas auparavant dans son œuvre.

Le fronton de la maison est couvert par divers éléments peints dans la tradition du *Lüftmalerei* des régions de la Haute-Bavière ou du Tyrol, et ainsi assez peu typique des Flandres. Un certain nombre d'écussons aux armes de villes et provinces de Flandre encadrent la fenêtre et la porte. Deux scènes représentant Saint Michel tuant le diable sont disposées de part et d'autre de cette même fenêtre. Enfin, l'artiste a représenté, sous forme de frise, divers voyageurs—à pied, à cheval, en charrette—se dirigeant vers l'auberge, symbolisée par un homme assis à une table, buvant du vin. Une inscription complète le tout: *Dit huys sy Godt Bequaeme/In Sinte Michiel is synen Naeme*<sup>2</sup> et donne au lieu son nom. Il existe plusieurs versions de notre tableau, celui-ci portant la date la plus ancienne. Des variantes interviennent entre les versions et elles semblent concerner principalement un détail, celui de l'étang. En effet, dans une partie des panneaux, dont le nôtre, l'étang ne reflète que le tronc d'arbre voisin alors que dans une deuxième série, on peut y voir les fenêtres de l'auberge, comme par exemple dans la version de la Galerie de Boer<sup>3</sup>. Par ailleurs, dans le premier cas, le chien situé légèrement à droite du plan d'eau est allongé alors qu'il est toujours debout dans la deuxième version. Cela nous laisse penser qu'il existait deux modèles dans l'atelier de Bruegel, copiés à tour de rôle. Nous pouvons en outre noter que dans notre tableau, les amas de feuilles sur le toit sont absents dans les représentations plus tardives alors que le détail de la femme accroupie sur la gauche n'apparaît qu'ultérieurement.

*L'Auberge Saint Michel* présente une subtile harmonie de couleurs ainsi qu'une maîtrise de l'espace qui permettent de rendre la composition très aérée malgré la présence de nombreux détails. Le tableau compte très peu de lignes droites et même les troncs des arbres sont sinueux. Ce jeu avec les courbes est propre à la période tardive de l'artiste, où il se libère du style de son père en se dirigeant vers des représentations plus joyeuses et moins rigides. Le peintre adopte par ailleurs la signature *P. BREVGHEL* à partir de 1616, où il inverse le V et le E, ce qui marque l'entrée dans une nouvelle ère dans sa carrière. Le tableau est donc caractéristique de cette production de maturité.

<sup>1</sup> K. Ertz, *Pieter Bruegel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Œuvre*, Lingen, Luca Verlag, 2000, II, p. 832.

<sup>2</sup> «Que cette maison soit agréable à Dieu / Saint Michel est son nom».

<sup>3</sup> *L'Auberge Saint Michel*, panneau, 52 x 76,5 cm, signé BREVGHEL, Amsterdam, Galerie de Boer, Foire d'art de Delft, 1973.



DIT IS IN SINTE

MICHIEL

GOEDE HERBERGHE

SANT LOGIS

# 14 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564 – ANTWERP 1638

## THE WEDDING DANCE OUTSIDE DANSE DE NOCES EN EXTÉRIEUR

**PANEL** 50.8 × 66.7 cm  
**Signed and dated bottom left:**  
P.BRUEGHEL 1614

**PROVENANCE** Collection Laurent Meeus  
(1872-1950) until 1950; Private collection.

**LITERATURE** Georges Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Ed. Robert Finck, Brussels, 1969, p. 186-204;  
K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jungere (1564-1637/38). Die Gemälde. Mit kritischem Œuvrekatalog*, Lingen 2000, vol.2, p. 684-96, 722-736, no. E916-944.

A true masterpiece by Pieter Brueghel the Younger, this *wedding dance* is one of the great artist's most popular subjects<sup>1</sup>. Particularly delicate and balanced, and in a remarkable state of preservation, this version belongs to the series of paintings that provide a mirror image of elements taken from the famous *Wedding dance inside*, engraved in 1588 by Pieter Van der Heyden **FIG.1**, after an original by Pieter Brueghel the Elder that was lost. Signed and dated 1614, our painting features among the first and the best versions of the theme: furthermore, it is certified as having been painted by Pieter Brueghel the Younger owing to the presence of an underlying drawing. This well-known practice is present in all the versions painted by the artist and the dimensions are naturally identical.



**FIG.1** | Pieter van der Heyden, *The Wedding Dance Outside*, burin engraving after Pieter Bruegel the Elder.

Véritable chef d'œuvre de Pieter Brueghel le Jeune, cette *danse de nocés* représente l'un des sujets les plus populaires de la production de ce grand artiste<sup>1</sup>. Particulièrement fine et équilibrée, dans un état remarquable de conservation, cette version s'inscrit dans la série des compositions qui reprennent en miroir les éléments tirés de la célèbre *Danse de nocés en Intérieur* gravée en 1588 par Pieter Van der Heyden **FIG.1**, d'après un original perdu de Pieter Bruegel l'Ancien. Signé et daté de 1614, notre tableau figure parmi les premières et meilleures versions du thème: d'ailleurs son caractère autographe est attesté par la présence d'un dessin sous-jacent, pratique reconnue dans toutes les versions de la main de Pieter Brueghel le Jeune, dont les dimensions sont *ipso facto* identiques.

Par-delà les subtiles variations qui distinguent chacune des différentes versions, l'ensemble des panneaux de Pieter Brueghel le Jeune se caractérisent par l'insertion des personnages observés du modèle paternel dans un magnifique paysage rural. Outre le changement de décor, Brueghel le Jeune renonce à l'accumulation de cadeaux nuptiaux visibles à l'arrière-plan de la gravure de Van der Heyden, diminue la présence des personnages aux extrémités, aère considérablement le premier plan et élargit le paysage qu'il agrémente de nombreux détails.

Le paysage arboré permet également par son jeu de frondaisons sinueuses de créer un jeu de diagonales invitant le spectateur à participer à la farandole endiablée à laquelle s'adonnent les invités de la noce de l'avant-plan. La joie et l'agitation quelque peu débraillées de ces derniers sont en quelque sorte relayées sinon accentuées par les sinuosités des troncs d'arbres, particulièrement expressives dans notre version.

Derrière ce groupe où l'on boit, danse, se frôle et s'embrasse sans trop de contraintes, se dresse la table nuptiale: y trône l'héroïne du jour, adossée à un drap lestement accroché en guise de dais et dûment ceinte de sa couronne nuptiale. Son attitude compassée exprime une certaine indifférence à la curiosité indiscreète et non dénuée d'envie de la foule d'invités se pressant à ses côtés et contemplant l'assiette des offrandes nuptiales en espèces sonnantes et trébuchantes. Du marié point de trace explicite, et l'on est en droit de se demander s'il ne figure pas déjà parmi les danseurs éméchés et sautillants...





Besides the subtle variations that differentiate each of the different versions, all the panels by Pieter Brueghel the Younger are characterised by the insertion of characters, observed in his father's model, into a magnificent rural landscape. Besides the change in background, Brueghel the Younger leaves out the mound of wedding gifts visible in the background of Van der Heyden's engraving, reduces the number of characters round the sides, considerably thins out the foreground and expands the landscape, which he embellishes with numerous details.

The effect of the twisted foliage in the tree-filled landscape also allows him to create a set of diagonals that invite the viewer to take part in the wedding guests' boisterous farandole in the foreground. The rather unbridled joy and excitement of the latter are in some way relayed and even emphasised by the twisted tree trunks, which are particularly expressive in our version.

Behind this group of people drinking, dancing, touching and kissing quite freely, stands the wedding table: here presides the heroine of the day, leaning against a cloth elegantly arranged as a dais, and duly wearing her wedding crown. Her formal attitude expresses a certain indifference towards the indiscreet and somewhat envious curiosity of the crowd of guests pressing at her sides, contemplating the plate of wedding gifts in the coin of the realm. There is no obvious trace of the groom, and we may well wonder if he isn't already among the tipsy, hopping dancers...

Owing to a gap behind the tree against which the bagpipe player is leaning and whose tune is leading the dance, we are treated to the view of a couple caught in a suggestive position, while another woman, squatting, is urinating. All these spicy, delectable details are indeed dear to the spirit of Brueghel the Younger, but they also serve as an ultimate warning against the unavoidable excesses that accompany these scenes of collective merriment.

<sup>1</sup> Professor Klaus Ertz has counted some 37 portrayals of this theme painted by the artist between 1607 and 1626.

Une trouée derrière l'arbre contre lequel est adossé le joueur de biniou menant la danse permet de ménager une perspective et de croiser un couple saisi dans une attitude suggestive, tandis qu'une autre femme, accroupie, est en train d'uriner. Autant de détails piquants, savoureux et chers à l'esprit de Brueghel le jeune, certes, mais qui valent également comme une ultime mise en garde contre les débordements inéluctables accompagnant ces scènes de réjouissances collectives.

<sup>1</sup> Le professeur Klaus Ertz dénombre quelques 37 représentations autographes du thème, dont les dates s'échelonnent entre 1607 et 1626.

# 15 | Pieter Brueghel the Younger

BRUSSELS 1564–ANTWERP 1638

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

PANEL 40.6 × 72.3 cm  
Signed P.BREVGHEL

**PROVENANCE** Lord Belper, Kingston Hall, Nottingham; Christie's sale ('The Property of a Gentleman'), London, 23 March 1973, lot 90; Private collection, South Africa, since 1974; Anonymous sale ('The Property of a South African Foundation'), Christie's, London, 7 July 1978, lot 217;

David M. Koetsler, Zurich; Private collection.  
**EXHIBITIONS** Johannesburg, Carlton Centre, 1974; Brussels, Palais des Beaux-Arts, Brueghel. Une dynastie de peintres, 1980, no. 98.  
**LITERATURE** J. Folie in P. Roberts-Jones (ed.), *Bruegel. Une dynastie de peintres*,

exhibition catalogue, Brussels 1980, p. 158, no. 98, reproduced (loaned by David M. Koetsler, Zurich); K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/8). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, 2 vols, Lingen 2000, vol. II, pp. 837, 849, 871, no. E 1196\*, reproduced figures 676 and 678 (detail).

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

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

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

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

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

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

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

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





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



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



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



FIG.4 | Pieter Bruegel the Younger, *Peasants at a table outside*, Musée de Saint Omer.



## 16 | Jan Brueghel the Elder

BRUSSELS 1568 – ANTWERP 1625

### THE CRUCIFIXION LA CRUCIFIXION

COPPER 25 × 35 cm

PROVENANCE Private collection, Italie.

Signed and dated *BRUEGHEL 1594*

Jan Brueghel the Elder, also known as ‘Velvet’ Brueghel owing to the charm of his palette, was the second son of Pieter Brueghel 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 was in Milan in 1595 where Cardinal Borromeo served as his protector.

He came back to Antwerp in 1596 where he registered as a master. After a trip to Prague in 1604, and to Nuremberg in 1606, he returned to Antwerp and was nominated official court painter by Archduke Albert and the Infanta Isabella. The diverse subjects he painted are of the utmost precision and virtuosity. 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 a high position in Antwerp society, and his studio was frequented by some of the highest members of society.

Sometimes called *Christ Crucified* in the Gospels, describing the ninth hour of the crucifixion of Christ and two thieves, this hitherto unseen work by Jan ‘Velvet’ Brueghel compares with this master’s finest known paintings. And quite rightly so: we can feel the incredible dramatic tension among the crowd gathered in this sublime landscape, where nature alone conveys the grief of this episode from the New Testament.

This work, which has been in the possession of a great Italian princely family since its creation, is the perfect synthesis of Jan Brueghel’s art. Catholic, courtly and a familiar face in the high society of his day, he went to stay in Italy in 1589, first with the Colonna family and then with the future pope, Cardinal Federico Borromeo. Dated 1594, at a time when he had already been in Rome for two years, this copper perhaps draws inspiration from one of his father’s models. In fact, this is highly likely. Unfortunately, no painting of this subject by Brueghel the Elder exists today and only two notes evoke the possibility of a paternal model: in his *Res Pictoriae*, Buchelius (1583-1639) mentions having seen a *Calvary* by Pieter the Elder, dated 1559, at the house of the collector Bartholomeus Ferreris, in Leiden, and an old inventory from the collection of H. Bartels from 1672 lists a crucifixion<sup>1</sup>. The first argument seems highly probable while the second one is more questionable: 150 florins is very cheap for the time for a painting by a master! It is therefore more likely to be a work by Pieter the Younger. In fact,

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, était le deuxième fils de Pieter Bruegel le Vieux 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 Borromée.

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 et fut nommé peintre officiel de la cour par l’archiduc Albert et l’infante Isabelle. La diversité des sujets traités sont d’une précision et d’une virtuosité extrêmes. L’un des plus grands spécialistes du paysage au XVII<sup>e</sup> 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 dominent les bleus-verts 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.

Parfois intitulée le *Christ en Croix* dans les Evangiles et décrivant à la neuvième heure la crucifixion du Christ et de deux brigands, cette œuvre inédite de Jan Brueghel de Velours rivalise avec les plus belles compositions connues de ce maître. Et pour cause, une tension incroyablement dramatique est palpable dans la multitude rassemblée dans ce paysage sublime, où la nature à elle seule annonce la douleur de cet épisode du Nouveau testament.

Demeurée depuis sa création dans une collection princière italienne, cette œuvre est la parfaite synthèse de l’art de Jan Brueghel. Catholique, courtois et fréquentant la haute société de son temps, il séjourna en Italie dès 1589, chez les Colonna d’abord, puis chez le futur pape le cardinal Federico Borromeo. Daté de 1594, alors qu’il séjournait à Rome depuis deux ans, ce cuivre est-il inspiré d’un modèle paternel? Il y a fort à parier que ce soit le cas. Malheureusement aucun tableau de ce sujet par Bruegel l’Ancien n’est aujourd’hui préservé et seules deux mentions nous évoquent un éventuel modèle paternel: Buchelius (1583-1639) signale dans ses *Res Pictoriae* qu’il aurait vu chez le collectionneur Bartholomeus Ferreris, à Leyde, un *Calvaire* de Pieter le Vieux daté de 1559 et un vieil inventaire de la collection de H. Bartels de 1672 fait état d’une crucifixion<sup>1</sup>. Le premier argument semble peu discutable tandis que le second est plus contestable: 150 florins, c’est bien peu cher payé pour un tableau de maître à l’époque! Il s’agirait donc davantage d’une œuvre de Pieter le Jeune. D’ailleurs, on trouve dans l’œuvre de ce dernier, frère de Jan le Vieux, quatorze versions différentes de ce thème. Or



there are fourteen different versions of this theme in the œuvre of the latter, who was the brother of Jan the Elder. And yet nothing leads us to believe that the two brothers copied each other; it is more likely that they followed a common model by their father. In fact, there are several similarities between our painting and the *Calvary* by Pieter, kept in the sacristy of the Church of Saint Séverin in Paris.

Two other versions of Jan's work support our opinion. An earlier painting than ours by Jan the Elder, dated 1595, is kept at the Kunsthistorisches Museum in Vienna **FIG.1**. It includes numerous elements from our version. The group in the foreground is identical: servants are fighting over Christ's cloak. The two guards in red and blue are standing in the same position, while a cavalier carrying a heavy basket on his back is watching the three men fighting on the ground. Furthermore, this confrontation appears to foreshadow the peasant brawls portrayed by Adrian Brouwer. Also present is the motif of the horseman dressed in yellow, positioned on his mount looking at Christ on his cross. In our version, however, he is carrying the clearly visible standard of the Habsburg family whereas no flag is seen flapping in the wind in the Viennese version. Finally, in the background, melting into the blue, we can perceive a fortress resembling a citadel, representing Jerusalem: it is on the right in the copper in Vienna and on the left in ours. The only real difference in the narration of the episode is that in our version, the three crosses are fixed in place, whereas in the Viennese version, the left-hand cross for the thief is in the process of being erected. We can see the executioners hurrying and supporting the cross in order to put it up. Of all the versions similar to ours, whether they are by Jan or Pieter, none of them show the three crosses fixed firmly in place except for ours. Did Jan choose to move away from the paternal model in this first work? It is true that Jan had a far more independent character with regard to his father than his brother, who wasn't really the source of pure invention. Finally, the cold tones of green and blue make us automatically think of Paul Bril, with whom our painter travelled around Italy. The influence of this romanist can unquestionably be seen in this landscape, where the dramatic tension is increased tenfold by the choice and contrasts of colours.



**FIG.1** | Jan Brueghel the Elder, *Crucifixion*, 1595, copper, 26 x 35 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

rien ne nous permet de dire que les deux frères se sont copiés; ils ont donc plutôt suivi un modèle commun venant de leur père. De fait, on notera quelques similitudes entre notre tableau et le *Calvaire* de Pieter, conservée en la sacristie de l'Église Saint Séverin de Paris.

Deux autres exemples de l'œuvre de Jan viennent étayer notre propos. Postérieure à notre version, une composition datée de 1595 de Jan Le Vieux est conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne **FIG.1**. Elle reprend de nombreux éléments de notre version. Le groupe au premier plan est identique: on assiste au combat des valets se disputant le manteau du Christ. Les deux gardes en rouge et bleu adoptent la même posture, les trois hommes en pleine bagarre au sol sont observés par un cavalier portant une lourde hotte sur son dos. De plus, cette altercation annonce volontiers les rixes paysannes d'Adrian Brouwer. On retrouve également le motif du cavalier jaune, posté sur sa monture et regardant le Christ sur sa croix. Dans notre version cependant, il porte l'étendard bien visible de la famille des Habsbourg tandis qu'aucun drapeau ne flotte dans le ciel de la version viennoise. Enfin, à l'arrière-plan, fondue dans le bleu, on aperçoit une place forte, sorte de citadelle, qui représente Jérusalem: elle est à droite sur le cuivre de Vienne, à gauche sur le nôtre. Seul véritable différence dans la narration de l'épisode: sur notre version, les trois croix sont fixées, tandis que la version viennoise, la croix de gauche devant servir au supplice du larron est en train d'être élevée. On aperçoit d'ailleurs les bourreaux se hâtant et soutenant la croix afin de la dresser. De toutes les versions que nous rapprocherons de cette œuvre, qu'elles soient de Jan ou de Pieter, aucune ne fait figurer les trois croix solidement fixées sauf notre tableau. A croire que Jan s'était démarqué du modèle paternel sur cette œuvre première? Il faut avouer le caractère bien plus indépendant de Jan vis à vis de son père, contrairement à son frère qui ne procède pas véritablement par invention pure. Enfin, les tons froids, verts et bleus font indéniablement penser à Paul Bril, avec qui notre peintre a voyagé en Italie. L'influence de ce romaniste est sans conteste sur ce paysage, où la tension dramatique est décuplée par le choix et les contrastes des couleurs.

La construction en zones horizontales est aussi le fruit de l'influence de Joachim Patenier. Cet amphithéâtre naturel, s'étendant à flancs de pics rocheux, est présent aussi dans un deuxième tableau duquel nous pouvons rapprocher notre *Crucifixion*. Le *Calvaire* de l'Alte Pinakothek de Munich<sup>2</sup> est une œuvre plus tardive, autour de 1598, exécutée à Anvers. Elle jouit de l'influence des deux précédentes, Vienne et la nôtre, mais aussi de Dürer, notamment de son dessin daté de 1505 du *Grand Calvaire* appartenant à Rodolphe II (Galerie des Offices, Florence) et dont les copies circulaient déjà nombreuses en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle. Une version peinte de 1604, reprenant presque à l'identique la gravure de Dürer figure également aux Offices de Florence. La composition est bien plus dense que dans notre version, et la citation du maître graveur, significative. Jan se détache donc dans cette grande version de l'invention de son père pour ne citer que le dessin qu'il connaît. Enfin, notons une dernière représentation de ce thème, dans un tout autre registre puisqu'il s'agit d'une brillante démonstration de talent de miniaturiste de Jan Brueghel le Vieux<sup>3</sup>. Petit tableau ovale faisant partie d'un groupe de cinq dont trois sont de la main de notre artiste, il était destiné à orner un bénitier. On y retrouve la foule de personnages, amassée autour du Christ portant sa croix.

The construction in horizontal planes is also the fruit of Joachim Patenier's influence. This natural amphitheatre, stretching to the sides of the rocky peaks, is also present in a second painting similar to our *Crucifixion*. The *Calvary* in the Alte Pinakothek in Munich<sup>2</sup> is a later work, circa 1598, executed in Antwerp. It has clearly been influenced by the two previous versions, ours and the one in Vienna, but also by Dürer, especially his drawing of the *Great Calvary* dated 1505, which belonged to Rudolf II (Uffizi, Florence), many copies of which were in circulation in Italy during the 16th century. A version painted in 1604, depicting an almost identical copy of Dürer's engraving, also exists in the Uffizi in Florence. The composition is much denser than in our version, and the mention of the master engraver is significant. Hence, Jan differentiates himself in this large version of his father's invention and refers to the drawing he knows. Finally, there is another representation of this theme in quite another register, since it is a brilliant demonstration of Jan Brueghel the Elder's talent as a miniaturist<sup>3</sup>. A small oval painting that is part of a group of five, three of which are by our artist, that were designed to decorate a font. Here we find the crowd of figures gathered around Christ carrying his cross.

One thing is certain, Jan must have had his father's drawings with him in Italy to have been able to produce our version. He takes the decision to position the group of Holy Women in the foreground on the right, with the Virgin sitting in the middle; at their feet are the remains of a charnel house. On the other side, five naked men seem to be sucked into the ground, while a human skeleton lies not far from them. This group, a motif which is resolutely rubenesque, acts as a repoussoir, opening onto Golgotha.

The great quality of this copper cannot fail to move the viewer. It is the manifesto of an artist who has reached maturity through his trip to Italy and whose work is commissioned by the great patrons and collectors. In a remarkable state of conservation, this work with its astonishingly beautiful landscape and variety of characters is a unique biblical masterpiece by Jan Brueghel.

<sup>1</sup> Mentioned by G. Marlier in *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels, 1969, p.287: "A painting of Christ's Crucifixion. By Brueghel the Elder 150 florins".

<sup>2</sup> Jan Brueghel the Elder, *Calvary*, ca.1598, copper, 36.2 x 55.4 cm, Munich, Alte Pinakothek.

<sup>3</sup> Jan Brueghel the Elder, *Carrying the cross*, 1606, copper, 3.5 x 5 cm, Milan, Pinacoteca Ambrosiana.

Une chose est sûre, pour réaliser notre version, Jan devait posséder avec lui en Italie des dessins de son père. Il prend le parti de positionner le groupe des Saintes Femmes, la Vierge assise au centre, au premier plan à droite, avec à leurs pieds les restes d'un charnier. De l'autre côté, cinq hommes dénudés sont comme aspirés par la terre, et non loin d'eux gît le squelette d'un humain trépassé. Ce groupe, motif aux accents résolument rubéniens, fonctionne comme un élément repoussoir, qui ouvre sur le Golgotha.

Nul ne saurait s'émouvoir devant la grande qualité de ce cuivre. Il est le manifeste d'un artiste, ayant atteint la maturité par son voyage en Italie, et que les grands mécènes et collectionneurs mandatent. Dans un état remarquable de conservation, par la stupéfiante beauté du paysage et la variété de ses personnages, Jan Brueghel signe ici un chef-d'œuvre inédit de son registre biblique.

<sup>1</sup> Mentionné par G. Marlier in *Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles, 1969, p.287:

« Un tableau de Crucifiement du Christ. Du Vieux Bruegel 150 florins ».

<sup>2</sup> Jan Brueghel le Vieux, *Calvaire*, ca.1598, cuivre, 36.2 x 55.4 cm, Munich, Alte Pinakothek.

<sup>3</sup> Jan Brueghel le Vieux, *Portement de croix*, 1606, cuivre 3,5 x 5 cm, Milan, Pinacothèque Ambrosienne.



7.54.

## 17 | Jan Brueghel the Elder & Hendrick van Balen

1568 BRUSSELS – ANTWERP 1625 / 1575 – ANTWERP – 1632

### ALLEGORY OF ABUNDANCE ALLÉGORIE DE L'ABONDANCE

PANEL 65,5 × 93 cm  
PROVENANCE Colombo Collection;  
Private collection  
EXHIBITION Cremona, Museo Civico  
Ala Ponzone, *Brueghel - Brueghel, Tradizione*  
*e Progresso: Una Famiglia di Pittori*  
*Fiaminghi tra Cinque e Seicento,*  
26 september – 20 december 1998.;  
*La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce*  
*años, 26 octubre 2009 – 31 janvier 2010.*

LITERATURE K. ERTZ, *Jan Brueghel der*  
*Ältere*, 1979, Dumont Buchverlag, Köln,  
p.389, p.608, ill. P.390, pl.462; K. ERTZ,  
*Brueghel - Brueghel, Tradizione e Progresso:*  
*Una Famiglia di Pittori Fiaminghi tra Cinque*  
*e Seicento*, exhibition catalogue,  
Cremona 1998.

Jan Brueghel the Elder, also known as ‘Velvet’ Brueghel owing to the charm of his palette, was the second son of Pieter Brueghel the Elder and the brother of Pieter Brueghel the Younger. He spent his first few years of apprenticeship with P. Gœkindt, a painter from Antwerp, before leaving for Italy around 1590. He went to Milan in 1595 where Cardinal Borromeo served as his protector. He came back to Antwerp in 1596, where he registered as a master. After a trip to Prague in 1604, and to Nuremberg in 1606, he returned to Antwerp and was nominated official court painter by Archduke Albert and the Infanta Isabella. The diversity of the subjects he painted is of the utmost precision and virtuosity. 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. He had a huge influence over several generations of painters.

According to Karel van Mander, the figure painter Hendrik van Balen was the pupil of A. Van Noort. He became a free master in Antwerp in 1593 and continued his apprenticeship in Italy. When he returned to his home town in 1602, he ran a particularly prosperous studio where he trained no fewer than 26 pupils over a twenty-year period, including Van Dyck and Snyders. He was appointed dean of the guild in 1609.

Van Balen painted mythological, religious and allegorical paintings as well as altar panels and portraits. His delicate style, which has numerous affinities with Rottenhammer’s mannerism, is characterised by his meticulous execution combining a precise and confident line with fresh colours. He collaborated with fellow artists from Antwerp such as Joos de Momper, Frans Snyders, Jan Brueghel the Elder, Gaspar de Witte and Jan Brueghel the Younger, peopling their landscapes with elegant and gracious figures.

The result of the collaboration between Jan Brueghel the Elder and Hendrik van Balen, this *Allegory of abundance* belongs to the grandiose line of Flemish painting dedicated to the allegorical portrayal of the seasons and their riches. Highly sought-after in the 17th century, the allegory genre developed bringing acclaim to our two painters. While Jan Brueghel the Elder exulted in painting a luxuriant, verdant background, Hendrick van Balen placed

Jan Brueghel le Vieux, appelé également Brueghel de Velours en raison de la séduction de sa palette, est le deuxième fils de Pieter Brueghel le Vieux et le frère de Pierre Brueghel le Jeune. Il passe ses premières années d’apprentissage chez Pieter Gœkindt, peintre anversois, avant de partir vers 1590 pour l’Italie. On le trouve cette année là à Naples, puis à Rome en 1593 et 1594, et finalement à Milan en 1595 où il a pour protecteur le Cardinal Borromée. 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 et est nommé peintre officiel de la Cour par l’archiduc Albert et l’infante Isabelle. La diversité des sujets traités est d’un raffinement, d’une précision et d’une virtuosité extrêmes. Il est surtout l’un des plus grands spécialistes du paysage du XVII<sup>e</sup> siècle. Il en renouvelle totalement la conception en créant un genre à la fois simple et lyrique, liant les différents plans par des personnages qui sont quelquefois exécutés par Rubens. Daniel Seghers fut, en dehors de son fils Jan II, son unique élève mais son influence fut immense et s’exerça sur plusieurs générations de peintres.

Le peintre de figures, Hendrick van Balen aurait été, selon Karel van Mander, l’élève d’A. Van Noort. Reçu franc-maître en 1593 à Anvers, il poursuivit son apprentissage en Italie. De retour dans sa ville natale en 1602, il eut un atelier particulièrement prospère dans lequel, pendant une période de vingt ans, il ne forma pas moins de 26 élèves, parmi lesquels van Dyck et Snyders. Il fut nommé doyen de la Guilde en 1609.

Van Balen peignit autant des tableaux mythologiques, religieux et allégoriques que des panneaux d’autels et des portraits. La finesse de son style qui présente de nombreuses affinités avec le maniérisme de Rottenhammer se caractérise par un grand soin d’exécution alliant un dessin précis et sûr à une fraîcheur de coloris. Il collabora avec ses confrères anversois, tels Joos de Momper, Frans Snyders, Jan Brueghel le Vieux, Gaspar de Witte et Jan Brueghel le Jeune, étoffant leurs paysages de ses figures élégantes et gracieuses.

Fruit de la collaboration de Jan Brueghel le Vieux et Hendrick van Balen, cette *allégorie de l’abondance* s’inscrit dans la grandiose lignée des peintures flamandes dédiées à la représentation allégorique des saisons et des richesses qu’elles nous livrent. Très recherché au XVII<sup>e</sup>, le genre de l’allégorie se développe et trouve ses lettres de noblesses avec nos deux peintres. Tandis que l’un, Jan Brueghel le Vieux, exulte dans la composition d’un fond de





figures of an unequalled delicacy and elegance in this epicurean paradise. In the bend of a path in the shade of the trees, Ceres, Flora and Bacchus come together to revel. Accompanied by *putti*, satyrs and nymphs, the three personified figures in the centre are celebrating the riches of Mother Nature. Cleverly organised and flooded by a halo of light according to Brueghelian tradition, our painting is an ode to abundance.

Just like in the allegories of the four seasons, especially spring and summer, the two painters adopt an effective sense of order. Both in the surrounding landscape and in the choice of figures, our painting is perfectly anchored in the models that constitute the allegories created by Brueghel and Hendrick van Balen. To emphasise perspective and depth, Jan Brueghel has painted two clearings in the forest, thus opening up the scene to the landscape in the distance. He plays on the contrasts of light and reveals all his talent as a colourist: the azure blue of the sky is echoed in the delicate little flowers scattered around the scene. In the foreground, two fauns are stretched out on the ground, watching the gargantuan scene. The *putti* carefully pluck the bunches of grapes from the branches, while a vigorous satyr brandishes the white dish containing the precious nectar. Bacchus, dressed in a long red robe, invites the delicately languorous Flora to taste the grapes. Next to her, Ceres receives the brimming horn of abundance carried by four little cupids. In the distance, a nymph leads a donkey, undoubtedly laden with victuals, while the little grape-pickers shake themselves.

Bathed in light, a feast and piles of flowers lie on the ground. Herein resides the talent of our landscape painter: cut curcurbits, piles of fruit and vegetables, overturned dishes and small forest animals take part in the feast, giving the allegory all its power. Painted with a highly precise brushstroke and very delicate colours, the plant kingdom is cleverly organised by Jan Brueghel the Elder. In the foreground, irises, tulips, lilies, wild roses and daisies delicately bloom. In the background, the nymph Flora makes wreaths out of the multi-coloured flowers. At the feet of these celebrants, fruit and vegetables punctuate the space, just like in a still life, as well as two small guinea-pigs who have already taken their share. Perched high in the fruit trees, the monkeys and birds have not been forgotten. The branches of the trees, bending under the weight of ripe apples and pears, are fully garnished with tasty and colourful fruit. Alongside the luxuriant nature, figures representing abundance also participate in the allegory. Hendrik van Balen, a master in the portrayal of divinities, depicts them here in all their splendour. Their bodies are formed of curved lines, whose physique and attitudes are clearly mannerist in style. Porcelain flesh for the goddesses, an angelic flesh tint for the cupids and sun-kissed skin for the satyrs, the light highlights these bodies sublimated by beautiful drapes. Red, blue, yellow or pink, the folds of the drapes mould the forms of the bodies; both taut yet flowing, they are clearly representative of Van Balen's know-how.

A reflection of the alliance of two brilliant artists, this work, painted around 1615, brilliantly incarnates the successful production of our two artists. Several allegories on the theme of the seasons, the four elements and the five senses, were painted by our two artists; our painting, of which only one other known version exists in Glasgow, is an exceptional work full of verve and poetry, typical of works from Antwerp painted in the first third of the 17th century.

verdure luxuriante, l'autre, Hendrick van Balen, place dans ce paradis épiqueurien des figures d'une finesse et d'une élégance sans pareil. C'est au détour d'un chemin et à l'ombre d'un sous-bois que Cérès, Flora et Bacchus se retrouvent pour faire bombance. Accompagnés de *putti*, satyres et nymphes, les trois figures personnifiées au centre célèbrent les richesses de Dame Nature. Notre composition, savamment ordonnée et inondée par un halo de lumière comme le veut la tradition du paysage brueghélien, est une ode à l'abondance. Comme dans les allégories des quatre saisons, notamment le printemps et l'été, les deux peintres adoptent une ordonnance efficace.

Que ce soit pour le paysage environnant ou le choix des figures, notre composition s'ancre parfaitement dans les modèles que constituent les allégories réalisées par Brueghel et van Balen. Afin de rendre la perspective et la profondeur du champ, Jan Brueghel peint deux percées sortant de la forêt, ouvrant ainsi la scène au paysage lointain. Il joue ainsi sur les contrastes de lumière et dévoile tout son talent de coloriste, dont le bleu azur du ciel fait échos aux délicates fleurettes dispersées au sein de la scène. Au premier plan, deux faunes étendus au sol assistent à la scène gargantuesque. Les *putti* prennent soin de séparer les grappes de raisins de leurs branches, tandis qu'un vigoureux satyre brandit la coupe blanche contenant le précieux nectar. Bacchus, vêtu d'un long habit rouge, invite Flora, délicatement languie, à goûter aux fruits de la vigne. Aux cotés de celle-ci, Cérès recueille la généreuse corne d'abondance que lui portent quatre petits amours. Au loin, une nymphe conduit un âne, surement chargé de victuailles, tandis que s'ébrouent les petits vendangeurs.

Baignés par la lumière, gisent au sol agapes et monceaux de fleurs. Là réside le talent de notre peintre paysagiste : cucurbitacées découpées, fruits et légumes amoncelés, vaisselle renversée et petits animaux des forêts participant à la fête, garantissent la puissance de l'allégorie. Peints avec une grande sûreté dans la touche et avec beaucoup de raffinement dans les coloris, le règne végétal est savamment ordonné par Jan Brueghel le Vieux. Au premier plan, iris, tulipes, lys, roses sauvages et pâquerettes s'épanouissent avec finesse. De ces fleurs aux couleurs bigarrées, la nymphe derrière Flora confectionne des couronnes. Aux pieds des célébrants, les fruits et légumes, telle une nature morte, viennent ponctuer l'espace, desquels deux petits cochons d'Inde ont déjà pris leur part. Perchés dans les vertigineux arbres fruitiers, les singes et les oiseaux ne sont pas en reste. Les branches des arbres, pliant sous les pommes et les poires à maturité, sont grandement garnies de fruits goûteux et colorés. Aux côtés de la luxuriante nature, sont convoquées au service de l'allégorie les figures représentatives de l'abondance. Hendrick van Balen, maître dans la représentation de divinités, nous les dévoile ici dans toute leur splendeur. Les corps sont construits de lignes courbes, dont les tensions et les attitudes sont manifestes des préceptes maniéristes. Chaires de porcelaine pour les déesses, carnation angélique pour les amours et peaux réchauffées par le soleil pour les satyres, la lumière accroche les corps sublimés par de très beaux drapés. Teintés de rouge, de bleu, de jaune ou de rose, les plis des drapés épousent les corps ; à la fois nerveux et souples, ils sont ici représentatifs du savoir-faire de van Balen.

Reffet de l'alliance de deux brillants pinceaux, cette composition réalisée autour de 1615, incarne avec brio l'aboutissement de la peinture de deux artistes. Plusieurs allégories sur le thème des saisons, des quatre éléments, et des cinq sens ont été réalisées par nos deux peintres ; notre tableau, dont une seule autre version est connue à Glasgow, est une œuvre exceptionnelle pleine de verve et de poésie, typique de la production anversoise du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle.

# 18 | Abraham Storck

1635 – AMSTERDAM – 1710

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

CANVAS 33 × 44 cm

Signed A. Storck F bottom right

PROVENANCE De Jonckheere Gallery, 1992;

Private collection, France

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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



## 19 | Abel Grimmer

1570 – ANTWERP – 1618

### THE MONTH OF SEPTEMBER OR THE PARABLE OF THE BARREN FIG TREE LE MOIS DE SEPTEMBRE OU LA PARABOLE DU FIGUIER STÉRILE

PANEL 28.8 × 35.2 cm

PROVENANCE Private collection.

Inscription bottom right *LVC. 13.*

Signed and dated *Abel Grimmer Fecit 1611.*

Abel Grimmer, a painter from Antwerp, was the son of the landscape artist Jacob Grimmer (circa 1526-1590) with whom he served his apprenticeship before being accepted as a master in the Guild of Saint Luke in 1592. He painted numerous small landscapes, representing rural scenes which sometimes included biblical motifs. Above all, he specialised in series dedicated to the Four Seasons and the Twelve Months, which are, in some way, the transposition of the miniaturists' calendars onto panels. Like his contemporary, Pieter Brueghel the Younger, he interpreted certain engravings and models conceived by Pieter Brueghel the Elder and Hans Bol, though in his own, very personal manner. He thus remained deeply attached to the somewhat archaic spirit and conception of the 16th century. It is believed that he also trained as an architect. It is this professional concern—in the rendering of buildings and perspectives—that we find in his paintings depicting the interiors of churches or palaces, and in his panoramic views of the town of Antwerp and his Towers of Babel.

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

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

This wonderful painting by Grimmer is very similar to a version that is currently kept in the Church of Notre-Dame in Montfaucon. Inspired by the engravings of Adrian Collaert (Engravings Room, Paris), and executed after the works of Hans Bol published in 1585, the quality of this particularly well-known series by Grimmer in Montfaucon, reveals the vision of an authentic artist who knew how to expose all the pictorial possibilities offered by these twelve months: each one illustrates a religious theme while being governed by the rhythm of the world and its profanities **FIG.1**.

Peintre anversois, Abel Grimmer est le fils du paysagiste Jacob Grimmer (circa 1526-1590) chez lequel il effectue son apprentissage avant d'être reçu comme Maître dans la Gilde des peintres de Saint-Luc en 1592. Il peignit de nombreux paysages de petit format, représentant des scènes champêtres avec parfois l'insertion de motifs bibliques; il fut surtout le spécialiste des séries consacrées aux Quatres Saisons et aux Douze Mois, qui sont en quelque sorte la transposition sur panneaux des calendriers des miniaturistes. Contemporain de Pieter Brueghel le Jeune, il interpréta comme lui, mais d'une manière très personnelle, certaines gravures et modèles conçus par Pieter Bruegel l'Ancien et par Hans Bol. Il resta ainsi profondément attaché à l'esprit et à la conception un peu archaïque du XVI<sup>e</sup> siècle. Il aurait également suivi une formation d'architecte. Ce serait cette préoccupation de professionnel – dans le rendu des bâtiments et des perspectives – que l'on rencontrerait dans ses peintures représentant des intérieurs d'églises ou de palais, ainsi que dans ses vues panoramiques de la ville d'Anvers et ses Tours de Babel.

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

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

Ce beau tableau de Grimmer est très proche d'une version qui se trouve actuellement dans l'église de Notre-Dame à Montfaucon. Inspirée des gravures d'Adrian Collaert (Cabinet des Estampes, Paris), exécutées d'après les œuvres de Hans Bol publiées en 1585, la série de Montfaucon particulièrement connue de Grimmer révèle, par sa qualité, la vision d'un artiste authentique qui a su découvrir toutes les possibilités picturales qu'offraient ces douze mois: ils illustrent chacun un thème religieux tout en étant rythmé par le monde et ses activités profanes **FIG.1**.



This autumnal scene depicts the work of the peasants: in this case, September has the place of honour. The focus is on apple-picking. At the same time, Christ and his disciples are portrayed in the painting's bottom right-hand corner. As is often the case, a religious aspect has been added here. The inscription *LVC.13* is a reference to the parable illustrated. A small group is portrayed in the foreground around Christ according to the traditional Jewish custom. This is what the parable says: "A man had a fig tree planted in his vineyard and he came seeking fruit on it and found none. And he said to the vinedresser: 'Look, for three years now I have come seeking fruit on this fig tree, and I find none. Cut it down. Why should it use up the ground?' And he answered: 'Sir, let it alone this year also, until I dig around it and put on manure. Then if it should bear fruit next year, well and good; but if not, you can cut it down.'"

All the other parts of the painting, such as the landscape dotted with figures and the small Flemish houses, are executed in the style particular to the painter's era. Paintings of the months and seasons are a true portrayal of rural life in 16th-century Flanders. The architecture, the watercourses and the valleys are also typical of the Flemish landscape. Grimmer's enthusiasm for the description of nature is magnificently demonstrated in the lightness of the trees' foliage and in the varied lighting produced by the sky's light blue and pink hues.

Cette scène automnale représente les travaux des paysans: le mois de septembre est ici à l'honneur. C'est précisément la cueillette de pommes qu'il est possible d'y observer. En même temps, sont représentés le Christ et ses disciples en bas à droite du tableau. Car s'ajoute ici comme c'est souvent le cas, une dimension religieuse. La mention *LVC.13* est d'ailleurs un indice pour la parabole illustrée. Un petit groupe est représenté au premier plan autour du Christ selon le costume juif traditionnel. Voici ce que dit la parabole: « Un homme avait un figuier planté dans sa vigne. Il vint y chercher des fruits et n'en trouva pas. Il dit alors au vigneron: « Voilà trois ans que je viens chercher des fruits sur ce figuier, et je n'en trouve pas. Coupe-le; pourquoi donc use-t-il la terre pour rien? » L'autre lui répondit: « Maître, laisse-le cette année encore, le temps que je creuse tout autour et que je mette du fumier. Peut-être donnera-t-il des fruits à l'avenir... Sinon tu le couperas ».

Toutes les autres parties de la composition, tel que le paysage ponctué de personnages ainsi que les petites maisons flamandes sont traités de façon contemporaine au siècle du peintre. Les tableaux des mois et de saisons montrent véritablement la vie rurale dans les Flandres au XVI<sup>e</sup> siècle. L'architecture, les cours d'eau et les vallées sont aussi typiques du paysage flamand. L'enthousiasme de Grimmer pour la description de la nature se manifeste en toute beauté dans la légèreté du feuillage des arbres et dans l'éclairage varié bleu clair et rose du ciel.



FIG.1 | Adriaen Collaert, after Hans Bol, *September*, Bibliothèque de Lyon.



## THE MONTH OF FEBRUARY OR WINTER: SKATERS NEAR A CASTLE

LE MOIS DE FÉVRIER OU L'HIVER: PATINEURS AUX ABORDS D'UN CHÂTEAU

<b>PANEL</b> 17,5 cm	<b>PROVENANCE</b> Probably commissioned by the Plantin-Moretus family circa 1600; Passed down through the family until 1985; Private collection, France	<b>LITERATURE</b> Reine de Bertier de Sauvigny, <i>Jacob et Abel Grimmer</i> , Belgium, 1991, cat. XLI.
Signed		

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

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

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

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

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

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



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



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

PANEL 21.5 x 27 cm  
Signed and dated *Abel Grimmer Fecit 1604*

PROVENANCE Galerie Jacobs, Brussels,  
26.05.1956; Sale Sotheby's, London,  
9.03.1983, no. 3; J. Van Haefen Gallery,  
London; Private collection, Great Britain.

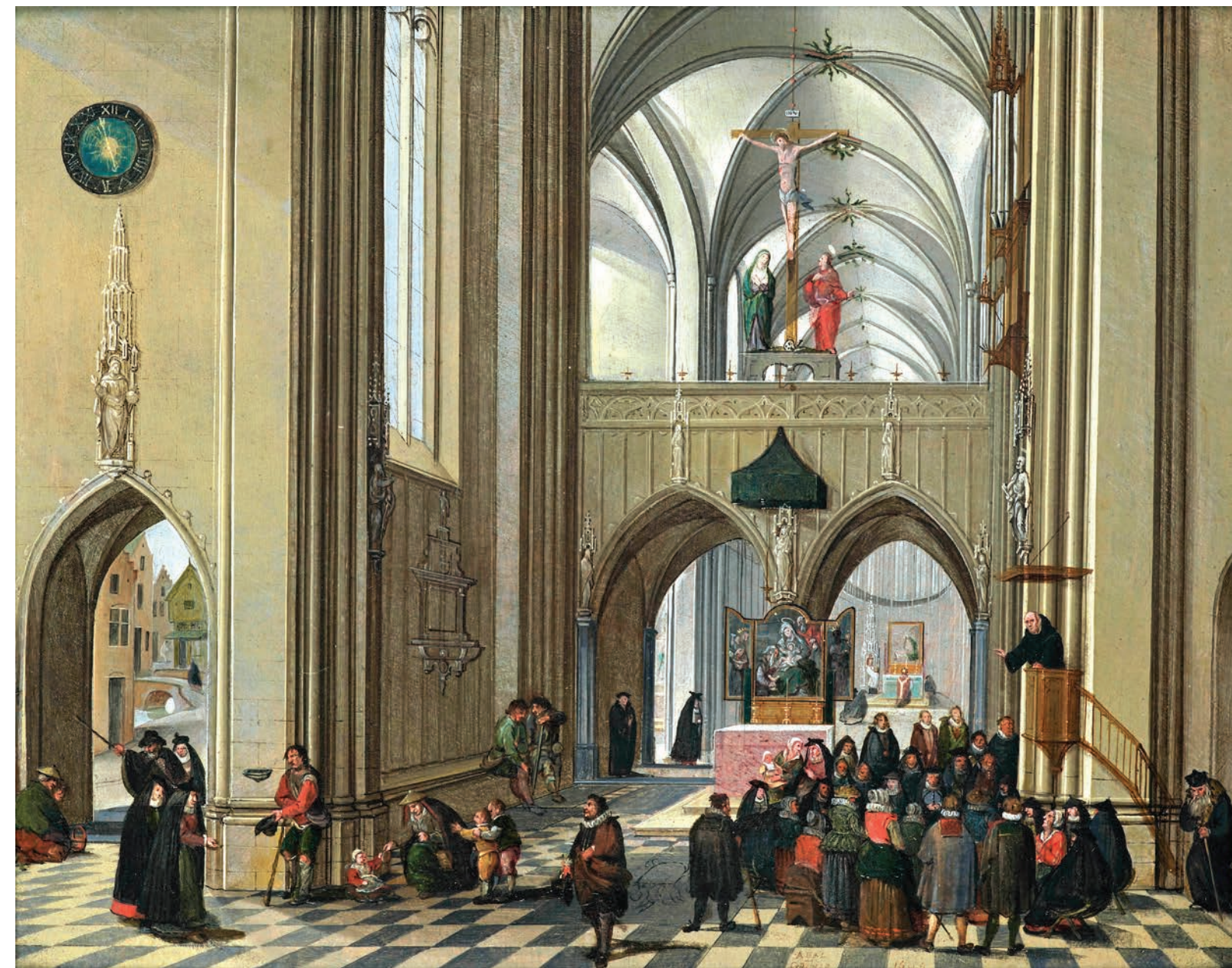
LITERATURE Reine Bertier de Sauvigny,  
*Jacob et Abel Grimmer*, Ed. la Renaissance  
du Livre, Bruxelles, 1991, p.222, no XLIII.

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

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

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

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



## 22 | Adriaen van Stalbemt

1580 – ANTWERP – 1662

### A COLLECTOR'S CABINET CABINET D'AMATEUR

PANEL 90 × 120 cm

PROVENANCE Laurent Meeus (1872-1950);  
Brussels; Private collection, Great Britain.

EXHIBITION Galerie Robert Finck, Brus-  
sels, 1955 (as Frans Francken the Younger)  
LITERATURE M. Díaz Pedrón, *Museo  
del Prado Catálogo de Pinturas I. Escuela  
Flamenca Siglo XVII*, Madrid 1975, vol. I,

pp. 380-81, under no. 1405 (as Adriaen  
van Stalbemt); A. Scarpa Sonino, *Cabinet  
d'amateur*, Milan 1992, p.37; M. Díaz Pedrón  
and M. Royo-Villanova, *David Teniers,  
Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*,

Madrid 1992, p. 199; S. Speth-Holterhoff,  
*Les peintres flamands de cabinet d'amateurs  
aux XVII siècle*, 1957, p. 69.

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

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

relèvent, au premier regard, des mêmes Natures mortes et Portraits que notre tableau mais un examen attentif permet d'observer des modifications de détail qui nous incitent à évoquer, comme nous l'avons fait, des œuvres peintes « à la manière de ».

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



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

## 23 | Frans Francken the Younger

1581 – ANTWERP – 1642

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

PANEL 35 × 46 cm

Signed *FRANCK / INV / F.*

PROVENANCE Private collection, Italy.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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



A COLLECTOR'S CABINET  
CABINET D'AMATEUR

PANEL 56.5 × 84.5 cm  
Circa 1610-1615

PROVENANCE Mahieu Collection, Brussels.

LITERATURE S. Speth-Holterhoff, *Les peintres Flamands de cabinets d'amateurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, 1989, cat. 464, p.374, p.85.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

The genres in vogue are indeed portrayed in front of the viewer, in no hierarchical order and in careful harmony. Top left, a *Ship in distress* as well as a *Flight of Loth*, present in the version of the Duke of Northumberland's *Collector's cabinet with an ebony bureau* (see Härting, cat. 445). Top right is one of the mountainous landscapes typical of the art of Joos de Momper; lower down an *Angelica and the Hermit*; a triptych in the style of Gossaert on the left of the two-tiered sideboard overladen with convoluted ceremonial cups; a *Judgement of Paris* in front of it; a *Triumph of Amphitrite* in the foreground and the replica of a *Carrying of the Cross* (Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen) by Francken placed on a chair.

The accomplished character and particularly spirited touch make this *Collector's cabinet* especially appealing and invaluable. There is a replica of it in the Musée de la Corogne FIG.2, as well as another very similar painting attributed to Francken that was sold in Paris in 2004 FIG.3.

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

Le caractère abouti et la touche particulièrement enlevée font de ce *Cabinet d'amateur* une œuvre particulièrement séduisante et précieuse. On lui connaît une réplique au musée de la Corogne FIG.2, ainsi qu'un autre tableau étroitement similaire attribué à Francken, passée en vente à Paris en 2004 FIG.3.



FIG.2 | Frans Francken the Younger, *Two collectors dining in a gallery of paintings*, 28,5 × 87,5 cm, panel, Museo de Belas Artes da Coruna.



FIG.3 | Frans Francken the Younger, *Two collectors dining in a gallery of paintings*, 57 × 87,5 cm, panel, sale Piasa, 25 June 2004.



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

PANEL 48×74 cm

PROVENANCE Private collection, France.

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

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

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

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

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

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

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

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

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





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



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



FIG.3 | Gijsbrecht Leytens, *Winter landscape with woodcutters*,  
52 × 75 cm, oil on panel, Sold at Sotheby's in London,  
9 December 2010 [Lot 00118].

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

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

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

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

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

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

STILL LIFE WITH MALLARD, HARE, SQUIRREL AND BASKET OF GRAPES  
 NATURE MORTE AU COLVERT, LIÈVRE, ÉCUREUIL ET CORBEILLE DE RAISIN

PANEL 50.8 × 74.6 cm

Signed in lower left CLARA P.

PROVENANCE Private Collection.

LITERATURE Decoteu, Pamela Hibbs, *Clara Peeters,*

*1594-ca. 1640, and the Developement of Still Life*

*Painting in Northern Europe, Flemish Painters in the*  
 Circle of the Great Masters, Lingen, Luca, 1992, t. V.

Little information survives about the life of Clara Peeters. Her date of birth — 15 May 1594 — was discovered in the baptismal registers of the St. Walburga church in Antwerp. As her name does not appear in the archives of the Guild of Saint Luke, it seems that she did not receive formal training as a painter. Clara Peeters was an astonishingly precocious talent, judging from five signed works dating from between 1608 and 1612. Some 50 of the artist's works have been preserved, approximately 30 of which are signed and ten dated.

Her early paintings are characterised by the great sophistication of the workmanship and the composition. This can no doubt be attributed to the fact that in Antwerp, then still the artistic capital of the Netherlands, the detail and finesse of the execution were given greater emphasis than in other Flemish centres such as Haarlem and Utrecht. While the foundations of her composition and some of her motives were derived from Osias Beert, she soon developed a range of specific subjects and techniques of her own. In order to create unity, in some paintings, Clara Peeters depicts elements belonging to the same category. She presents variations on the themes of cheese, fish, crustaceans, shellfish, game... a subject that would later become immensely successful in Flanders through the work of Frans Snyders and Jan Fyt. Although her late career remains vague, her role in developing the “breakfast pieces” in Antwerp in the early 17th century has long been acknowledged.

A legendary woman among the Antwerp still life painters of the 17th century, Clara Peeters was an autodidact who created, in the first half of the Golden Age, an incomparable body of still lifes. In this *Still life with mallard, hare, squirrel and basket of grapes*, she displays the full measure of her artistry and her tremendous mastery of animal painting.

Probably painted in the decade after 1610, this delightful representation of game sets the tone for the marvellous paintings of the spoils of the hunt displayed on tables which later attained such opulence and compositional richness in the work of Frans Snyders. At the centre of the still life lies a beautiful mallard duck whose downy coat and silken plumage call out to be touched. As in the *Bodegon* at the Prado dated 1611<sup>1</sup>, he lies near a heap of small birds scattered here and there: a bullfinch, a kingfisher, and small birds with speckled plumage as well as thrushes, woodcock and partridges. A beautiful, fleet-footed hare with ears alert completes this fine catch. His

Peu de faits concernant l'existence de Clara Peeters nous sont connus. Sa date de naissance – le 15 mai 1594 – a été retrouvée dans les registres de baptême de l'église de Sainte Walburge d'Anvers. Comme son nom ne figure pas dans les archives de la Corporation de Saint-Luc, on peut supposer qu'elle ne reçut aucune formation au métier de peintre. Clara Peeters est étonnamment précoce, à en juger par cinq œuvres signées, dont les dates s'échelonnent de 1608 à 1612. Une cinquantaine de tableaux de l'artiste a été conservée. Une trentaine est signée et une dizaine datée.

Ses premières œuvres se caractérisent par une grande sophistication de travail et de composition. Cela trouve sans doute sa source dans le fait qu'Anvers, alors encore la capitale artistique des Pays-Bas, était la ville où le détail et la finesse d'exécution étaient mis en avant plus que dans d'autres centres flamands tels que Haarlem ou Utrecht. Si elle doit les bases de sa composition et certains de ses motifs à Osias Beert, elle développe rapidement une gamme de sujets et de techniques qui lui est propre. Pour atteindre l'unité, Clara Peeters réserve à certains tableaux la représentation d'éléments de même nature. Elle se livre à des variations sur le thème des fromages, poissons, crustacés, coquillages, gibier... Ce dernier sujet allait connaître un succès immense en Flandres avec Frans Snyders et Jan Fyt. Bien que la fin de sa carrière reste encore vague, son rôle dans l'élaboration du « déjeuner » à Anvers au début du XVII<sup>e</sup> siècle est depuis longtemps reconnu.

Femme artiste mythique parmi les peintres anversoises de nature morte du XVII<sup>e</sup> siècle, Clara Peeters est autodidacte et réalise au cours de la première moitié du siècle d'or des natures mortes que nul ne saurait imiter. Dans cette *nature morte au colvert, lièvre, écureuil et corbeille de raisin*, elle nous donne la pleine mesure de son art et de sa grande maîtrise de la représentation animale.

Probablement réalisée dans les années 1610, cette très belle représentation de gibier donne le ton de ces merveilleuses tables de retour de chasse, opulentes et richement composées, comme on les connaît plus tard chez Frans Snyders. Au centre de notre nature morte, s'étend un très beau colvert, dont la panse dodue et le plumage soyeux appellent au toucher. Comme dans le *Bodegon* du Prado daté de 1611<sup>1</sup>, il gît près d'un monceau de petits oiseaux, disposés ça et là : bouvreuil, martin-pêcheur et petits oiselets aux plumes mouchetées mais aussi grives, bécasse et perdreaux. Un beau



practically golden coat brilliantly accents this symphony of downy and soft textures. But unlike Osias Beert, who would punctuate his compositions with isolated objects, Clara Peeters suddenly moves in the opposite direction. At times cautiously overlapping the elements, she initiates a new approach to the production of the still life, thus generating a greater sense of depth of field.

In addition to the game arranged in a pyramid shape, the artist places an ample basket of white and purple grapes in the upper left corner of the composition. The juicy, sun-ripened fruit contrasts with the mass of animals whose colours form a perfect patchwork of brown, ochre and beige, bringing warmth and intimacy to the scene. Two discreet spectators partake of the victuals presented on the table. Perched on a bunch of Chasselas grapes, a little bird observes the scene, whilst a light-fingered squirrel feasts on some nuts. The same character is present in the composition at the Palazzo Pitti, where the rodent is seen eyeing a platter of fruit **FIG.1**.

The motives presented here are familiar ones in the work of Clara Peeters. Although she applied her talents to widely varied works, such as bouquets of flowers, scenes of fruit or shellfish, in this depiction of game, she reveals a desire to move beyond an archaic vision of the genre. This work unquestionably demonstrates that the still mysterious career of Clara Peeters had a major influence on the art of her time; this *Still life with mallard, hare, squirrel and basket of grapes* is bound to delight the most devoted connoisseurs of still lifes, the sole genre that was permitted to the several female artists working in the Netherlands in the 17th century.

1 Clara Peeters, *Bodegon*, oil on panel, 51 x 71 cm, signed and dated Clara P. A., 1611.



**FIG.1** | Cercle de Clara Peeters, *Fleurs, fruits et écureuil*, panneau 52 x 41 cm, Palazzo Pitti, Florence, in Decoteu, Pamela Hibbs, «Clara Peeters, 1594 – circa 1640, and the Development of Still Life Painting in Northern Europe», *Flemish Painters in the Circle of the Great Masters*, Lingem, Luca, 1992, p.56 .

lièvre aux pattes agiles et aux oreilles alertes termine ce bel amas de prises. Son pelage presque doré conclut avec brio cette suite de textures, duveteuses et douces. Mais contrairement à Osias Beert qui ponctue ses compositions par des objets éloignés, Clara Peeters montre soudain la volonté contraire. En rapprochant parfois timidement les éléments, elle amorce un nouveau tournant dans la production de nature morte: elle procure ainsi une sensation plus grande de profondeur de champ.

Mis à part les animaux morts dispersés de façon pyramidale, notre artiste place au coin supérieur gauche de sa composition une généreuse corbeille garnie de grappes de raisin blanc et rouge. Les fruits juteux et gorgés de soleil contrastent avec l'amoncellement du gibier dont les couleurs, en parfait camaïeu de brun, ocre et beige, donne chaleur et intimité au tableau. Deux spectateurs discrets prennent part à la présentation des victuilles sur la table. Perché sur une grappe de chasselas, un petit volatile observe la scène, tandis qu'un écureuil chaperdeur fait bombance de quelques noisettes. On retrouve d'ailleurs cet invité dans la composition du Palazzo Pitti, où le rongeur guète un plateau de fruits **FIG.1**.

Les motifs représentés ici sont familiers de Clara Peeters. Même si elle affirme sa touche dans des œuvres variées, que ce soit des bouquets de fleurs, des tableaux de fruits ou de coquillages, avec cette représentation de gibier, elle montre son souhait de s'affranchir d'une vision archaïque du genre. Cela ne fait aucun doute, la carrière certes encore énigmatique de Clara Peeters a eu une grande influence sur l'art de son temps; gageons que notre *Nature morte au colvert, lièvre, écureuil et corbeille de raisin* ravira les fervents amateurs de la peinture des vies silencieuses, seul genre au XVII<sup>e</sup> siècle autorisé aux quelques femmes artistes que connaissent les Pays-Bas.

1 Clara Peeters, *Bodegon*, huile sur panneau, 51 x 71 cm, signé et daté Clara P. A., 1611.



## 27 | Jan Brueghel the Younger

1601 – ANTWERP – 1678

FLIGHT INTO EGYPT

FUITE EN ÉGYPTE

COPPER 25,7 × 21,5 cm

Signed in lower left CLARA P.

PROVENANCE Private collection;

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

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

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

This magnificently constructed ‘Flight into Egypt’ provides us with resounding proof that Jan Brueghel the Younger was well and truly part of this great line of descendents.

Here, the biblical episode of the Flight into Egypt taken from the New Testament is transposed into a rustic, naturalistic landscape beneath a high sky where several swallows are flying around, perhaps announcing the

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

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

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

Magnifiquement construite, cette Fuite en Egypte nous offre un témoignage éclatant de l’appartenance pleine et entière de Jan Brueghel le Jeune à la grande lignée familiale.

L’épisode biblique de la Fuite en Egypte, tiré du Nouveau Testament, est ici transposé dans un paysage rustique et naturaliste, sous un ciel haut, dans lequel vole plusieurs hirondelles, signe peut-être annonciateur du printemps.





arrival of spring. In the foreground, Mary is riding on a donkey holding the Infant Jesus in her arms, making her way through the countryside with Joseph, while walkers turn into the woods as though indifferent to the gravity of the scene taking place below. The atmosphere is calm and serene, barely overshadowed by the vivid foliage of the trees with their knotted trunks and dense leaves.

The construction of the space is based on an alternation of verticals and an alternation of areas of light, shade or halftones, and every now and then contrasts, supported by a delicate and sensitive style of drawing. The colourist technique of Brueghel is gentle and meticulous; he has a perfect understanding of complementary colours and his rhythm free and flowing. His precise technique and the extreme finesse of his execution are worthy of Jan 'Velvet' Brueghel. While he may not have exceeded his father, he succeeds in expressing a natural charm, reconciling the taste for colourful and attractive details with the subtlety of a miniaturist, as well as an applied and analytical technique. He uses his own particular delicate and stylised style of drawing, whose meticulousness is enhanced by an extraordinary colour technique. While he hasn't forgotten the traditional alternation of brown/green/blue planes, he has punctuated it with dazzling highlights of colour, such as the bright red patch formed by Joseph's clothing.

All these elements are enough for the painter to fill this delightful little copper with the atmosphere of a peaceful life, full of gentleness and meditation, so characteristic of the landscapes that ensured his success and recognition throughout his fruitful career.

Au premier plan, Marie, montée sur un âne et tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, chemine avec Joseph dans la campagne, tandis que des promeneurs s'en retournent à travers les bois comme indifférents à la scène grave qui se joue en contrebas. L'atmosphère est calme et sereine, à peine assombrie par les frondaisons expressives des arbres, aux troncs noueux et aux feuillages touffus.

La construction de l'espace est autant fondée sur l'alternance des verticales que sur l'alternance des zones de lumière, d'ombre ou de demi-teintes, et de loin en loin, sur les contrastes étayés par un graphisme fin et sensible. La technique coloriste de Brueghel est souple et minutieuse, sa compréhension des couleurs complémentaires parfaite, son rythme fluide et libre. La précision de sa facture, l'extrême finesse de son exécution, sont dignes de Jan Brueghel de Velours. S'il n'en finit pas de vouloir dépasser son père, il parvient à exhaler le naturel dans la grâce, à réconcilier le goût du détail coloré et séduisant avec la subtilité du miniaturiste ainsi qu'une technique appliquée et analytique. Il emploie le graphisme fin et stylisé qui lui est propre, dont la minutie est exaltée par une extraordinaire technique de la couleur. Car si l'alternance traditionnelle des plans brun/vert/bleu n'est pas ici oubliée, elle est ponctuée de quelques accents chromatiques éclatants, comme cette tâche rouge vive formée par le costume de Joseph.

Tous ces éléments suffisent au peintre pour insuffler à ce ravissant petit cuivre une vie paisible, toute de douceur et de méditation, si caractéristique des paysages qui lui assurèrent succès et reconnaissance tout au long de sa fructueuse carrière.

STILL LIFE WITH AN OVERTURNED BASKET OF FLOWERS  
NATURE MORTE AU PANIER DE FLEURS RENVERSÉ

PANEL 51 × 74 cm  
Monogrammed and dated J.B. 1627

PROVENANCE B. Meyer Collection, London; Mrs. Vandervell's collection, England; Private collection.  
LITERATURE *Le Connoisseur*, May 1956, illustrated p. 274; L.J. Bol, *The Bosschaert Dynasty, Painters of flowers and fruit*, 1960,

Leigh-on-Sea, cat.18 p.90, reproduced plate 51a; C. Grimm, *La Nature Morte, Les maîtres flamands, hollandais et allemands*, 1992, Paris, p.112, pl.37.

EXHIBITION *Flower and Still-Life Paintings by Dutch and Flemish Masters of the 17th and 18th Centuries*, Eugène Slatter Gallery, London, 1943, no. 12; *Dutch Pictures, 1450-1750*, Royal Academy of Arts, London, 1952-53, no. 89.

Johannes Bosschært was the son of Ambrosius the Elder, the brother of Ambrosius the Younger and Abraham, all Dutch painters of fruit and flowers. The three brothers were introduced to painting in their father's studio during his most glorious era in Breda. Johannes had a prodigious talent; at the age of 16, he was producing still lifes of flowers and fruit of an astonishing quality. After his father's death in 1621, he was undeniably influenced by his uncle, the painter Balthazar van der Ast. At the time, his uncle lived in Utrecht and probably took on his young nephew as an apprentice.

In particular, Bosschært copied the same tulip — the favourite flower of Van der Ast — several times. He was also inspired by his uncle's way of combining a dish of fruit with a vase of flowers in the same painting while scattering the flowers, fruit and other accessories right up to the edge of the table. His still lifes of flowers and fruit are composed and executed with great skill. The delicately painted petals and the transparent skin of the fruit bear witness to his excellent technique. Unlike his father, his lines and his colours are a little harder. Two magnificent paintings wonderfully illustrating his early talent can be admired in a private collection in Amsterdam, and in the Kröller-Müller Museum in the Netherlands. They are both signed and dated 1626. The Louvre has an exquisite basket of flowers painted by him.

We know very little about his life. He probably lived in Dordrecht but the date of his death is unknown. He was in the habit of signing and dating his works, which are extremely rare considering his short life.

The free brushstroke and the use of enamelled colour are characteristic of the artist. Johannes Bosschært charmed his contemporaries by presenting them with still lifes that concealed an undeniably innovative tone, even though they were classical in appearance. This opulent painting offers us a striking example.

The artist has arranged a basket of flowers on a wooden table facing the viewer. Bosschært has overturned the basket and arranged the flowers as he pleases, charmingly combining the daintiness of the tulips, roses and irises. A china bowl filled with fruit counterbalances the composition with the help of delicious colours. The forms stand out from one another against a

Johannes Bosschært est le fils d'Ambrosius l'Ancien, le frère d'Ambrosius le Jeune et d'Abraham, tous peintres hollandais de fruits et de fleurs. Les trois frères ont été initiés à la peinture dans l'atelier de leur père, pendant sa plus glorieuse époque à Breda. Johannes avait un talent prodigieux; à l'âge de 16 ans, il a produit des natures mortes de fleurs et de fruits d'une qualité étonnante. Après la mort de son père, en 1621, il subit indéniablement l'influence de son oncle, le peintre Balthazar van der Ast. A cette époque, celui-ci vivait à Utrecht et prit probablement son jeune neveu en apprentissage chez lui.

Bosschært a notamment, à plusieurs reprises, copié la même tulipe, la fleur préférée de Van der Ast. Il s'inspira également de sa façon de combiner un plateau de fruits avec un vase de fleurs dans une même composition tout en éparpillant des fleurs, des fruits et d'autres accessoires juste au bord de la table. Ses natures mortes de fleurs et de fruits sont composées et exécutées avec beaucoup de maîtrise. Le rendu de la facture est excellent, la matière très fine des pétales en témoigne, ainsi que la transparence de la peau des fruits. Il se distingue de son père par un dessin et des couleurs un peu plus durs. Deux magnifiques tableaux, illustrant à merveille son talent précoce, peuvent être admirés dans une collection privée à Amsterdam et dans le Musée Kröller-Müller aux Pays-Bas. Ils sont tout deux signés et datés de 1626. Le Louvre possède quant à lui une corbeille de fleurs exquise.

Nous ne connaissons que très peu de choses sur sa vie. On peut supposer qu'il a résidé à Dordrecht, mais on ignore la date de sa mort. Il avait l'habitude de signer et de dater ses œuvres, extrêmement rares, vu sa courte vie.

La touche libre du pinceau et l'emploi d'une couleur émaillée sont caractéristiques de l'artiste. Johannes Bosschært charmait ses contemporains en leur présentant des natures mortes qui, bien que d'aspect classique, recelaient une indéniable nouveauté de ton. Cette opulente composition nous en offre un exemple frappant.

L'artiste a disposé un panier de fleurs sur un entablement de bois qui fait face au spectateur. Bosschært le renverse et dispose les fleurs à sa guise en mariant avec charme et délicatesse les tulipes, les roses et les iris. Une coupe en porcelaine remplie de fruits vient contrebalancer la composition à l'aide



dark background which further enhances the intensity of the tones of the fruit and flowers. Johannes Bosschært does not simply meticulously copy nature; he perfects his style by endeavouring to make the matter of the objects he paints perceptible to our senses: i.e., the coldness of the china or the velvety skin of the fruit. Insects scattered here and there endow the whole with a touch of poetry.

The sobriety of the arrangement together with its brilliant execution, make this still life a precious piece of work. This painting clearly illustrates why the works of this very young man inspired a whole generation of Dutch artists.

de couleurs savoureuses. Les formes se détachent les unes des autres sur un fond sombre dont l'obscurité rehausse encore l'intensité des tons des fruits et des fleurs. Johannes Bosschært ne se contente pas de retranscrire avec minutie la nature. Il perfectionne son style en s'attachant à rendre perceptible à nos sens la matière des objets qu'il peint: ainsi le touché froid de la porcelaine chinoise ou encore l'aspect duveteux de la peau d'un fruit. Des insectes disposés ici et là confèrent à l'ensemble une touche de poésie.

La sobriété de la mise en scène, jointe au brio de l'exécution, font de cette nature morte une œuvre précieuse. Ce tableau permet facilement de comprendre pourquoi l'œuvre de ce tout jeune homme inspira une génération entière d'artistes hollandais.



## PEASANTS PLAYING CARDS IN AN INTERIOR

## PAYSANS JOUANT AUX CARTES DANS UN INTÉRIEUR

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

**LITERATURE** (Possibly) *Blenheim guide, containing a full and accurate account of the paintings, tapestry, and furniture*, Oxford,

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

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

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

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

Four meagrely-dressed men and one man of fashion are playing cards in this modest interior. The composition owes its great beauty to the colours of their clothes. Comprised of red, blue and green, the range of colours used here is particularly varied and nuanced. The painting clearly draws inspiration from the scenes of Adriaen Brouwer (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). We find the space configured in the same manner and the characters sitting at a table. The main figure sitting on the left, dressed in red, is wearing a white cap. The same cap also features in two of his other works, albeit hanging from a chair and not on someone's head (see M. Klinge, *David Teniers the Younger: paintings, drawings*, exhib. cat.,

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

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

Dans cet intérieur modeste, se joue une partie de cartes entre quatre hommes vêtus chichement et un élégant. Le coloris de leurs vêtements donne à l'ensemble une grande beauté. Faite de rouge, de bleu de vert, la gamme chromatique est ici particulièrement variée et nuancée. La composition est clairement inspirée des scènes d'Adriaen Brouwer (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). On y retrouve la même configuration de l'espace et des personnages attablés. Le personnage principal assis à gauche, vêtu de rouge est coiffé d'un bonnet blanc. Ce même bonnet est d'ailleurs cité dans deux autres de ses œuvres, non pas coiffé sur la tête d'un personnage



Antwerp, 1991, no. 33 and 34). Bearing a close similarity to a still life, the figures are accompanied by objects in a seemingly calm atmosphere.

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

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

mais accroché à une chaise (voir M. Klinge, *David Teniers the younger: paintings, drawings*, cat. exp., Anvers, 1991, n°33 et 34). Proche de la nature morte, sa conception de la composition présente dans un climat de calme apparent des figures accompagnées d'objets.

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

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



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



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



ST. PAUL  
SAINT PAUL

**PANEL** 22.5 × 17 cm  
Engraved in reverse by Lucas Vosterman the Younger (1624 – circa 1667), no. 182, as though after Jacob Palma the Younger, for the *Theatrum Pictorium* published in Brussels in 1660 **FIG.1**

**PROVENANCE** John Churchill, 1st Duke of Marlborough (1650-1722), Blenheim Palace, Great Britain. The painting is part of a lot of 120 *modelli* bought in a block purchase and mentioned at Blenheim in 1728; By inheritance until George Charles, 8th Duke of

Marlborough, Blenheim; Christie's sale, London, 28 July 1886, lot 161; its matching piece, depicting St. Peter, also after Palma, made up lot 160; Bought at the sale by Murray; Private collection, Italy, in 2014.

The undisputed master of the genre scene, David Teniers, with this painting of *St. Paul*, provides us with a hitherto unseen example of a series of paintings he created in order to establish the prestige of the governor of the Southern Netherlands, Archduke Leopold Wilhelm of Austria (1614-1662). His collection was one of the finest of his time and David Teniers was appointed curator and official painter in Brussels in 1651.

Contrary to the painter's traditional compositions, where the saint is placed in a vast landscape in front of a cave or under ruined arches, Teniers invites the viewer into the private life of the saint, through the reproduction of the painting by Palma the Younger (1548 – Venice – 1628), now lost. During his journey from Jerusalem to Damascus, Paul had a vision of Christ that led to his conversion to Christianity. In this painting, *St. Paul* is sitting behind a lectern, while delicately holding his two attributes in his left hand: the two-edged sword, the instrument of his martyrdom, and the Book symbolising the Word of God. Placed in front of a plain brown background which respects the traditional iconography, the bearded saint is dressed in a sculptural red drape. He looks off to the far right of the painting, contemplating his own hand and probably gazing towards the original matching piece portraying *St. Peter*. The latter, which accompanied our painting until the dispersal of the 8th Duke of Marlborough's collection at Christie's in 1886, was also engraved by Vosterman **FIG.2**.

Maître incontestable de la scène de genre, David Teniers nous livre avec ce Saint Paul un exemple inédit d'une série de tableaux qu'il réalise afin d'asseoir le prestige du gouverneur des Pays-Bas du Sud, Léopold Guillaume de Habsbourg (1614-1662), grand amateur d'art. Sa collection était l'une des plus belles de son époque et David Teniers en fut nommé le conservateur et peintre officiel à Bruxelles en 1651.

Contrairement aux compositions classiques du peintre dans lesquelles il insère le saint personnage dans un vaste paysage, devant une grotte ou sous des arches en ruine, Teniers invite le spectateur, par la reproduction du tableau aujourd'hui disparu de Palma le Jeune (1548 – Venise – 1628), dans l'intimité du saint. Alors qu'il se rend à Damas de Jérusalem, Paul a une vision du Christ qui provoque sa conversion au christianisme. Dans ce tableau, *Saint Paul* siège devant un pupitre et tient délicatement, de la main gauche, ses deux attributs : le glaive, l'instrument de son martyre, et le Livre qui symbolise la Parole de Dieu. Devant un arrière-fond brun uni et respectant l'iconographie traditionnelle, le saint barbu est vêtu d'un drapé sculptural rouge. Son regard s'échappe vers l'extrémité droite de la composition, contemplant à la fois sa propre main et s'orientant probablement vers son pendant original représentant *Saint Pierre*. Ce pendant, qui accompagne notre tableau jusqu'à la dispersion de la collection du 8<sup>e</sup> Duc de Marlborough de Christie's en 1886, a également été gravé par Vosterman **FIG.2**.



**FIG.1** | David Teniers the Younger, *St. Paul* after Palma the Younger. Engraving by Lucas Vosterman the Younger (1624 – circa 1667).



**FIG.2** | David Teniers the Younger, *St. Peter* after Palma the Younger. Engraving by Lucas Vosterman the Younger (1624 – circa 1667).





This work was part of a series of 243 small-sized paintings, based on the paintings of the governor of the Southern Netherlands' Italian collection, intended for engraving. Painted on a panel, this portrayal of *St. Paul* has an inventory number on the back, just like all the other paintings from the same series. The engravings derived from these paintings are included in the first illustrated catalogue of a private collection, the *Theatrum Pictorium*. This "Theatre of paintings" was first published in Brussels in 1660. This series of illustrations is considered as a fundamental stage in the history of art and the book as we know it today **FIG.3**.

This version of *St. Paul* bears witness to the artist's talent to reduce the paintings as well as his respect for the compositions and colours, while adding his own personal touch.

Ce tableau a fait partie d'une série de 243 tableaux de petits formats, peints d'après les peintures de la collection italienne du gouverneur des Pays-Bas du Sud et destinés à la gravure. Peinte sur panneau, cette représentation de *Saint Paul* porte un numéro d'inventaire au dos tout comme les autres tableaux provenant de la même série. Les gravures dérivées de ces tableaux sont rassemblées dans ce qui constitue le premier catalogue illustré d'une collection privée, le *Theatrum Pictorium*. Ce « Théâtre des peintures » paraît à Bruxelles une première fois en 1660. Cette série d'illustrations est considérée comme une étape fondamentale de l'histoire de l'art et du livre tel que nous le connaissons aujourd'hui **FIG.3**.

Ce *Saint Paul* témoigne à la fois des talents de l'artiste dans la réduction des tableaux mais aussi de son respect des compositions et des couleurs, tout en se singularisant par la touche de Teniers.



**FIG.3** | David Teniers the Younger, *Archduke Leopold Wilhelm in his picture gallery*, circa 1647, copper, 106 x 129 cm, Madrid, Museo del Prado

STILL LIFE WITH PEACHES AND GRAPES IN A CHINA BOWL  
 NATURE MORTE AUX PÊCHES ET GRAPPES DE RAISIN  
 DANS UNE COUPE DE PORCELAINE DE CHINE

PANEL 50.4 × 32.2 cm

PROVENANCE Private collection.

Certificate from Mr. Fabrice Faré

LITERATURE Fare, Michel, *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France. Le XVII<sup>e</sup> siècle*,

Fribourg, 1974; Alsina, Dominique, *Louyse*

Moillon, la nature morte au Grand Siècle, Catalogue Raisonné, Editions Fatou, 2009.

Louise Moillon, who specialised in still lifes, was the most important female painter in France in the 17th century. She was the daughter of Nicolas Moillon, a landscape painter and art dealer, and the sister of Isaac, also a painter. After the death of her father, Louise's mother married François Garnier in 1620, also a still life painter and art dealer. It was with him that she learnt to paint. The only known painting by François Garnier is a still life, signed and dated 1644, depicting a branch of cherries and a branch of gooseberries lying on a table. He belonged to the Protestant school and was initiated in the art of still life by a group of artists from the North, living around Saint-Germain-des-Prés.

The majority of Louise Moillon's paintings are signed and dated. Most of them were executed before 1648 and are mainly to be found in private collections in France. The interruption of her artistic career can be explained by her marriage to Etienne Girardot de Clancourt in 1640, a Calvinist and timber merchant who provided her with a certain financial ease, and with whom she had three children. We know very little about the end of her life except that she must have suffered from the Protestant repression, following the Revocation of the Edict of Nantes in 1685. This cost the life of her husband, led to the exile of two of her children and her own conversion to Catholicism.

A specialist of still lifes, Louise Moillon preferred fruit to flowers throughout her career. She arranged apricots, grapes, peaches and plums in Delftware bowls or wicker baskets, laid on a wooden table or slab of stone against a dark background. On rare occasions, she enlivened her paintings with human figures, following the example of the Flemish painters Snijders and Fijt. Alongside Picart, Linard and Strosskoff, she belonged to the French still life masters of the first half of the 17th century, whose works were enjoyed for their sober compositions.

A figurehead of Parisian still life painting in the mid-1600s, Louise Moillon provides us with a fine example of her art with this *Still life with peaches and grapes in a china bowl*. Faithful to the Flemish models she grew up with during her training, the artist combines balance and simplicity in her presentation of a china bowl containing peaches, one of which has been cut in half and placed in front of the recipient. Discovered during an exhibition in 1934 dedicated to the "Realist painters", this artist from the Saint-Germain-des-Prés quarter has very specific characteristics, which are fully illustrated

Louise Moillon fut la femme peintre, spécialiste de la nature morte, la plus importante en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Elle était la fille de Nicolas Moillon, paysagiste et marchand de tableaux, et la sœur d'Isaac, également peintre. Après la mort de son père, sa mère se remaria avec François Garnier en 1620, lui aussi peintre de natures mortes et marchand de tableaux. C'est avec lui qu'elle se consacra à l'apprentissage de la peinture. Le seul tableau connu de François Garnier est une nature morte, signée et datée 1644, représentant, posées sur une table, une branche de cerises et une branche de maquereaux. Il faisait partie de cette école protestante, initié à la nature morte par un groupe d'artistes du Nord, et installé autour de Saint-Germain-des-Prés.

La plupart des tableaux de Louise Moillon sont signés et datés. Presque tous se situent avant 1648 et se trouvent principalement dans des collections privées en France. L'interruption de sa carrière artistique peut s'expliquer par son mariage en 1640 avec Etienne Girardot de Clancourt, calviniste et marchand de bois qui lui donna trois enfants et une certaine aisance financière. On sait très peu de choses sur la fin de sa vie, excepté qu'elle dût souffrir de la répression protestante, suite à la Révocation de l'Edit de Nantes en 1685 qui coûta la vie à son mari, provoqua l'exil de deux de ses enfants et sa propre conversion au catholicisme.

Spécialiste de natures mortes, Louise Moillon a tout au long de sa carrière préféré les fruits aux fleurs. Sur une table de bois ou une margelle de pierre, elle arrange des abricots, raisins, pêches ou prunes dans des coupes de Delft ou des corbeilles d'osier, sur un fond foncé. Rarement, elle anima ses compositions de figures humaines à l'exemple des flamands Snijders et Fijt. Elle appartient avec Picart, Linard et Strosskoff aux Maîtres de la nature morte française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle dont les œuvres sont appréciées pour la sobriété de leur disposition.

Figure de proue de la nature morte parisienne du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Louise Moillon livre avec cette *Nature morte aux pêches et grappes de raisin dans une coupe de porcelaine de Chine* un bel exemple de son art. Fidèle aux modèles flamands qui bercent son apprentissage, l'artiste allie équilibre et simplicité en présentant une coupe de porcelaine recueillant des pêches et devant laquelle est déposée l'un de ces fruits ouvert. Découverte lors de l'exposition de 1934 consacrée aux « peintres de la Réalité », cette artiste du



in this still life. The great sobriety of the background, the elegant simplicity of the bowl and the nobleness of the fruit make this a still life of quality that was highly fashionable among enthusiasts of the day.

The peach was introduced in Europe by Alexander the Great, who brought it back from Persia after his conquests in Armenia (its Latin name is *malum persicum*, or “Persian apple”). Pliny the Elder refers to it in his *Natural History* as a fruit composed of three parts: flesh, stone and seed. This is the reason why it symbolises the Trinity in Christian iconography. It is also the attribute of the allegorical figure of Truth owing to the fact that a heart-shaped leaf is attached to the leafstalk. The Renaissance artists considered it a symbol of the heart and tongue. Finally, according to certain beliefs, eating peaches reduces drunkenness. Associated with grapes, a reference to wine and inebriation, the peaches here are perhaps an invitation to sobriety.

Just like the painting in Karlsruhe **FIG.1**, this one highlights the links uniting the Netherlands and Italy. In the north, the focus lies on abundance and a concentration of food and meticulous details, while further south, the main concern is the evolution of a genre through chiaroscuro effects. As such, Louise Moillon is among those who are the closest to Flemish aesthetic, notes Charles Sterling<sup>1</sup>. The curiosity aroused by this artist and the details known about her career and her entourage have increased considerably since her discovery. Her place among the greatest still life painters is certainly deserved.

<sup>1</sup> STERLING, Charles, *La nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, new revised edition, Paris, Macula, 1985, p.75.



**FIG.1** | Louise Moillon,  
*Basket filled with peaches  
and grapes*, 1631, 48 x 68 cm,  
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

quartier de Saint Germain des Prés présente des caractéristiques bien particulières et que cette nature morte illustre pleinement. La grande sobriété du fond, la simplicité élégante de la coupe et la noblesse des fruits en font une nature morte de qualité, très en vogue chez les amateurs de son temps.

La pêche aurait été introduite en Europe par Alexandre le Grand, rapportée de Perse après ses conquêtes en Arménie (son nom latin est *malum persicum* ou «pomme de Perse»). Plin l'Ancien y fait référence dans son *Histoire Naturelle*, comme un fruit composé de trois parties : chair, noyau et graine. C'est pourquoi dans l'iconographie chrétienne, il symbolise la Trinité. Elle est aussi l'attribut de la figure allégorique de la Vérité, du fait qu'une feuille en forme de cœur soit attachée au pétiole. Les artistes de la Renaissance y ont vu un symbole du cœur et de la langue. Enfin, selon certaines croyances, la consommation de pêches atténuerait l'ivresse. Associées aux raisins, référence au vin et à l'ébriété, les pêches ne seraient-elles pas ici une invitation à la sobriété?

Comme dans la composition de Karlsruhe **FIG.1**, cette peinture met en lumière les liens qui unissent les Pays-Bas et l'Italie. Au nord, on se focalise sur l'abondance en une concentration de vivres et de détails minutieux, tandis que plus au Sud, on se préoccupe du devenir d'un genre par des effets de clair-obscur. En cela, Louise Moillon est de celles et ceux qui sont le plus proche d'une esthétique flamande, note Charles Sterling<sup>1</sup>. La curiosité que suscite cette artiste et les connaissances de sa carrière et de son entourage ont considérablement augmenté depuis sa découverte, et sa place au panthéon des plus grands peintres des vies silencieuses ne fait plus aucun doute.

<sup>1</sup> STERLING, Charles, *La nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, nouvelle édition révisée, Paris, Macula, 1985, p.75.



PANORAMIC LANDSCAPE WITH A RIVER AND MOUNTAINS  
 PAYSAGE PANORAMIQUE FLUVIAL ET MONTAGNEUX

PANEL 33 × 47 cm    PROVENANCE Galerie De Jonckheere,    LITERATURE G. De Jonckheere, *Le Paysage dans*  
 Signed    Brussels, 1980; Private collection.    *la Peinture Flamande de 1500 à 1750*, Brussels, 1996, ill. p.235.

Pieter Gijssels was born in Antwerp, where he became the pupil of Jan Boots in 1641 and a master in 1650. Like his master, he devoted himself to both landscapes and still lifes. The style of his landscapes is similar to that of Jan ‘Velvet’ Brueghel in their composition and choice of colours. What makes his work different is the emphasis he places on lighting effects, sometimes using very bright colours, and his delicate and meticulous technique, especially in the rendering of his backgrounds. Occasionally, Pieter Gijssels reintroduces panoramic landscape into his paintings. Lastly, he is known for the elegant representation of his characters, similar to other masters of the genre, such as Hieronymus Janssens or Gonzales Coques. The charm of his paintings, together with the diversity of his inspiration, make Pieter Gijssels one of the most valued Flemish painters.

A true synthesis of the painter’s work, this vast river landscape illustrates, with a pictorial refinement of the highest quality, the different facets of this accomplished painter’s art. While the prominent trees framing the composition on the right are reminiscent of the recurring lush plant life in Roelandt Savery’s work, the trail of travelling peasants is a direct evocation of Jan Brueghel the Elder’s art. The sweeping river panorama is a direct reference to Martin Ryckaert’s art, while heralding the later works of Herman Saftleven or the Griffiers.

The same diversity can be found on a thematic level; take, for instance, the painting in Frankfurt **FIG.1**, where a vast panoramic landscape with a background of mountains lies alongside a view of a town with a river in the distance. The rendering of the figures, which are microscopic, is typical of the artist. From the milkmaid crossing the fields with her buckets, which is a sort of encrypted signature for the painting, to the villagers’ spirited farandole, and the dignified and formal attitudes of the gentlefolk strolling through the seigniorial garden, the painter uses the same refinement to portray the figures that animate this sumptuous panoramic landscape, immediately placing Gijssels among the best of the Flemish landscape painters of the 17th century.



**FIG.1** | Pieter Gijssels, *River landscape with views of several villages in the distance*, copper, 19.9 × 25.6 cm, Frankfurt, Städel Museum.

Pieter Gysels, né à Anvers, est l’élève de Jan Boots à partir de 1641. Il acquiert sa maîtrise en 1650. Comme son maître, il s’adonne autant au paysage qu’à la nature morte. Le style de ses paysages s’apparente à celui de Jan Brueghel de Velours pour les compositions et le choix du coloris. Son art s’en distingue par l’accent mis sur le jeu des lumières qu’il pousse parfois jusqu’à des colorations très vives ainsi que par une facture fine et minutieuse, notamment dans le rendu des lointains. Dans une autre veine, Pieter Gysels réintroduit dans ses tableaux le paysage panoramique. Il se caractérise enfin par une figuration élégante des personnages qui le rapproche des maîtres du genre, Hieronymus Janssens ou Gonzales Coques. Le charme de ses compositions, joint à la diversité de son inspiration, font de Pieter Gysels l’un des peintres flamands les plus appréciés.

Véritable synthèse de l’art du peintre, ce vaste paysage panoramique illustre, avec un raffinement pictural atteignant de véritables sommets, les différentes facettes de l’art de ce peintre accompli. De fait, si les arbres proéminents clôturant la composition à droite ne sont pas sans rappeler les excroissances végétales récurrentes chez Roelandt Savery, le convoi de paysans voyageurs évoque directement l’art de Jan Brueghel le Vieux. L’ample panorama fluvial renvoie directement à l’art de Martin Ryckaert tout en annonçant les productions ultérieures d’Herman Saftleven ou des Griffier.

La même diversité se retrouve sur le plan thématique, à l’image de la composition de Francfort **FIG.1**, où un vaste paysage panoramique à fond montagneux côtoie une vue de ville sur fond d’estuaire. Le traitement des personnages, traité de façon microscopique, est typique de l’artiste. De la paysanne laitière traversant le champs avec ses seaux, sorte de crypto-signature du tableau, aux farandoles endiablées des villageois, en passant par les attitudes plus dignes et compassées des gentilshommes déambulant dans le jardin seigneurial, c’est avec un égal raffinement que le peintre campe les personnages venant animer ce somptueux paysage panoramique, et situant d’emblée Gysels au premier rang des paysagistes flamands du XVII<sup>e</sup> siècle.



ALLEGORY OF EUROPE  
ALLÉGORIE DE L'EUROPE

COPPER 49.5 × 68.6 cm

Signed and dated 1670

PROVENANCE Richard Green, London,  
1985; Private collection, USA.EXHIBITIONS Worcester, Massachusetts,  
Worcester Art Museum, *The Collector's Cab-  
inet; Flemish Paintings from New England*  
*Private Collections*, November 1983 - January  
1984, p. 82-85, cat. no. 21, illustrated;Worcester, Worcester Art Museum, 1985-  
1996, Raleigh, North Carolina Museum of  
Art, *The Age of the Marvelous*, January -  
March 1992, p. 233-234, cat. no. 13, illus-  
trated; Smith College Museum of Art,Northampton, Massachusetts, Fogg Art  
Museum, *An Offbeat Collection of Dutch and*  
*Flemish Paintings*, 1993, p. 19-20 and 24, cat.  
no. 11, illustrated, p. 15.

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

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

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

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





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

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

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

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

H. Rottenhammer ou A. van Stalbempt pour offrir des oeuvres à caractère didactique.

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

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

Au centre conceptuel de la composition, les figures invitent à commencer la lecture. Le choix d'une figure féminine pour personnifier l'Europe est issu de la Contre-Réforme et de l'*Iconologia* de Cesare Ripa. Elle est vêtue d'un manteau d'hermine, porte une couronne surmontée d'une croix et, d'une main, soulève une petite statuette dorée représentant une Victoire. Deux *putti* ailés lui présentent des tableaux. Fidèle à la tradition picturale, Jan van Kessel atteste, à travers les moindres détails, de la prééminence spirituelle de l'église catholique en Europe. Dans l'antichambre, le Pape Clément IX, entouré de cardinaux, reçoit un dignitaire; sous les arcades, précédés par un jeune garçon, une figure ecclésiastique accompagne un cardinal. Derrière la colonnade, le Château des Anges, associé à la papauté, symbolise Rome: la ville la plus importante du continent suggère de manière inexacte qu'elle fut le berceau du Christianisme, au moins de l'église. En haut de l'escalier, trônent les statues de Pierre et de Paul, les fondateurs de l'Eglise catholique. Sur le mur frontal, une nature morte allégorique se réfère à des objets religieux et séculiers, sacrés et militaires, et à des textes sacrés<sup>1</sup>.

La puissance de l'état séculier est évoquée par les portraits des souverains. Louis XIV occupe, au dessus de la porte, une position centrale; puis, sur le mur des peintures, de gauche à droite, Léopold Ier, empereur de Rome

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

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

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



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

et Juan Dominico Zuniga, gouverneur des Pays-Bas espagnols. La suprématie de l'armée – et par conséquent de la paix – se dévoile à travers les armes et les armures déposés à même le sol et disposés dans un désordre voulu pour figurer une nature morte.

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

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

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



## 34 | Giuseppe Bernardino Bison

PALMANOVA 1762–MILAN 1844

VIEW OF VENICE: ARRIVAL OF THE BUCENTAUR IN SAN NICOLÒ DI LIDO, ON ASCENSION DAY  
VUE DE VENISE: L'ARRIVÉE DU BUCENTAURE À SAN NICOLÒ DI LIDO, LE JOUR DE L'ASCENSION

CANVAS 70 x 92 cm      PROVENANCE Private collection, Italy.

Born in Palmanova in the region of Friuli in 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupies a special place among the painters who continued the veduta tradition at the turn of the 18th century. An eclectic and versatile artist, he also left behind an important oeuvre as a painter and decorator, following in the prestigious footsteps of Tiepolo, Guardi, Ricci, Zaïs and Diziani: Numerous palaces and villas in Ferrara, Padua, Treviso, Udine, Trieste and the surrounding areas bear witness to his ability as a fresco artist. Essentially dedicating himself to topographical veduta in his easel paintings, he nevertheless dealt with a wide variety of subjects, including fantasy. Other than these two aspects of his art, he produced an impressive number of graphic works.

In 1831, he settled in Milan and from 1834 to 1838, he made a series of journeys which took him successively to Florence, Rome, Naples and Paestum, thus broadening his vedutist repertoire.

As regards his protean body of work, we should emphasise – over and above the variety of subjects – the extreme quality of his pictorial production, making him one of the most worthy epigones of the Venetian veduta tradition of the 18th century.

Prior to Giuseppe Bernardino Bison, Canaletto – and later Francesco Guardi –, portrayed the Doge arriving on the Bucentaur in San Nicolò di Lido on Ascension Day. This event was linked to the festivities for the crowning of Doge Alvise Mocenigo, which took place in 1763. In the painting, we see the majestic ship decorated with red canvases and golden sculptures. A myriad of boats, some more lavish than others, sail around it. It was during this event that the Doge, accompanied by the town's most important figures, boarded the Bucentaur, a flat-bottomed galley with oars, and sailed from Venice and the lagoon to the open sea off the Lido for a very special ceremony. Known as the *Sposalizio del Mare* (the Marriage of the Sea), the Doge would throw a gold ring into the Adriatic to symbolise their union, but above all, the city's domination over the waters. At the end of the ceremony, the ship returned to Venice. The first ceremony undoubtedly took place around the year 1000, while the last one was performed in 1797, before the abdication of the last Doge in front of Napoleon Bonaparte's troops. This secular tradition had therefore been relegated to the pages of history when Bison decided to depict this subject.

Bison drew inspiration from the engravings made in 1766 after Canaletto's drawings on the subject, kept in Washington's National Gallery (Kress Collection); their quality demonstrates an intended topographical rendering. Bison freely reinterprets the scene with his own special touch and range of colours. The speed at which Bison worked allowed him to offer

Né à Palmanova du Frioul en 1762, Giuseppe Bernardino Bison occupe une place particulière parmi les peintres qui prolongent la tradition de la veduta à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Artiste éclectique et versatile, il a également laissé une œuvre importante de peintre décorateur, en suivant la trace prestigieuse de Tiepolo, Guardi, Ricci, Zaïs ou Diziani: De nombreux palais et villas de Ferrare, Padoue, Trévis, Udine, Trieste et des alentours attestent de ses capacités de peintre fresquiste. Sur chevalet, se consacrant essentiellement à la veduta topographique, il n'en aborda pas moins des sujets divers et variés, de fantaisie, et au-delà de ces deux aspects de son art, réalisa une impressionnante production graphique.

A partir de 1831, il s'installe à Milan et de 1834 à 1838 il effectue une série de voyages qui le porteront successivement à Florence, Rome, Naples et Paestum, élargissant ainsi son répertoire de vedutiste.

De son œuvre protéiforme, il convient de souligner, par-delà la variété des sujets, l'extrême qualité de la réalisation picturale qui fait de lui l'un des plus dignes épigones de la tradition de la veduta vénitienne du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Avant Giuseppe Bernardino Bison, Canaletto puis Francesco Guardi ont représenté le Doge arrivant sur le Bucentaure à San Nicolò di Lido le jour de l'Ascension. Cet événement était lié aux fêtes du couronnement du doge Alvise Mocenigo qui eût lieu en 1763. Sur la toile, on observe la majestueuse embarcation ornée de toiles rouges et de sculptures dorées. Autour d'elle, voguent de multiples embarcations plus ou moins fastueuses. En effet, c'est lors de cet événement que le Doge, accompagné des personnages les plus importants de la ville, monte à bord du Bucentaure, navire à fond plat et à rames, et sort de Venise et de la lagune au large du Lido pour effectuer une cérémonie très particulière. Il s'agit du *Sposalizio del Mare* (le mariage avec la mer), où le Doge jette un anneau d'or dans l'Adriatique pour signifier leur union mais surtout la domination de la cité sur les eaux. Une fois la cérémonie terminée, le navire retourne à Venise. Si la première cérémonie a sans doute eu lieu aux alentours de l'an 1000, la dernière s'est déroulée en l'an 1797, avant l'abdication du dernier Doge devant les troupes de Napoléon Bonaparte. Cette tradition séculaire est donc reléguée aux pages de l'Histoire lorsque Bison décide de représenter ce sujet.

Bison s'est inspiré de gravures réalisées en 1766 d'après des dessins de Canaletto sur le même sujet. En témoigne le dessin de Canaletto de la National Gallery de Washington (Collection Kress), dont la qualité démontre bien la volonté de rendu topographique. Bison réinterprète la scène librement avec une touche et une gamme chromatique qui lui est propre. La rapidité





a large number of subjects representing the Serenissima to his clients in Trieste. He worked in this small town for the majority of his career and the public was particularly fond of his charming small scenes showing an idyllic view of the city. His paintings are always meticulous even though his personal touch is quite clear, such as the small marks that form his figures and other details, as well as the changing reflections of the water in the lagoon rendered with such skill.

avec laquelle Bison travaille lui permet de proposer un grand nombre de sujets représentant la Sérénissime à ses clients à Trieste. Il travaille en effet depuis cette ville durant une grande partie de sa carrière et le public est friand de ses charmantes petites scènes montrant la ville sous un trait idyllique. Ses peintures sont toujours très soignées même si on retrouve sa touche personnelle, les petites taches qui forment les personnages et les autres détails ainsi que les reflets changeants de l'eau de la lagune rendus avec virtuosité.

## 35 | Giuseppe Bernardino Bison

PALMANOVA 1762–MILAN 1844

### REGATTA ON THE GRAND CANAL RÉGATE SUR LE GRAND CANAL

CANVAS 24.1 × 34.8 cm

PROVENANCE Private collection, Italy.

This splendid painting by Giuseppe Bernardino Bison is a perfect example of the *vedute* tradition of the 18th and 19th century which, in the words of the marquis Vincenzo Giustiniani, required painters to “have a talent for painting perspectives and architecture”.

Here, the painter has chosen to portray a Venice in celebration, entirely absorbed by this regatta that was given the name *Regata Storica*. This annual event, which had taken place on 2nd February since 1315 to celebrate the purification of the Madonna, attracted many visitors to the Serenissima. This subject was directly inspired by a work by Canaletto **FIG.1**, now kept in the Royal Collection at Windsor Castle, and made widely available through Visentini’s engraving. However, Canaletto actually drew his inspiration from a work painted in 1709 by Luca Carlevarijs **FIG.2**, in honour of the visit of Frederik IV of Denmark. Bison generally relied on a copy as suggested by the academic tradition. He would then create the perspective based directly on the engravings of the *Prospectus Magni Canalis Venetiarium* by Visentini or the *vedute* of Giambattista Pasquali and Giambattista Brustolon, especially in the series of twelve *Feste Dogali* inspired by Canaletto’s drawings.



**FIG.1** | Canaletto,  
*Regatta on the Grand Canal*,  
circa 1732, 77 × 126 cm,  
Royal Collection, Windsor.

The painting shows the dense traffic of gondolas and other small crafts taking part in the race between the Ca’ Foscari and the Rialto. It is easy to pick out the competing boats and those surrounding the square, full of spectators and admirers. The Venetian palaces decorated with embroidered drapes to symbolize the celebration are crowded with onlookers.

This painting expresses the delicate charm of Bison’s art, detectable in the quality of his vibrant, spirited and never cursory touch. A bigger version of this subject, featuring dramatic tones, is kept in a private collection (see Giuseppe Pavanello, Alberto Craievich, Daniele D’Anza, *Giuseppe Bernardino Bison*, Trieste, 2012, p. 208, no. 55.)

Ce splendide tableau de Giuseppe Bernardino Bison s’inscrit parfaitement dans la tradition des *vedute* du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle qui présupposait, selon le marquis Vincenzo Giustiniani de « savoir bien peindre les perspectives et les architectures ».

Le peintre choisit de représenter ici une Venise en fête, entièrement absorbée par cette régates que l’on appelle désormais *Regata Storica*. Régate annuelle qui se tenait le 2 février depuis l’année 1315 pour célébrer la purification de la Vierge, la fête attirait de nombreux visiteurs dans la Sérénissime. Ce sujet est directement inspiré d’une œuvre de Canaletto **FIG.1**, aujourd’hui conservée dans les collections royales du château de Windsor, et largement diffusée par la gravure de Visentini. Cependant, Canaletto s’est lui-même inspiré d’une œuvre de 1709 peinte par Luca Carlevarijs **FIG.2**, en l’honneur de la visite de Frederik IV de Danemark. Généralement, Bison s’appuyait sur un dessin de reproduction comme le suggérait la tradition académique, puis élaborait une mise en perspective directement reprise des gravures du *Prospectus Magni Canalis Venetiarium* de Visentini ou encore depuis les *vedute* de Giambattista Pasquali et Giambattista Brustolon, en particulier dans la série des douze *Feste Dogali* inspirés des dessins de Canaletto.



**FIG.2** | Luca Carlevarijs,  
*Regatta on the Grand Canal  
in honour of Frederik IV of  
Denmark*, 1711, 135 × 259 cm,  
Los Angeles, The J. Paul Getty  
Museum.

Le tableau montre l’intense trafic de gondoles et d’autres embarcations participant de la course, entre la Ca’ Foscari et le Rialto. Se remarquent bien les bateaux concourant et ceux qui entourent la place, pleins de spectateurs et admirateurs. Les palais vénitiens ornés des rideaux brodés pour symboliser la célébration sont bondés de curieux.

Ce tableau exprime le charme délicat de la peinture de Bison, détectable dans la qualité de sa touche vibrante, enlevée et jamais sommaire. Une version plus grande et aux tonalités dramatiques de ce sujet demeure dans une collection privée (voir Giuseppe Pavanello, Alberto Craievich, Daniele D’Anza, *Giuseppe Bernardino Bison*, Trieste, 2012, p. 208, n°55.)





Please feel free to contact the De Jonckheere Gallery  
to arrange an appraisal of the paintings in your collection.

La galerie De Jonckheere est à votre disposition  
pour expertiser les tableaux de votre collection.

# DE JONCKHEERE

Master Paintings

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

100 rue du Faubourg Saint Honoré, 75008 **Paris**  
T. +33(0)142 66 69 49 E. paris@dejonckheere-gallery.com

[www.dejonckheere-gallery.com](http://www.dejonckheere-gallery.com)

COORDINATION AND TEXTS Alice Frech

ENGLISH TRANSLATION Alice Cameron

GRAPHIC DESIGN Séverine Mailler

© De Jonckheere 2015