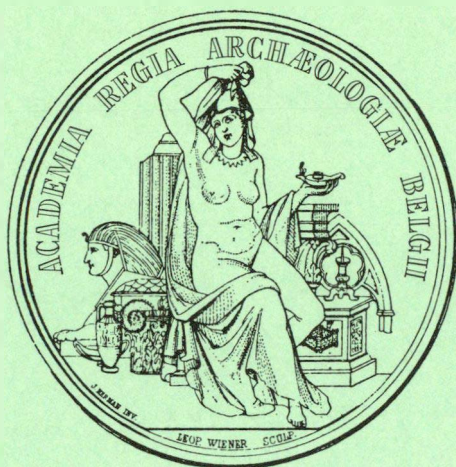


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXII - 2003

BRUXELLES - BRUSSEL

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, V.Z.W.

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 2003-2004 / Dienstjaar 2003-2004

Président/Voorzitter: Dhr. Raphaël DE SMEDT; *Directeur des publications/Directeur de uitgaven*
Mme Claire DUMORTIER; *Secrétaire/Secretaris*: Mw Claudine LEMAIRE; *Membres/Leden*: M. Maurice
COLAERT, Dhr. Guy DELMARGEL, Mme Jacqueline FOLIE, M. Yvon LEBLIGQ, Dhr. André MOERMAN.

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés à la *Revue* doivent être envoyés franco au Directeur de la *Revue* et les commandes adressées au Trésorier Général à l'adresse:

Académie royale d'Archéologie
de Belgique
Musées royaux d'Art et d'Histoire
Parc du Cinquantenaire 10,
B 1000 Bruxelles

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. **Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.**

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la **remise de la première épreuve**, la direction, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

Tout article est soumis anonymement à trois membres désignés par la Commission des Publications.

La Commission n'assume aucune responsabilité concernant les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

L'adresse d'un auteur non membre de l'Académie peut être demandée au Directeur des publications.

Briefwisseling, werken ter recensie en manuscripten bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco gestuurd worden aan de Directeur van het *Tijdschrift* en alle bestellingen dienen gericht aan de Algemeen Penningmeester:

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde
van België
Koninklijke Musea voor Kunst en
Geschiedenis
Jubelpark 10, B 1000 Brussel

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening 310-0381725-19 van de Academie, Bank Brussel-Lambert, Brussel. **Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten voor de bestemming.**

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, krijgen zij deze op eigen kosten **mits tijdige verwittiging** aan de directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden verkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van eenzelfde kaft als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

Elk artikel wordt anoniem voorgelegd aan drie leden van de Commissie der Uitgaven aangeduid.

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, en slechts één repliek op dit antwoord.

Het adres van een auteur die geen lid is van de Academie kan aan de Directeur van de publicaties gevraagd worden.

REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE

AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE)

ET AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE,

SERVICE DES MONUMENTS ET DES SITES

LXXII — 2003

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN Z.M. DE KONING

DOOR DE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIR STICHTING VAN BELGIË

EN MET DE STEUN VAN HET BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST,

DIENST MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL

READING THE PORTABLE ALTAR OF STAVELOT

Rosalie GREEN

The portable altar of Stavelot ⁽¹⁾ rests on gilded cast-bronze figures of the seated evangelists, who are identified by a few words each from the opening chapters of their gospels. Three evangelists are writing these words on books; the fourth, Mark, although grasping a pen and an inscribed book like the others, looks not down but up. Perhaps he directs the viewer to the beginning of the metric verses that encircle the projecting top and bottom of the altar (figg. 1, 2, 3, 4, 5).

Between the two inscriptions are depicted in enamelwork the rare subjects of the martyrdoms of the apostles. ⁽²⁾ The sequence is predominantly that of Mark III, 16-19, but with Paul inserted at the beginning and of course Judas omitted at the end. With usual Mosan care each scene is identified and each is accurate with regard to its individual legend. The inclusion of these scenes between the writing evangelists is explained in the lower inscription:

III QVE SCRIPSERE DOCTORE D(e)O DIDICERE*
HORVM FIRMATA PLAGIS ET MORTE P(ro)BATA
ET CELEBRATA SIMVL HORVM DIVINITVS ORE*
ISTORV(m) Q(ue) PIO PARITER SANCCITA CRVOR[IE]

What these have learned to write with God as teacher
Was confirmed by the wounds and proved by the death of those
And through the mouth of these were proclaimed from heaven
The same things that were ratified by the pious blood of those

The upper inscription is also explicit:

+QVAM COLIT ECCLESIA CRVX MORS VICTORIA XP(ist)I
P(er) S(an)C(t)OS PATRES PATRIARCHIAS ATQ(ue) PROPHEETAS
ANTE FIGVRATA FVIT ET P(rae)SIGNIFICATA*
ET TAMEN HEC GECA NVNDVM CREDIT SYNAGAGA

(1) Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, inv. n° 1580. For bibliography see Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400, Cologne-Brussels, 1972, p. 252; and Tesori dell'Arte Mosane (950-1250), Rome, 1974, pp.39 f.

(2) These representations invite a special study too lengthy for the present paper, which concentrates on the iconographical program of the top of the altar.



Fig. 1. Portable altar of Stavelot, Brussels, Musées royaux d'Art et d'Histoire. (Copyright ACL, Brussels)



Fig. 2-3. Portable altar of Stavelot. Brussels, Musées royaux d'Art et d'Histoire.
(Copyright ACL, Brussels)



Fig. 4-5. Portable altar of Stavelot. Brussels, Musées royaux d'Art et d'Histoire. (Copyright AGL, Brussels)

The cross, the death, the victory of Christ, which the church honors
 Were by the holy fathers, patriarchs, and prophets
 Prefigured and presignified
 And nevertheless the blind synagogue does not yet believe these things (3)

The themes thus set forth are illustrated in enamelwork on the top of the altar, within a framework whose center is a large quatrefoil surrounding the rock crystal altar stone. Here the full measure of the intricacy of the program may be examined. My reading forms the body of the remarks that follow.

Church and Synagogue, prominently mentioned in the inscription, occupy two lobes of the quatrefoil as half-length personifications. They are placed not left and right, as might be expected, but top and bottom. The designer, possibly basing his choice on the same unknown prototype that lies behind the famous stained-glass window at Châlons-sur-Marne, (4) denigrates the Synagogue by making her literally lower than the Church. Church, victoriously crowned and nimbed, extends a brimming chalice and the bannered cross-staff of the Resurrection; Synagogue, veiled but with her blind eyes exposed, shows sponge, lance, and crown of thorns, symbols of the Passion. Passion and Resurrection are the verbal and pictorial themes of the altar-top.

The remaining lobes and the spandrels of the quatrefoil, furnishing six fields for representations, are occupied by three horizontally paired Old Testament subjects. Six New Testament scenes are placed in the strips above and below the quatrefoil, filling out the rectangular table of the altar and completing the program adumbrated in the inscription. Here in the relationships between Old and New Testaments — the prefigurations and presignifications — the creative thought of the designer of the Stavelot portable altar is wonderfully visible. Traditional elements are manipulated into new positions and deepened relevance, sometimes indeed into veritable double meanings, in an unusual if not unique manner.

The Old Testament pairs are the sacrifice of Abraham and Moses raising the brazen serpent; Samson carrying the gates of Gaza and Jonah cast up; and Melchisedek as priest-king and Abel offering a lamb. The New Testament scenes form a Passion sequence in chronological order from lower left to upper right. Figures within the quatrefoil, along the top, and in the Pilate picture are identified by their names; the remaining inscriptions are explanatory. Together with Church and Synagogue, these twelve representations, from their selection to their placing, must have been chosen and considered as a whole. Only the Crucifixion, centered at the summit, may be said to occupy a natural position. The others, even the traditional Melchisedek and Abel, are arranged for special reference and allusion.

Instead of the more usual Entry into Jerusalem, here the Passion sequence opens with the Last Supper: CENA. A further inscription specifies the moment that is depicted: HOC EST CORP(us) MEVM. Christ offers the communion chalice and bread to the apostles. Directly above is the spandrel enclosing Melchisedek, himself extending chalice and loaf: SA-

(3) For invaluable help with the translation and prosody of the verses, I am greatly indebted to Dr. Holmes V.M. Demis 3rd of New Brunswick, New Jersey, and Prof. P.B. Coleman-Norton of Princeton University.

(4) See Rhin-Meuse (as in n.1), p. 126.

CRIFITIV(*m*) MELCHISEDEC. The purposeful association of the images of Christ and Melchisedek at the start of the New Testament narrative demonstrates the mode in which the designer worked and justifies its further exploration.

Next must have come the selection of an event that occurred after the Supper, to fill the area beneath the figure of Synagogue. Already established, however, is a hierarchy of position that has demoted Synagogue. What episode from the Passion of Christ can be properly placed lower than this blind unbeliever? The ingenious answer harks back once again to the Châlons window, where Synagogue holds a scroll inscribed with *MATTHEW XXVII, 25: SANGVIS EI(us) SVP(er) NOS ET SVP(er) FILIOS N(os)TROS*. His blood be on us and on our children, the reply of the Jews to Pilate. On the altar, the same words are written on a scroll extended by a group of Jews toward Pilate seated as the judge of Christ. The words on his scroll come from the preceding verse in Matthew: *IN(n)OCENS EGO SV(m) A SANGVIN(e) (ivsti hvivs): I am innocent of the blood (of this just person)*. The bracketed words do not appear, although the scroll could easily have been lengthened to contain them. Nor is the just person, i.e. Christ, seen. Elsewhere the central participant in the action, here Christ is removed from the picture in both word and body and does not therefore suffer the indignity of a position lower than Synagogue. Only Pilate and the Jews are so demeaned. The suppression of the figure of Christ and the words *justi hujus* is clearly intentional, evidence again of the thoughtful decisions that devised the program.

Immediately following, in correct order, is the Flagellation: *FLAGELLATIO D(omi)NI*. Above, in the spandrel, Abel sacrifices a lamb: *HOSTIA ABEL*. The connection may be fortuitous, since Abel is required as a counterpart for Melchisedek, the two appearing together very frequently, especially on portable altars. But a reference may exist nonetheless. Christ is described — for example by Rupert of Deutz⁽⁵⁾ — as *sacerdos et hostia*, thus relating him to both Melchisedek and Abel, the latter himself a sacrifice. And the shedding of the blood of Christ in a sense completes the inscription on the Last Supper, where the body only was mentioned.

The most striking examples of cross-references and double meanings, however, are to be found on the upper part of the altar. At the very top, continuing in chronological order from the lower band of scenes, there are represented the Bearing of the Cross: *BAIVLANS CRUCEM*; the Crucifixion; and the Holy Women at the Sepulcher: *RESVRECTIO D(omi)NI*. The three episodes echo « the cross, the death, the victory » of the long inscription.

Samson and Jonah are fitted into the two remaining lobes of the quatrefoil. Abraham sacrificing Isaac: *IMM[O]LATIO ISAA[C]*; and Moses with the serpent of brass: *EXALTATIO SERPENTIS* inhabit the remaining spandrels. The latter pair is complementary in form to Melchisedek and Abel represented below.

The four were probably meant to be further linked by the inclusion in each of an altar, for Moses is given one where there was a choice of supports for the serpent⁽⁶⁾ and Abraham, Melchisedek, and Abel are commonly shown with one. But Abraham's altar is eliminated, presumably to make room for a second figure, Isaac carrying knife and faggots for the offer-

(5) Migne, *Patrologia latina*, vol. 168, col. 1579.

(6) In the Châlons window the serpent is exhibited on a tall column.

ing. The introduction of Isaac with his load of wood can surely be explained only by the intention of drawing a parallel with Christ bearing his cross immediately above. (7) Yet the inscription emphasizes the sacrifice and Abraham is the chief figure, so that as usual a reference is indicated to God the Father giving up his son to death on the cross, the subject of the central panel at the top. The little spandrel holds the weight of a double meaning, signifying both the Bearing of the Cross and the Crucifixion: and the altar that should have had a place in the picture is omitted to this end.

The counterpart of Abraham, in the opposite spandrel, is Moses, whose act of raising the brazen serpent is a frequent Mosan subject. As a New Testament type, the scene is too common to need documentation, occurring in diverse images and texts, including the Bible. That the serpent in the Stavelot picture is set upon an altar stresses the aspect of sacrifice, i.e. Crucifixion, its usual meaning. John III, 14 f., however, is ambiguous: *Et sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet filium hominis; ut omnis, qui credit in ipsum, non pereat, sed habeat vitam aeternam* (And as Moses lifted up the serpent in the wilderness, even so must the son of man be lifted up, that whosoever believeth in him should not perish, but have everlasting life). The passage, especially when taken in context, permits the suggestion of a secondary relationship with the Resurrection above. At least such a connection does no violence to the placing of Moses between the Holy Women at the Sepulcher and Jonah emerging from the jaws of the whale.

Jonah, like Moses, takes his interpretation from the New Testament (Matthew XII, 40): *Sicut enim fuit Jonas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus, sic erit filius hominis in corde terrae tribus diebus et tribus noctibus* (For as Jonas was three days and three nights in the whale's belly, so shall the son of man be three days and three nights in the heart of the earth). On the same side of the altar as the Resurrection that he prefigures, he seems to be the only figure without a second function.

Opposite, Samson is depicted with the gates of Gaza on his shoulder. As such, he typifies Christ breaking down the gates of hell and therefore he too prefigures the Resurrection. (8) By his posture and location he also refers to Christ carrying the cross. As in the sacrifice of Abraham he alludes to the narrative panel at the top and also to another in the series.

The left side of the altar thus links two Old Testament scenes of carrying with the New Testament Bearing of the Cross above, while at the same time referring respectively to the other two New Testament episodes of Crucifixion and Resurrection that complete the narratives at the top.

At the right side the same pattern appears in simpler configuration. Moses raising the brazen serpent reminds the viewer of the Crucifixion and perhaps also of the Resurrection: Jonah offers Resurrection typology only.

The result is that each of the three scenes at the top receives at least two prefigurations:

(7) Again see Rupert of Dentz, in Migne, op.cit., vol. 167, col. 429.

(8) Ibid., cols. 1049 f.

Bearing of cross	{Sacrifice of Isaac {Samson with gates
Crucifixion	{Sacrifice of Isaac {Moses raising serpent
Holy women (Resurrection)	{Samson with gates {Jonah cast up {Moses raising serpent?

Some elements of this program can be paralleled in the fragmentary stained glass of Châlons-sur-Marne, in manuscripts like the *Averbode gospels*, (9) and elsewhere, suggesting a common prototype or a repertory of common images. But the doubled meanings and meticulous arrangement show that the altar was carefully designed as an entity, with inscriptions composed for its own purposes. It may not have been absolutely unique, for much in its sphere has been destroyed or dismembered; but among the pieces that still remain, the beauty and vigor of the program are unusual. Even in the known intellectual climate of the region, the portable altar of Stavelot stands out in its intricate typology as one of the most important works of Mosan Art.

RÉSUMÉ: Lecture de l'autel portatif de Stavelot

L'autel portatif de Stavelot exalte dans son iconographie et ses inscriptions, le thème du Sacrifice. Un système de concordances typologiques très élaboré est développé sur son plat supérieur, de manière à permettre une double lecture des préfigurations et présignifications liées à ce symbolisme. La sensibilité et la profondeur de ce programme confère au *portatile* stavelotain une place tout à fait originale dans ce qui est conservé aujourd'hui de l'Art mosan.

SAMENVATTING: Lezing van het draagaltaar van Stavelot

Het draagaltaar (portatile) van Stavelot verheerlijkt het thema van het Offer in woord en beeld. Op het bovenzvlak zien we een verfijnd systeem van typologische referenties dat een dubbele lectuur toelaat van prefiguraties en interpretaties die uit deze symboliek voortvloeien. Door de diepgang van zijn opzet neemt het kleine altaar uit Stavelot een zeer bijzondere plaats in onder het Maaslands erfgoed.

(9) Liège, Bibliothèque de l'Université. Ms. 363 C; see *Rhin-Meuse* (as in n.1), pp. 298 f.

LE MÉCÉNAT DE DON JUAN MANUEL, CHEVALIER DE LA TOISON D'OR ⁽¹⁾

Rafael DOMÍNGUEZ CASAS

Pour comprendre l'importance de Don Juan Manuel dans la noblesse européenne, il faut premièrement rappeler ses racines familiales dans la maison royale de Castille. Don Juan Manuel était l'arrière-arrière-petit-fils du roi Ferdinand III de Castille et de Léon, conquérant de Cordoue et de Séville, et de la reine Béatrice de Souabe. Il avait aussi parmi ses ancêtres l'empereur allemand Frédéric I Barberousse et les empereurs byzantins de la dynastie des Angelos.

Le sixième et dernier fils du **roi Ferdinand III** et de la **reine Béatrice de Souabe** fut l'infant **Don Manuel**, né à Carrión de los Condes en 1236 et mort à Peñafiel en 1283. Celui-ci reçut comme écusson personnel, à la différence des armes écartelées du Royaume, consistant en la substitution du château d'or de Castille par une main ailée d'or et armée d'une épée d'argent garnie d'or, et laissant dans les deux autres quartiers le lion rampant et pourpre du royaume de Léon sur champ d'argent.

Le fils de cet infant et de **Béatrice de Savoye** fut le premier **Don Juan Manuel**, 2e seigneur de Peñafiel et Escalona, célèbre chevalier et homme de lettres, né à Escalona (Tolède) en 1282, fondateur du monastère de Saint-Paul de Peñafiel en 1324, mort à Cordoue en 1348 et enseveli dans le monastère de Peñafiel. Son *Libro de las Armas* ⁽²⁾ qui est entièrement consacré à la glorification de son lignage, affirme, à propos de ses armoiries, que l'épée est symbole de la force, de la justice et de la croix du Christ, et que l'aile rappelle l'ange qui avait inspiré à la reine Béatrice de Souabe, peu après sa conception, un rêve selon lequel l'infant Don Manuel et son lignage vengeraient la mort de Jésus-Christ (« *había a ser vengada la muerte de Ihesu Christo* »). L'aile dorée rappelait aussi ses ancêtres de la dynastie byzantine des Angelos. Quant au prénom Manuel, il évoquait l'empereur Manuel I Commène ainsi que Jésus-Christ lui-même, que l'Ancien Testament avait aussi nommé Emmanuel — Dieu parmi nous (*Isaïe*, 7, 10-17).

Malgré toute cette puissance symbolique et familiale, la succession du lignage ⁽³⁾ revint au fils bâtard de Don Juan Manuel et de **Doña Inés de Castañeda**, le nommé **Don Enrique**

(1) Étude développée lors de la communication que fit l'auteur de ces lignes lors de la séance de l'Académie Royale d'archéologie de Belgique le 14 décembre 2002.

(2) J. MANUEL, *Tractado que fizo don Juan Manuel sobre las armas que fueron dadas a su padre el infante don Manuel*, dans Biblioteca de Autores Españoles, t. 51, pp. 257 et ss. Cité par: F. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, *Heráldica medieval española I. La Casa Real de León y Castilla*, « Hidalguía », 6, Madrid, 1982, pp. 98-104.

(3) L. DE SALAZAR Y CASTRO, *Historia Genealógica de la Casa de Lara, justificada con instrumentos y escrituras de invariable fe, por Don Luis de Salazar y Castro, Comendador de Zurita, y Fiscal de la Orden de Calatrava*.

Manuel, comte de Sintra et seigneur de Montealegre, qui épousa la portugaise **Doña Béatrice de Sousa et Novoa**, arrière-petite-fille du roi Alphonse III de Portugal, tous deux ensevelis au monastère de Saint-Paul à Peñafiel. De cette union naquit **Don Fernando Manuel de Villena**, qui épousa **Doña Mencía de Fonseca**, les parents de **Don Juan Manuel de Villena**, 1er seigneur de Cangas de Onis et Tineo et 1er seigneur de Belmonte de Campos, qui fut *maestresala* (maître d'hôtel) du roi Jean II de Castille à partir de 1441, *guarda mayor* (garde royal) et conseiller du roi Henri IV de Castille à partir de 1456, et capitaine des hommes d'armes de Castille. Au mois de janvier 1456, ce dernier monarque envoya son *guarda mayor* Don Juan Manuel de Villena et Don Fortun Vélazquez de Cuellar, doyen de la cathédrale de Ségovie et protonotaire apostolique, comme ambassadeurs ⁽¹⁾ de Castille auprès du roi Charles VII de France.

Don Juan Manuel de Villena épousa en 1444 **Doña Aldonza de la Vega**, sœur du 1er Comte de Feria et dame de Gama et Ordéjon. Ils eurent huit enfants: **Don Juan Manuel**, futur 2e seigneur de Belmonte de Campos; Doña Élvira Manuel, qui fut dès 1501 dame d'honneur et *camarera mayor* de la reine Catherine d'Angleterre; **Doña Marina Manuel**, dame d'honneur d'Isabelle la Catholique, mariée en 1487 avec Baudouin, bâtard de Bourgogne, décédée aux Pays-Bas en 1500; Don Alonso Manuel; Doña Isabel Manuel, religieuse au monastère de Sainte-Claire de Zafra (Badajoz); Doña Béatrice Manuel, religieuse au même monastère; Doña Mencía Manuel, religieuse au monastère de Sainte-Claire de Tordésillas; et Doña María Manuel.

Don Juan Manuel de Villena mourut peu avant le 7 décembre 1462, date à laquelle le roi Henri IV ordonna de payer pour la dernière fois à son fils aîné Don Juan Manuel, troisième de ce nom dans la lignée familiale, les 21.000 maravedis que Don Juan Manuel de Villena recevait chaque année comme *guarda mayor*. Ce paiement fut délivré par lettre du Souverain signée à Madrid le 20 décembre 1463 ⁽²⁾. Pour cette raison, nous devons supposer que Don Juan Manuel III naquit vers 1455-1460 et qu'après le décès de son père il resta longtemps avec sa mère, au moins jusqu'en 1477, lorsqu'il prit pour épouse **Doña Catalina de Castilla**, fille de Diego de Rojas, seigneur de Poza, et de Doña Catalina de Castilla, descendante directe, par ligne bâtarde, du roi Pierre 1er de Castille. Malheureusement, Doña Aldonza de la Vega mourut le 20 décembre 1478.

Fils d'ambassadeur et arrière-petit-fils d'un célèbre homme de lettres, Don Juan Manuel reçut une solide éducation intellectuelle et chevaleresque de caractère moyenâgeux, c'est-à-dire une formation imprégnée d'orgueil et de fierté légitimée par son haut lignage. Vers 1550, Gonzalo Fernández de Oviedo écrivait encore à son sujet, dans *Batallas y quinquagenas*: « J'ai entendu certaines personnes dire que, lorsque Don Juan Manuel était garçon, il fut très gentil galant et très poli courtisan, et que restent aussi des chansons et des poèmes de qualité ⁽³⁾. » Ces mots auraient sans doute fait plaisir à sa femme, Doña Catalina de Castilla, à

de la Cámara de S. M. y su Coronista Mayor, t. II, Madrid, Imprenta Real, por Mateo de Llanos y Guzmán, 1697, libro VIII, pp. 189-190, 195; libro XI, p. 475; libro XII, pp. 551-552.

(1) Archivo General de Simancas (AGS). Quitaciones de Corte, leg. 3, fol. 575. Avila, le 19 janvier 1456.

(2) AGS, Quitaciones de Corte, leg. 3, fol. 577. Sans lieu, le 7 décembre 1462.

(3) G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Batallas y quinquagenas* (h. 1550-52), Salamanca, 1989, p. 267, « don Johan Manuel, del qual he oido que quando fue niño fue muy gentil galán e muy polido cortesano, e aún

propos de laquelle le même auteur enchaîne: « Je ne l'avais jamais vue avant 1506, lorsque mourut le roi Don Philippe, et elle était déjà très âgée, quoiqu'elle paraissait encore avoir été très belle pucelle autrefois (7). »

Don Juan Manuel, 2e seigneur de Belmonte de Campos, commença à servir à la cour de la reine Isabelle de Castille en 1481 comme *continno de mi casa* (chevalier séjournant à la cour), nanti de 40.000 maravédís de gages chaque année (8), somme que la même souveraine augmenta jusqu'à 50.000 maravédís par lettre de paiement signée le 5 septembre 1484 (9). Sa présence comme *continno* à la cour itinérante de la reine catholique est signalée pendant les années 1484 à 1497, ainsi que sa présence aux événements de la Guerre de Grenade; pendant cette période, il servit aussi la couronne comme capitaine (10) de la *Santa Hermandad* (institution chargée de la sauvegarde de l'ordre public), recevant 200.000 maravédís de gages chaque année.

L'événement qui changea vraiment sa vie fut l'arrivée à Valladolid en 1487 d'une ambassade envoyée par Maximilien de Habsbourg, Roi des Romains et gouverneur des Pays-Bas pendant la minorité de son fils Philippe le Beau. Ladite ambassade était présidée par le chevalier Baudouin, un des fils bâtards de feu Philippe le Bon, duc de Bourgogne. C'est pendant son séjour en Espagne que Baudouin, bâtard de Bourgogne, épousa Doña Marina Manuel, dame d'honneur de la reine et sœur de Don Juan Manuel, laquelle accompagna son nouveau mari à son retour en Flandre, où elle mourut en 1500, alors que son mari devait décéder en 1508. Ce mariage fut d'une importance décisive, car il apparenta Don Juan Manuel avec la Maison de Bourgogne et, bien sûr, à l'archiduc Philippe d'Autriche, dit le Beau, héritier des Pays-Bas.

C'est en 1492 que, pour la première fois, Don Juan Manuel sert les Rois Catholiques comme leur ambassadeur auprès de la cour des Pays-Bas. Ses missions diplomatiques ultérieures se déroulent à Gênes (1495-1498), en Angleterre et en Flandre (1499), auprès du Saint-Empire (1499-1503) et encore en Flandre (1504), où il est l'ambassadeur d'Espagne auprès de Maximilien et auprès de Philippe le Beau et de son épouse, la princesse Jeanne de Castille (11). Celle-ci devient reine titulaire de Castille après la mort de la reine Isabelle survenue à Medina

[illisible] cançiones e versos que él compuso en su juventud muy [illisible] ». Quelques poèmes et chansons composés par Don Juan Manuel le troisième de ce nom, comme le populaire « Gritando va el caballero », sont recueillis dans le *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Valencia, 1511.

(7) Id., pp. 265, 268. « razón el señor don Johan Manuel de se dexar vencer de una [illisible] dama como fue la señora doña Catalina de Castilla, según yo oí loar a quien la pudo ver moça. Yo nunca la ví hasta el año de 1506, que murió el Rey don Phelipe, e bien vieja, pero mostraba haber sido hermosa en otro tiempo ».

(8) AGS, Escribanía Mayor de Rentas, Continos, leg. 5-2. Sans lieu, 1481.

(9) AGS, Escribanía Mayor de Rentas, Continos, leg. 5-2. Sans lieu, le 5 septembre 1484.

(10) AGS, Escribanía Mayor de Rentas, Continos, leg. 5-2. Almazán, le 30 juin 1496. Lettre des rois catholiques aux *contadores mayores* pour qu'ils paient à Don Juan Manuel, seigneur de Belmonte, *continno de la Casa* et capitaine royal, 165.666 maravédís de la manière suivante: services militaires 20.000 maravédís, salaire de *Continno* 25.666 maravédís et comme grâce pour l'aider 110.000 maravédís. Le 23 août 1497 Don Gutierre de Cárdenas, grand commandeur de Léon à l'Ordre de Saint-Jacques, ordonne de lui payer les 71.666 maravédís qui restent pour accomplir ladite somme.

(11) AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, leg. 160, fols. 1, V-XI. Ambassadeurs des rois catholiques, 1499-1505. « Libro de quentas con los embaxadores año de 1505 ». Los embaxadores con quien en este libro se tiene cuenta son los siguientes... don Juan Manuel, embaxador en Alemania... ».

del Campo (Valladolid) le 26 novembre 1504. Ce décès valut à Don Juan Manuel une carrière fulgurante à la cour de Bruxelles. Philippe le Beau le prend, en effet, comme principal conseiller pour s'attirer les aristocrates castillans. Il lui impose le collier de la Toison d'or au chapitre de Middelbourg ⁽¹²⁾ en 1505 et le nomme *contador mayor de Castilla* ⁽¹³⁾ (chef des finances du royaume), selon une lettre signée à Falmouth (Angleterre) le 21 avril 1506 et confirmée à Tudèle de Duero (Valladolid) le 13 août 1506. Peu de temps auparavant, les nouveaux souverains avaient également conféré à Don Juan Manuel l'office du *Registro* des royaumes de Castille ⁽¹⁴⁾, selon une lettre de privilège signée à Falmouth le 29 avril 1506, le mettant en possession des sceaux royaux. Ces deux titres de *contador mayor de cuentas* et de chef du Registre donnaient à Don Juan Manuel en Castille des attributions comparables à celles du Grand Chancelier de Bourgogne à la cour des Pays-Bas.

(12) BARON DE BIEFFENBERG, *Histoire de l'Ordre de la Toison d'or*, Bruxelles, 1830, p. 272.

(13) AGS, Cámara de Castilla-Cédulas, leg. 11, fol. 12. Most, le 28 janvier 1505. Lettre de Philippe I à Philibert, seigneur de Veyre, son ambassadeur en Castille, à propos de la nomination de Don Juan Manuel comme *Contador Mayor de Castilla*. « Le Roi, très chier et feal: nous avons entendu que le Roy nôtre beau père à vaillé aucuns ofïces sans nous avertir que est au nôtre prejudice sur brubres de quelque lettre nous estant prinçe come de Contadores mayores, et aïnsy que vous savez, il nous est fort necesaire auçeluy estat plus que à nulz autres ofïces de tout nôtre Royaulme avoir ung presonaige de nôtre main que nous soit leal et alicione serviteur comme don Jehan Manuel, et pour tant nous vous prions bien acertes que tenez la main comune de vous mesmes envers le Roy, de sorte que le dit don Jehan soit Contador mayor de par nous: prier dece que est a nous déferé car tous ofïces baquent par le trespas du Roy et pareillement nous ofïces de prinçe baquent quant le prinçe par le subçesion vient estre Roy, et combien que nous seroit bon de non avoir que ung Contador mayor, nous contentons plus tost quilz soyent trois comme soloient estre, asavoir, el Adelantado et Rodrigo de Ulloa et el Comendador mayor, que de estre cause que le Roy soit mal content de nous, et par le premier poste nous avertisez dece que avez fait, très chier et feal, dieu soit garde de vous. En Most, xxviii^e de enero de dx años ». AGS, Quitaciones de Corte, leg. 27, fols. 1.088-1.089^v. Salamanca, le 9 janvier 1506. Le Roi Ferdinand, en son nom et au nom des rois Philippe le Beau et Jeanne de Castille, nomme Don Juan Manuel comme *contador mayor*, pour travailler au dit office avec les autres deux *contadores mayores*, Juan Velázquez et Antonio de Fonseca. AGS, Cámara de Castilla-Cédulas, leg. 11, fol. 64^v. Falmouth, Angleterre, le 21 avril 1506. Jeanne de Castille et Philippe le Beau confirment Don Juan Manuel comme *contador mayor de cuentas* en leurs royaumes de Castille. AGS, Cámara de Castilla-Cédulas, leg. 11, fol. 64^v. AGS, Quitaciones de Corte, leg. 27, fols. 1.087-1.087^v. Tudela de Duero (Valladolid), le 13 août 1506. En Espagne, le roi Philippe I^{er} de Castille nomme une nouvelle fois Don Juan Manuel comme *contador mayor* de Castille, pour travailler avec Juan Velázquez, lui aussi *contador mayor* et membre du Conseil royal.

(14) AGS, Cámara de Castilla-Cédulas, leg. 11, fol. 64^v. Falmouth, le 29 avril 1506. Jeanne de Castille et Philippe le Beau nomment Don Juan Manuel titulaire de l'office du Registre des royaumes de Castille. « Por esta presente fazemos merçed a vos don [Juan] Manuel del ofiçio del Registro en nuestros Reynos de Castilla, e mandamos a nuestros ofiçiales mayores e menores que esto han de entender que luego como plasyendo a Nuestro Señor seamos llegados en los suso dichos nuestros Reynos de Castilla, vos asyenten en nuestros libros e vos sea pagado el acostamiento que se suele pagar a los que han tenido el Registro de los Reyes de Castilla nuestros antecesores, e es nuestra merçed e voluntad que del dia que llegaremos en los suso dichos nuestros Reynos, vos, el dicho don [Juan] Manuel, useys por vos, o por vuestro logarteniente e ofiçiales, del suso dicho ofiçio del Registro, e vos sea pagado el suso dicho acostamiento, e gozays de los derechos e preeminencias, usos, costumbres e sanciones que los que an tenido el Registro de los Reyes nuestros antecesores an usado e gozado ».

Peu après l'arrivée de la cour flamande en Espagne, le roi Philippe nomma Don Juan Manuel gouverneur des châteaux royaux de Ségovie, Madrid et Tolède, et des forteresses royales de Burgos, Plasencia, Atienza, Miravete, San Pedro, Pelagajar, Menjibar et Jaén⁽¹⁵⁾, ce qui fit de lui l'homme le plus puissant du royaume. Mais la mort imprévue de Philippe le Beau à Burgos le 25 septembre 1506 et le retour en Castille du roi Ferdinand d'Aragon en août 1507, réclamé par une faction de la noblesse, sonnèrent brusquement la fin des jours dorés de Don Juan Manuel: il s'enfuit, déguisé en moine, au royaume de Navarre d'où il gagne les Pays-Bas.

Sans même être banni, Don Juan Manuel se croyait, à la cour de Malines, à l'abri de la rancune du vieux roi d'Aragon, mais les intrigues occasionnèrent son arrestation à Malines et son emprisonnement à la forteresse de Vilvorde au mois de janvier 1514, ordonné par l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, tante et tutrice du jeune prince Charles de Habsbourg. Malgré les protestations de certains chevaliers de la Toison d'or, de son fils Don Diego Manuel et de son neveu Philippe de Bourgogne⁽¹⁶⁾, 2^e seigneur de Falais, Don Juan Manuel fut confiné à Vienne jusqu'en 1515. Il obtint alors le pardon du prince Charles à l'occasion de sa majorité, celui-ci s'opposant, à cet égard, aux desseins de sa tante. L'année suivante Don Juan Manuel retourne à Bruxelles pour servir le nouveau roi des Espagnes et assister au chapitre de l'Ordre de la Toison d'or, au cours duquel la grave injustice commise à son égard fut relevée⁽¹⁷⁾.

Commence alors une nouvelle étape de la vie et du service diplomatique de Don Juan Manuel. Celui-ci retourne en Espagne en 1517 comme conseiller du roi Charles I et assiste au chapitre de la Toison d'or célébré en 1519 à la cathédrale de Barcelone. Le chœur de cette cathédrale conserve son écusson (fig. 1) auprès de celui de son parent Philippe, bâtard de Bourgogne et nouvel évêque d'Utrecht. Nommé Roi des Romains, Charles Ier envoya son « consiliarius et cosanguineus », Don Juan Manuel, comme ambassadeur auprès du pape Léon X de Médicis. Notre chevalier arrive à Rome en avril 1520 et loge chez le cardinal Giulio de Médicis, le futur pape Clément VII. Dans la lettre qu'il écrit à l'empereur peu après son arrivée dans la Cité éternelle, nous trouvons un détail qui montre l'intelligence et la sagacité de l'ambassadeur espagnol: « Que votre majesté fasse attention à un petit moine nommé Martin Luther⁽¹⁸⁾. » Le sommet de la carrière diplomatique de Don Juan Manuel est constitué par sa participation décisive dans le processus qui conduisit au choix du nouveau pontife romain en la personne d'Adrien d'Utrecht, l'ancien tuteur et ministre de Charles Quint, le 9 janvier 1522.

Au terme de sa mission diplomatique auprès du Saint-Siège, Don Juan Manuel retourne définitivement en Espagne en février 1523 et fixe sa résidence à Valladolid, où il commence à s'occuper des affaires familiales. Il habite avec sa femme dans leurs vieilles « maisons princé-

(15) E. COOPER, *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, t. II, Salamanca, 1991, p. 1.160.

(16) Philippe de Bourgogne, 2^e seigneur de Falais, Saint-Adolfsland et Sontelaude, était le fils aîné de Baudouin, bâtard de Bourgogne et 1^{er} seigneur de Falais — titre donné par Maximilien en 1502 — et de leur épouse Doña Marina Manuel, sœur de Don Juan Manuel. Le bâtard Baudouin mourut en 1508.

(17) BARON DE REIFFENBERG, 1830, pp. 282-293, 299-301.

(18) « Que Su Majestad ponga atención en un frailecillo de nombre Lutero ». Cité dans: D.B. WYNDHAM LEWIS, *Carlos de Europa*, Madrid, Austral, p. 126.



Fig. 1. Attribué à Jacob van Laethem. Écusson de Don Jehan Manuel, cathédrale de Barcelone, 1519. Photo de l'auteur

pales »⁽¹⁹⁾ (fig. 2), situées entre l'église Saint-Michel et l'Hôtel-Dieu de la Miséricorde, deux

(19) AGS. Contaduría de Mercedes, leg. 83, non folioté. Valladolid, le 15 octobre 1521. Maisons principales de Don Juan Manuel à Valladolid, consignées dans le *mayorazgo* seigneurial fondé par lui en 1521. Signé par Don Juan Manuel devant Domingo de Santamaria, greffier de Valladolid. « Doy e dono a vos, el dicho don Lorenzo Manuel, mi hijo,... todas las casas que yo tengo en la dicha villa de Valladolid, así de las principales como de todas las otras casas a mi pertenescientes en la dicha villa de Valladolid, que han por

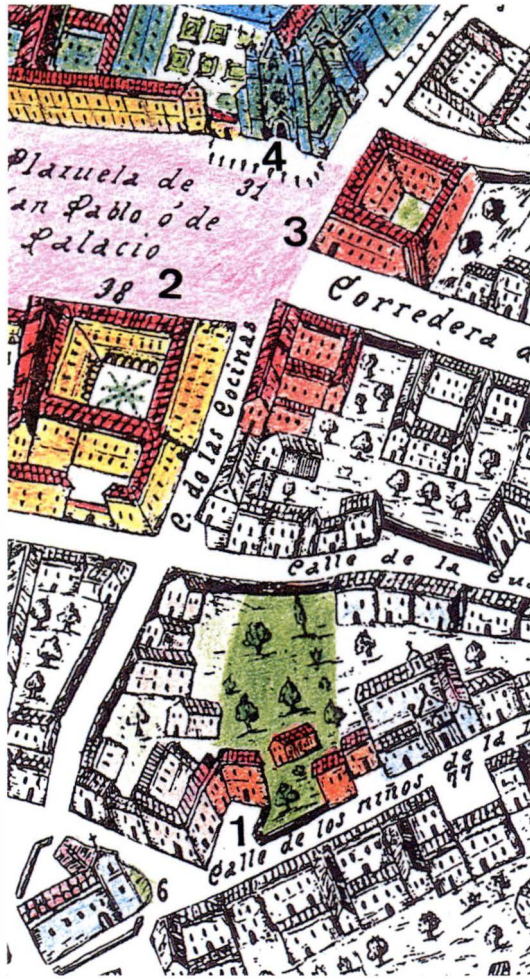


Fig. 2. Valladolid (d'après la carte de Ventura Seco, 1738).
 1: Résidences de Don Juan Manuel vers 1523-1540.
 2: Palais de Don Francisco de los Cobos.
 3: Palais du Marquis d'Astorga. 4: Eglise Saint-Paul.

édifices aujourd'hui disparus. La façade principale de leur résidence donnait sur l'actuelle rue de *San Blas*, l'ancienne rue de *los niños de la Doctrina*, et la maison jouissait à l'arrière d'un

linderos las dichas casas principales e las otras que están cabo ellas, de la una parte casas de Páez, receptor de las penas de la Cámara, criado de Fonseca, y de la otra parte casas del bachiller Esteban, vezino de Laguna, e de Cristóbal de Segovia, que viven en ellas, e por delante la calle pública que va desde la Misericordia a Sant Miguel. El corral que está a las espaldas de las casas principales tiene diez casillas. La puerta del corral sale a la puerta trasera de las casas de Saldaña, frontero de la calle Redezilla. Linderos del corral son de la una parte huerta de las mismas casas principales e de la otra las traseras de las dichas casas del dicho Páez, que se llamaba el corral de Matallana, e de las otras casas de la Cofradia de la Misericordia, e de la otra parte casas e corral de Francisco de Xivero, e por delante la calle pública que va por casa de Saldaña que se llama la calle de la Redezilla... ». Signé par Don Juan Manuel et par Don Lorenzo Manuel par-devant Fernando de Granada, greffier de Valladolid. Témoins: Don Antonio Manrique, Seigneur de Valdezaray, et Francisco de León, Diego de Villalobos et Francisco de Adurza, valets de Don Juan Manuel, tous voisins de Valladolid.

corral ou cour et d'une *huerta* ou verger enclos dont la surface correspondait au tronçon central de l'actuelle rue de *Felipe II* — qui n'existait pas à cette époque — et donnait sur la rue de *la Redecilla*, actuellement nommée rue du *Conde de Ribadeo*. C'était un lieu privilégié, car ces maisons étaient situées à près de 100 mètres de la place de San Pablo, où se trouvait le Palais de Don Francisco de los Cobos, secrétaire de l'empereur, un palais qui servait de résidence royale lors des séjours de l'empereur et de l'impératrice. En face de ce palais se dresse la maison du marquis d'Astorga, lieu de naissance en 1527 du futur roi Philippe II. La résidence de Don Juan Manuel se trouvait donc proche de l'espace urbain du pouvoir.

Au mois de janvier 1523 Charles Quint avait nommé Don Juan Manuel gouverneur de la forteresse de Burgos⁽²⁰⁾. Plus importante fut sa nomination comme membre du Conseil d'État, signée par l'empereur à Valladolid le 4 janvier de la même année, accompagnée de gages annuels d'un montant de 100.000 maravédís⁽²¹⁾ et sans l'obligation de séjourner à la cour. Cette nomination signifiait son véritable retour dans l'élite du pouvoir, quoique d'une manière différente qu'auparavant. En tant que conseiller d'État, Don Juan Manuel sera présent dès 1523 aux grands décisions politiques en Espagne, auprès du grand chancelier Mercurino Arborio di Gattinara, du grand maître d'hôtel Laurent Gorrevod et du chambellan et premier sommelier de corps Charles de Poupet, seigneur de la Chaulx, et à partir de 1526 auprès de l'impératrice Isabelle de Portugal⁽²²⁾ et de l'empereur lors de ses séjours en Espagne. Nous savons aussi qu'en 1532, pendant la guerre contre les Turcs en Hongrie, les réunions les plus importantes se tenaient en privé entre trois ou quatre conseillers espagnols de l'empereur: Don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, 3e comte de Miranda et chevalier de la Toison d'or; Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or; le cardinal Juan de Tavera « lorsqu'il a le temps de le faire »; et Don Diego Hurtado de Mendoza, marquis de Cañete et membre du Conseil de la Guerre⁽²³⁾.

(20) A. RODRÍGUEZ VILLA, « El Emperador Carlos V y su Corte », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n° 43, 1903, p. 49.

(21) AGS, Quitaciones de Corte, leg. 27, fols. 1.090-1.090v^o. Valladolid, le 4 avril 1523. « Nos, el Rey de Alemania e Emperador semper augusto, y la Reyna su madre, hazemos saber a vos, los nuestros contadores mayores, que nos, acatando la suficiencia e fidelidad y prudencia y esperiencia de don Juan Manuel, del nuestro Consejo, y lo mucho que nos a servido e sirve continuamente, y entendiendo que así cumple a nuestro servicio y estado, es nuestra merced e voluntad de le tomar e recibir por del nuestro Consejo del Estado, e que haya e tenga de nos en quitación con el dicho oficio cien mill maravédís en cada un año. Por que vos mandamos que lo pongades e asentades así en los nuestros libros que vosotros tenedes, e le libredes los dichos cien mill maravédís este presente año enteramente, desde primero día de henero del, e dende en adelante en cada un año, segund e como e quando libráredes a los otros del nuestro Consejo... e non fagades ende al... Yo el Rey. Yo Francisco de los Cobos... ». « Ojo. Tiene cédula que está adelante para que le libren estos e aunque esté en su casa o donde quisiere y no resida en la Corte ».

(22) Voir: J. MARTÍNEZ MILLÁN, *La Corte de Carlos V*, vol. III, Madrid, 2000, p. 268.

(23) AGS, Estado, leg. 24, fol. 305. Ségovie, le 5 octobre 1532. Lettre du Marquis de Cañete à l'empereur. « Una carta de vuestra magestad hecha a tres del mes pasado resçebi, en que por ella me manda vuestra magestad que, pues Antonio de Fonseca es muerto [e] yo quedo solo en el Consejo de la Guerra, que las cosas tocantes a guerra se vean con los del Consejo del Estado presente el secretario que reside en el Consejo de la Guerra. De qualquiera manera que vuestra magestad se quiera servir de mí es la mayor merced que yo puedo resçebir e especialmente en tiempo que no se habia de contentar hombre sino con tirar de la artilleria donde vuestra magestad está. Y así, de la manera que se me manda, o de otra qualquiera, de noche

En février 1523, Don Juan Manuel prend part également aux premières réunions du *Consejo de Hacienda* ⁽²⁴⁾, institution créée en Castille par le grand chancelier de Bourgogne Mercurino Gattinara, sous les ordres directs de Charles Quint, à l'imitation du Conseil des Finances des Pays-Bas, pour régler les questions économiques de la Couronne après la révolte des *comuneros*. Ce Conseil était constitué par Henri III, comte de Nassau, chevalier de la Toison d'or et grand chambellan, président du Conseil et conseiller d'État ; Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or, *ex-contador mayor*; le flamand Jacques Laurent, receveur des peines de Chambre; Francisco de Vargas, trésorier général de Castille; Sancho de Paz, greffier des finances et Francisco de los Cobos, secrétaire d'État de l'empereur. En mars 1524, il fut décidé que les réunions auraient lieu les lundi, mercredi et samedi, en présence de trois conseillers d'État — Nassau, Don Juan Manuel et Monsieur de La Roche —, du receveur général des finances Alonso Gutiérrez de Madrid, du greffier des finances Juan de Vozmediano et du secrétaire Cobos. Mais finalement, à partir du 16 janvier 1525, le *Consejo de Hacienda* restera formé par l'évêque et conseiller royal Francisco de Mendoza, son président, par les *contadores* Cristóbal Suárez, Sancho de Paz et Martín Sánchez, par l'argentier Juan de Adurza, son trésorier général, et par le secrétaire Cobos, avec l'obligation de se réunir chaque jour, sans la présence de Nassau, La Roche et Don Juan Manuel.

De son mariage avec Doña Catalina de Castilla, Don Juan Manuel eut dix enfants ⁽²⁵⁾: Don Fernando Manuel, moine bénédictin au monastère de Saint-Benoît de Valladolid depuis 1496, puis franciscain au monastère de Saint-François de Valladolid; Don Diego Manuel, chambellan de Charles Quint, décédé célibataire; Don Felipe Manuel, lui aussi chambellan de l'empereur et décédé célibataire; Don Pedro Manuel, chapelain de la reine catholique (nommé le 13 mars 1504 ⁽²⁶⁾, grand chapelain de Charles Ier, évêque de Léon (12 juin 1523-1534), évêque de Zamora (17 juin 1534-1546) et archevêque de Saint-Jacques de Compostelle (9 avril 1546-décédé le 1^{er} janvier 1550); Don Lorenzo Manuel, chambellan de l'empereur ⁽²⁷⁾ et commandeur de l'Ordre d'Alcantara; Doña Aldonza Manuel, 5^e comtesse de Valencia de Don Juan; Doña María Manuel, qui épousa Andrés de Ribera, seigneur de Fuentes et voisin de Valladolid; Doña Mencía Manuel, dame d'Isabelle la Catholique, décédée célibataire; Doña Elvira Ma-

y de día, no pensaré en hazer otra cosa, porque estando vuestra magestad en campo [de bataille] me paresce que no haria lo que debo si pudiese condiciones con que servir, mas quiero que sepa vuestra magestad que la orden que manda tener ahora se ha tenido desde que yo vine a Barcelona, que era juntarnos con el Conde de Miranda y don Juan Manuel ordinariamente, y con el Cardenal quando tiene desocupación para ello. Si a vuestra magestad le paresçiere que no es su desservicio que yo pueda residir en tanto que vuestra magestad viene con alguna más honra que al presente, paresce algunos que lo miran será muy gran merçed para mí, y sino ya digo arriba lo que haré... El marqués de Cañete ».

(24) C. J. DE CARLOS, *El Consejo de Hacienda de Castilla, 1523-1602*, Valladolid, 1996, pp. 30-34.

(25) AGS, Contaduría de mercedes, leg. 107, 12, non folioté, Valladolid, le 2 août 1513. Voyez aussi: R. DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Eliqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1993, p. 571.

(26) AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 9, fol. 822. Voir: A. TORRE Y DEL CERRO, *La Casa de Isabel la Católica, Madrid*, 1951, p. 181.

(27) AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 56, fols. 1.038-1.039, sans date, vers 1522-1530. « Gentilshombres españoles asentados y contados por los acroes y libros de Flandes que son a cargo del maestro de la Cámara. Camareros: Don Juan de « Cuñiga, don Lorenzo Manuel, don Pedro de Guevara, don Juan Maurique hijo del Marqués de Aguilar, don Alonso de Rebolledo... ».

nuel, religieuse au monastère cistercien de Las Huelgas de Burgos; et Doña Catalina de Castille, religieuse au monastère de Sainte-Claire à Zafra (Badajoz).

Après son mariage, Don Juan Manuel se consacre à la fondation d'un *mayorazgo* (état seigneurial) situé dans la *Tierra de Campos*, dans les actuelles provinces de Palencia, Valladolid, Salamanca, Zamora et Burgos. Il jouissait déjà d'une rente à vie d'un montant annuel de 1.500.000 maravédís, accordée par le roi Charles 1er selon une lettre de privilège signée à Medina del Campo le 14 mai 1518 et confirmée à Aranda de Duero le 16 avril 1518, en récompense des services rendus, à lui-même et à son père, le roi Philippe le Beau⁽²⁸⁾; une autre rente héréditaire de 200.000 maravédís lui était accordée chaque année par l'empereur selon une lettre de privilège royal signée à Bruxelles le 8 février 1522, en récompense de ses bons services comme ambassadeur auprès du Saint-Siège⁽²⁹⁾.

Au titre de 2e Seigneur de Belmonte de Campos, Don Juan Manuel ajouta en 1523 celui de Seigneur de Cévico de la Torre, titre acheté à Don Francisco de Tovar⁽³⁰⁾. Aujourd'hui existe encore à Cévico de la Torre une vieille maison fortifiée⁽³¹⁾ qui conserve deux plafonds mudéjars datés de 1370-1381 et ornés des écussons des Tovar (d'azur, une bande d'or engoulée de sinople), des Sarmiento (d'azur, treize besants d'argent) et l'écartelé de Castille et Léon, ainsi qu'une aile correspondant à l'agrandissement réalisé vers 1524-1526 par Don Juan Ma-

(28) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 109-74, non folioté. Medina del Campo, le 14 mai 1518; Aranda de Duero, le 16 mai 1518, et Bruxelles, le 8 février 1522.

(29) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 108-20, non folioté. Bruxelles, « que es en el nuestro condado de Flandes », le 8 février 1522. Lettre de privilège de Charles Quint, en faveur de Don Juan Manuel, pour lui donner 200.000 maravédís de rentes héréditaires situées dans la « merindad de Campos... acatando los muchos e buenos e leales servicios que el dicho don Juan Manuel, nuestro embaxador en Roma, hizo al Rey don Felipe, señor e marido de mi la Reyna e padre de mi el Rey, que Santa Gloria aya, e los [servicios] que nos habia fecho e hazia de cada dia, especialmente lo que nos escribió al tiempo que el papa Leo falleció, que se halló en Roma por nuestro embaxador, e en nuestro nombre, con su buena industria, tuvo la ciudad de Roma e toda la tierra de la Iglesia en mucha paz e sosiego, e dio tal orden que los cardenales tuviesen entera libertad para que libremente pudiesen elegir pontífice como los pareciere que cumplia al servicio de Dios nuestro señor e descargo de sus almas, como lo hizieron, de lo qual se siguió paz universal en la Iglesia e bien de la Cristiandad... ».

(30) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 109-73, non folioté. Valladolid, le 15 octobre 1524. « Don Juan Manuel... tuve... licencia para hazer mayorazgo de las mis villas de Belmonte e Cévico de la Torre, con sus fortalezas e castillos, e de cada una de ellas, con sus tenençias e vasallos e señorío e jurisdicciones... e en Lorenzo Manuel, mi hijo legitimo e de doña Catalina de Castilla, mi muger, y en otros quales quier mis hijos e nietos, y en sus descendientes nascidos e por nascer... Doy e dono a vos, el dicho don Lorenzo Manuel, mi hijo, las dichas mis villas de Belmonte e Cévico de la Torre, con sus fortalezas, casas fuertes e con el señorío, vasallos e jurisdicción civil e criminal, alta y baja... con sus términos, montes, prados e pastos, aguas estantes e manantes... e con las alcabalas de la dicha villa de Belmonte y con toda la otra renta que en la dicha villa tengo, y de las casas y heredamientos que yo tengo en Villanueva de San Mançio e sus términos, e de las alcavalas de la dicha villa de Cévico de la Torre, con los otros términos e montes que con la dicha villa compré de don Francisco de Tovar... ».

(31) M. MENA Y ZAMORA, *El libro de Cévico de la Torre*, Palencia, 1899, pp. 33 et ss; R. REVILLA VIELVA Y R. NAVARRO GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia, I, partidos de Astudillo y Ballanás*, Palencia, 1951, p. 61; E. GARCÍA GATO, « Nobiliario del Partido Judicial de Ballanás », *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n° 19, Palencia, 1959, pp. 55-95; C. J. ARA GIL, « Una casa-fuerte medieval en Cévico de la Torre (Palencia) », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LI, Valladolid, 1985, pp. 267-292.

nel où figurent leurs armoiries — sans la Toison d'or — et celles de son épouse, décédée en 1526.

Par lettre de privilège datée de Burgos le 20 juillet 1524, l'empereur confirma la rente à vie de 1.500.000 maravédís attribuée chaque année à Don Juan Manuel et l'autre rente héréditaire annuelle de 200.000 maravédís, situées toutes deux dans certains lieux des évêchés de Burgos et Palencia, « pour vous remercier de vos services signalés, faits avec grande loyauté et avec d'évidents dangers pour votre vie »⁽³²⁾. Peu avant, par lettre de privilège signée à Santo Domingo de la Calzada le 19 septembre 1523, l'empereur avait accordé que des dits 1.500.000 maravédís à vie, 1.200.000 seraient héréditaires pour Don Juan Manuel et ses successeurs au *mayorazgo* ⁽³³⁾.

Après avoir réussi à rassembler ces possessions et ces rentes territoriales, Don Juan Manuel obtint la permission royale pour fonder son *mayorazgo*, selon les lettres patentes signées par l'empereur à Burgos le 20 juillet 1524 et à Valladolid le 29 août 1524. L'acte portant un écrit du *mayorazgo* fut finalisé à Valladolid le 15 octobre 1524 par Don Juan Manuel et son fils et héritier Don Lorenzo Manuel, par-devant Fernando de Granada, greffier royal et notaire public de la ville de Valladolid.

Les années suivantes, notre chevalier demanda à ses frères et sœurs, à ses fils et filles de renoncer au *mayorazgo* en sa faveur et en faveur de son fils et héritier Don Lorenzo Manuel, leur demandant aussi plusieurs rentes anciennes, provenant des branches familiales des Manuel et des Castille, et situées dans les actuelles provinces de Zamora, Salamanca, Valladolid, Palencia et Burgos, pour les ajouter au dit *mayorazgo*. Son fils aîné, le frère Fernando Manuel, qui était moine au monastère de Saint-Benoît de Valladolid, renonça à son droit au *mayorazgo* par lettres signées les 5, 7 et 9 juin 1542. En signe de reconnaissance, Don Juan Manuel offrit un calice d'argent à son monastère, « bien que n'étant pas obligé à le faire »⁽³⁴⁾. La seule opposition rencontrée fut celle de sa fille Doña Aldonza Manuel, 5^e comtesse de Valencia de Don Juan, qui réclama en justice le 9 juillet 1527 la troisième part de l'héritage qui lui reve-

(32) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 109-74, non folioté. Burgos, le 20 juillet 1524. Lettre de privilège de l'empereur, donnant à Don Juan Manuel, « caballero del Tosón, del Consejo de sus magestades », 1.500.000 maravédís pour chaque année de rente à vie et 200.000 maravédís héréditaires pour chaque année, « situados en ciertas rentas de las alcavalas de ciertos lugares de los obispados de Burgos e Palencia », et autres 200.000 maravédís pour chaque année héréditaires « situados en los dichos lugares... principalmente por remunerar los dichos vuestros servicios señalados fechos con grand lealtad e con evidentes peligros de vuestra vida... Yo el Rey, Doctor Carvajal, Don Francisco de los Cobos ».

(33) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 109-74, non folioté. Santo Domingo de la Calzada, le 19 septembre 1523. Lettre de privilège de Charles Quint à Don Juan Manuel, « acatando los muchos e buenos e leales e continos e muy señalados servicios que el dicho don Juan Manuel hizo al dicho señor rey don Felipe, e los que nos había fecho e hazia de cada día, así en el tiempo que estuvo por nuestro embajador en Roma como después que vino en estos nuestros Reynos. E antes que a ellos viniere, fue nuestra merced e voluntad que los ii U ducados que tenía de nos por merced en cada un año para en toda su vida, los tuviese por merced en cada un año por juro de heredad para siempre jamás, para él e para sus herederos... ». Dans la marge: « todas las anteriores de todo este I quento ce U maravédís, son del I quento d U maravédís que don Juan Manuel tenía por privilegio del 14 de mayo del año de 1518 ».

(34) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 107-12, non folioté. Valladolid, au monastère de Saint-Benoît, le vendredi 9 juin 1542, « ...e porque su señoría [Don Juan Manuel] dé el dicho caliz de plata al dicho Monasterio, aunque no tiene obligación para ello... ».

naît en biens meubles et immeubles de sa mère Doña Catalina de Castille, ou l'équivalent de 50.000.000 de maravédís. Après la mort de Doña Aldonza, le procès fut poursuivi par sa fille Doña Luisa de Acuña, duchesse de Nájera : il fut gagné par Don Juan Manuel et aboutit à la renonciation et à la donation de celle-ci, signée à Valencia de Don Juan, le 20 juin 1541, en faveur de son oncle Don Lorenzo Manuel, fils aîné et héritier de son grand-père Don Juan Manuel. Don Lorenzo accepta cette donation alors qu'il était à Ratisbone (Allemagne) au service de l'empereur, le 23 juillet 1541, et la confirma avec le consentement de son père à son retour à Valladolid, le 23 mai 1542 ⁽³⁵⁾.

Après sa réussite politique et économique, Don Juan Manuel devient entrepreneur d'œuvres architecturales grandioses. Il faut rappeler que son fils, Don Pedro Manuel, venait alors d'être choisi comme évêque de Léon le 12 juin 1523 et avait pris possession de son siège le 20 juillet suivant. Formé selon l'humanisme italien, ce prélat se fit remarquer pour avoir choisi un des meilleurs architectes de son temps: Juan de Badajoz « le Jeune » (vers 1498-Léon, 1552) ⁽³⁶⁾, fils de Juan de Badajoz « l'Ancien », maître d'œuvre de la cathédrale de Léon de 1498 à 1522, et de Agustina Gutiérrez. Formé avec son père dans le style gothique tardif ou « hispano-flamand », Juan de Badajoz « le Jeune » représente pour l'architecture espagnole le triomphe de la Renaissance décorative par rapport à des structures encore gothiques mais très sophistiquées, c'est-à-dire le style nommé en Espagne « plateresque » à cause de sa ressemblance avec les œuvres d'orfèvrerie. Après avoir participé à la révolte des *comuneros* contre Charles Quint, le jeune apprenti fut banni temporairement de la cité de Léon en octobre 1522, mais il revint peu après le décès de son père à la fin de cette année. En 1523, Juan de Badajoz « le Jeune » était maître tailleur de pierres dans la cathédrale de Léon et, en 1525, l'évêque Don Pedro Manuel le nomma maître de tous les ouvrages de la cathédrale, poste qu'il remplira jusqu'à sa mort en 1545. Ses œuvres principales sont la bibliothèque de la collégiale de Saint-Isidore (vers 1535), le cloître du monastère de Saint-Marc (vers 1535-1538) et le cloître de la cathédrale (1537-1564) à Léon, le cloître du monastère de Saint-Zoïle à Carrion de los Condes, Palencia (vers 1537), et la sacristie de Saint-Marc à Léon (vers 1538-1549).

I. LE DONJON ET LA CHAPELLE DE SAINT-PIERRE À BELMONTE

Don Juan Manuel décida de construire dans le vieux château du village de Belmonte de Campos un nouveau donjon (fig. 3), plus symbolique que militaire ⁽³⁷⁾, digne de figurer dans les enluminures de livres tels *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Livre du cuer d'amours esprís* de René d'Anjou, *La Cité des Dames* de Christine de Pizan, ou le plus moderne *Amadis de Gaule* de Garcia Rodriguez de Montalvo. Contemporain des rois catholiques et de Maximilien Ier, notre chevalier était, comme eux, à mi-chemin entre le

(35) Dans: AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 107-12, fols. 17-26v°.

(36) J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I, Madrid, 1800, p. 89; E. LLAGUNO Y AMIBOLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, t. I, Madrid, 1829, pp. 147-157, 210-212; M^o. D. CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz y la Arquitectura del Renacimiento en León*, León, Universidad, 1993.

(37) E. COOPER, 1991, t. I-1, pp. 293-295.

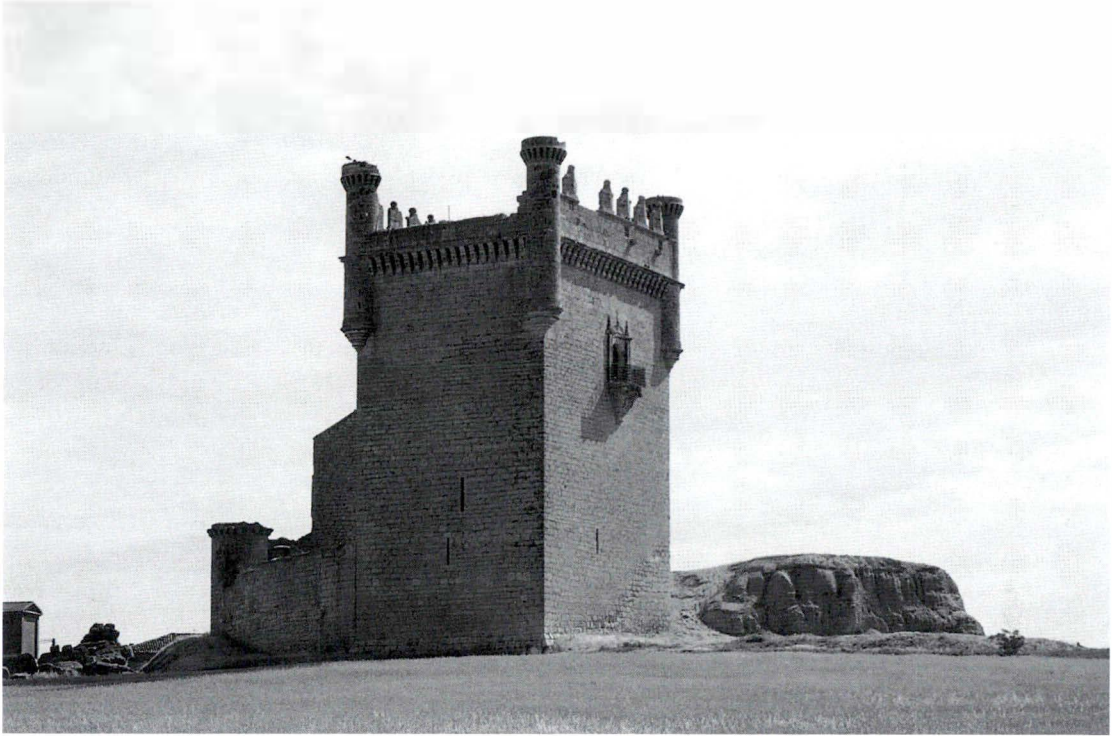


Fig. 3. Juan de Badajoz « le Jeune ». Donjon de Belmonte de Campos, vers 1521-1531.
Photo de l'auteur

Moyen Âge et la Renaissance. C'est pourquoi il faut considérer le donjon de Belmonte comme l'expression du pouvoir seigneurial et de l'orgueil du lignage de Don Juan Manuel, et comme le reflet des nouvelles influences décoratives italiennes.

De plan carré et entièrement bâti en pierre, ce donjon possède un rez-de-chaussée voûté en berceau, autrefois divisé en deux étages. Un escalier en colimaçon, presque engoncé dans le mur, monte aux deux étages supérieurs, qui ont perdu leurs sols et leurs plafonds. Cet espace est encore actuellement couvert d'une voûte à clef pendante avec des tiercerons, perforée à une de ses extrémités par le trou de la cheminée, disparue, que nous pouvons imaginer en suivant les traces laissées dans le mur. Plus frappant est l'extérieur, couronné par des mâchicoulis sous forme de corniche classique, des merlons achevés avec boule centrale et deux petites grenades, et quatre tourelles d'angle entourées par la corniche, avec des escaliers en vis avec marches formant limon. Il faut remarquer aussi le système de drainage pluvial supérieur, composé de gouttières radiales, et le superbe balcon plateresque (fig. 4) du côté ouest, avec l'appui orné de grotesques italiens, l'arc en anse de panier mouluré et affranchi de deux pilastres surmontés de pinacles, ainsi que le fronton en coquille.

Près du château, vers le nord, se trouve la petite église paroissiale de Saint-Pierre de Belmonte de Campos. Le chevet de cette église fut démoli vers 1525 pour construire une nou-



Fig. 4. Belmonte de Campos. Donjon. Balcon plateresque. Photo de l'auteur

velle chapelle funéraire. Le mécène ne fut pas Don Juan Manuel mais son fils Don Pedro Manuel, évêque de Léon, comme le prouve l'écusson épiscopal (fig. 5) qui surmonte l'arc en anse de panier de l'entrée septentrionale. Cette œuvre inachevée, construite selon un plan rectangulaire, est entourée de six contreforts extérieurs, et ne fut bâtie que jusqu'au bout des murs. On trouve deux trompes de coquille (fig. 6) aux angles orientaux, avec quatre consoles ornées d'angelots tenant des écussons *accartocciati* à la façon italienne, aux armes séparées des Manuel (fig. 7) et de Léon. Cette structure fut conçue pour supporter un deuxième



Fig. 5 Juan de Badajoz « le Jeune », Eglise Saint-Pierre.
Chapelle de Don Pedro Mannel, évêque de León. Portail avec
l'écusson épiscopal, vers 1524-1534. Photo de l'auteur

corps octogonal logeant une voûte à clef pendante, pareille à celles de la chapelle funéraire des cométables de Castille dans la cathédrale de Burgos, dessinée et bâtie par Simón de Colonia entre 1482 et 1494, et du chœur de l'église du monastère de la Vid, dessinée par Sebastián de Oria en 1522 comme chapelle funéraire des comtes de Miranda, et finie en 1572.

À notre avis, le donjon de Don Juan Manuel et la chapelle de Saint-Pierre auraient été bâtis après 1524 par quelques maîtres tailleurs de pierres anonymes selon les plans de Juan de



Fig. 6. Belmonte de Campos. Chapelle de Don Pedro Manuel.
Trompe d'angle. Photo de l'auteur

Badajoz « le jeune », dont on peut évidemment reconnaître le style dans les deux œuvres. L'interruption de la construction de la chapelle de Saint-Pierre pourrait s'expliquer par le choix de Don Pedro Manuel comme évêque de Zamora en 1534, ce qui aurait rompu son contact direct avec l'architecte.

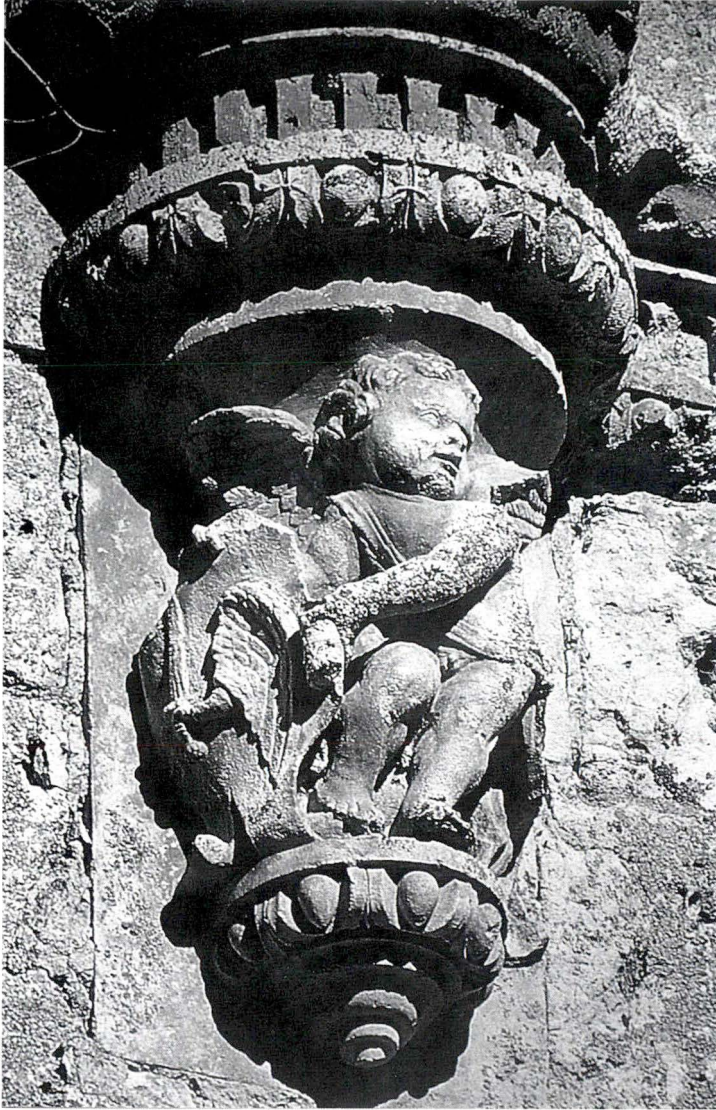


Fig. 7. Belmonte de Campos. Chapelle de Don Pedro Manuel.
Console héraldique. Photo de l'auteur

II. LA CHAPELLE FUNÉRAIRE DE DON JUAN MANUEL À PEÑAFIEL

Don Juan Manuel avait également ordonné la construction d'une nouvelle chapelle funéraire familiale dans l'église du monastère dominicain de Saint-Paul de Peñafiel (Valladolid). Le contrat ⁽³⁸⁾ de l'œuvre s'engagea à Valladolid, le 11 mars 1521, chez Francisco de León,

(38) Appendice: document 1.

entre d'une part celui-ci et le licencié Andrés de Villanueva au nom de Don Juan Manuel, et d'autre part le tailleur de pierres Antonio de Cieza et le cordonnier Domingo de Azcoitia, son garant, tous voisins de Valladolid, par-devant Francisco Vélez, greffier de Valladolid. Aux termes du contrat, Antonio de Cieza s'engageait à bâtir ladite chapelle, dédiée à Sainte-Catherine, pour 85.000 maravédís, dans un délai « d'un an et demi suivant » qui commencera après le paiement du premier terme de 20.000 maravédís que lui fera Don Juan Manuel. Le deuxième terme de 20.000 maravédís lui sera payé « en creusant les fondations et en commençant à placer ladite pierre de taille »; il recevra le troisième paiement de 20.000 maravédís « lorsque les voûtes seront fermées »; les derniers 25.000 maravédís lui seront remis « étant finie toute l'œuvre en pierre de ladite chapelle ». Pour la bâtir, Antonio de Cieza suivra un plan « dessiné sur une peau de parchemin » signée de lui et du greffier de la cause. Pour cette construction, il prendra à ses frais « toute la pierre qu'il faudra pour ladite œuvre dans les chantiers de Manzanillo et Carra el Pozo, terre de Peñafiel, dégrossée pour ladite œuvre ». Tout devait être fait « selon ladite trace », à l'exception d'« une sépulture qui est dans ladite trace », laquelle ne doit pas être faite par Cieza.

De même, et dans le délai convenu, Antonio de Cieza s'engageait à bâtir dans une autre chapelle au monastère de Saint-Vincent de Peñafiel, « où les parents du dit seigneur Don Juan Manuel sont ensevelis, un arc vers le chœur et une fenêtre pour mieux illuminer ladite chapelle ». Il s'obligeait encore « à monter d'œuvre en pierre du haut du maître-autel jusqu'au bout de ladite chapelle, conforme au dit plan ». Pour mener à bonne fin les deux œuvres, Francisco de León et le licencié Villanueva seront chargés de mettre à pied d'œuvre tous les matériaux nécessaires — pierre, sable, plâtre, brique — aux frais de Don Juan Manuel. Antonio de Cieza pouvait prendre tous les maîtres et officiels dont il avait besoin pour travailler dans ladite œuvre, lequel fera aussi aux frais du dit chevalier.

Nous ne savons presque rien du monastère de Saint-Vincent de Peñafiel, qui était situé au pied du mont dont le sommet est encore occupé de nos jours par le château des Girón. Ce monastère ayant disparu après la *Desamortización* de Mendizábal de 1835, nous ne pouvons qu'étudier le survivant monastère de Saint-Paul.

En réalité, peu de temps après la signature du contrat, Don Lorenzo Manuel, fils de Don Juan, s'engagea avec le tailleur de pierres Antonio de Cieza dans un second contrat⁽³⁹⁾ qui annulait en partie le premier. Il fut signé à Valladolid, le 4 octobre 1524 chez Don Juan Manuel, en présence de son valet Francisco de León et d'Andrea Velluti, marchand florentin établi à Valladolid et payeur de l'œuvre des deux chapelles. Selon ce second contrat, Antonio de Cieza s'engageait à payer tous les frais occasionnés pour mettre à pied d'œuvre les matériaux, en échange de 43.000 maravédís que Don Lorenzo lui payera « pour tous les dits matériaux et l'amener de la pierre ». Avec ce nouveau paiement les délais sont changés à l'égard des matériaux: 15.000 maravédís pour le premier délai; 15.000 maravédís au creusement des fondations et au début du placement de la pierre de taille; et 13.000 maravédís à la fermeture des voûtes. De la même manière, est annulée « certaine œuvre dans le chœur du dit monastère [de Saint-Paul]... donc la dite œuvre cessa pour faire les chapelles qui dans cette écriture sont contenues », œuvre pour laquelle Antonio de Cieza avait déjà reçu 28.900 maravédís.

(39) Appendice; document 2.

Les paiements furent effectués à Valladolid par le marchand florentin Andrea Velluti à Antonio de Cieza, plus ou moins selon les délais prévus, jusqu'au mois de mai 1526, de la manière suivante. De la part des œuvres, le premier paiement de 10.000 maravédís fut effectué à Medina de Rioseco, le 18 septembre 1524; les suivants furent effectués à Valladolid: 22.900 maravédís le 4 octobre 1524 « pour en compte de la chapelle qu'il avait de faire dans le monastère de l'ordre de Saint Dominique de Peñafiel, qui cessa la dite œuvre »⁽¹⁰⁾; 7. 100 maravédís le 12 février 1525; 30 ducats d'or le 11 septembre; 8.750 maravédís le 17 novembre; et 8.750 maravédís le 14 mai 1526, soit au total 75.000 maravédís, avec un solde de 10.000 maravédís restant à payer à Antonio de Cieza. Pour les matériaux tous les paiements furent effectués par Andrea Velluti à Antonio de Cieza à Valladolid: 15.000 maravédís le 30 décembre 1524; 15.000 maravédís le 18 mars 1525; et 13.000 maravédís le 4 juillet 1525.

Dans le délai convenu, Antonio de Cieza avait démoli l'abside en brique située du côté de l'Évangile dans l'ancien chevet mudéjar de l'église de Saint-Paul — nommée aussi église de Saint-Jean dans les documents — à Peñafiel et, après avoir creusé les fondations, il y avait bâti la nouvelle chapelle de Sainte-Catherine selon le plan dessiné. Il avait aussi réalisé quatre écussons avec les armoiries « dans ladite chapelle du dit Don Juan Manuel et de leurs parents, et de plus de ce qui était obligé, fit un écriteau autour de la chapelle par-dedans, et de plus fit un entablement pour la part en dehors, auquel il n'était pas obligé ». En outre, il avait fait la moulure dans la croisée, ayant payé de sa poche pour tout cela 150.000 maravédís de plus⁽¹¹⁾. Finalement, au mois de mai 1526, Don Lorenzo Manuel se rendit à Peñafiel pour voir la chapelle, mais ce fut, hélas pour lui, une grosse déception...

(10) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté, Valladolid, le 1 octobre 1524. « Yo, el dicho Antonio de Cieza, e recibido de vos, Andrea Velluti, veynte e dos mill y nuevecientos maravédís de un alcañçe que se me hizo de los ochoçientos e çinquenta reales que había recibido para en cuenta de la capilla que se había de hazer en el monesterio de la orden de Santo Domingo de Peñafiel, que çesó la dicha obra. Los quales veynte y dos mill y nuevecientos maravédís están abaxados en la dicha obligaçion que se hizo quando se contrató de hazer la dicha capilla, que çesó de labrarse y hazerse. Y por que yo me doy por contento y pagado de los dichos veynte y dos mill y nuevecientos maravédís... ».

(11) ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté, Valladolid, le 10 décembre 1526. Allegation de Pedro de Linzuriza, procureur d'Antonio de Cieza dans le procès entre celui-ci et Don Juan Manuel. « Lo otro, porque demás de lo suso dicho sabrá vuestra merçed que el dicho mi parte hizo e labró en la dicha Capilla muchas más cosas de aquellas que era obligado ni estaban en la muestra, e demás desto, el dicho mi parte hizo quatro escudos de armas en la dicha Capilla del dicho don Juan Manuel e de sus padres, e demás de lo que era obligado hizo un letrero a la redonda de la Capilla por de dentro, e más hizo un entablamento por la parte de fuera que no era obligado. Demás de lo susodicho, alargó dos pies la capilla porque viniese en perfeçion, e demás desto gastó en abrir los çimientos e romper las paredes viejas e derrocar la Capilla vieja más de çinquenta mill maravédís, e más seys mill maravédís que gastó en el pinçelar de la Capilla e cantar della, e más syete mil maravédís de las molduras de la cruçeria, que no era obligado, e en lo suso dicho el dicho mi parte gastó en hacer la dicha Capilla segund e como la hizo, e en hazer los dichos escudos e letreros e molduras e syñçelamiento e cantarla e en abrir çimientos e derrocar las paredes viejas e la capilla vieja, lo qual todo hizo demás y allende de todo aquello que era obligado, hasta en quantia de çiento e çinquenta mill maravédís, los quales çiento e çinquenta mill maravédís el dicho don Juan Manuel es obligado a los dar e pagar al dicho mi parte, los quales dichos çiento e çinquenta mill maravédís le pido por via de reconvençion o mutua petiçion o nueva demanda, e por aquella mejor via e forma que de derecho lugar aya, e pido e suplico a vuestra merçed mande condenar

Le tailleur de pierres, Antonio de Cieza, avait, en effet, été dénoncé par Don Juan Manuel devant le tribunal de la chancellerie royale de Valladolid pour n'avoir pas bien fait son travail à la chapelle funéraire de Peñafiel. Le 13 novembre 1526, à Valladolid, il choisit Gonzalo de Balcázar et Francisco de Betanzos comme ses procureurs dans ce procès. D'autre part, les tailleurs de pierres Antonio de Cieza et Juan de Aguinaga, ainsi que leur garant le cordonnier Domingo de Azcoitia, nommèrent procureurs Pedro de Linzuriza, Pedro Ortiz de Ugarte et Juan de Lezcano, selon une lettre de pouvoir signée à Valladolid le 22 novembre. Par crainte du vieux mais encore redoutable Don Juan Manuel, Antonio de Cieza se cacha pendant les mois suivants dans le monastère de la Trinité Chaussée de Valladolid — où il travaillait dans une autre chapelle — et dans l'église de Saint-Michel. L'année suivante, le juge de la chancellerie Juan Sánchez de Menchaca donna suite à un ordre pour mettre en prison Cieza et son garant Domingo de Azcoitia. Le premier ne fut pas trouvé par la justice, mais le cordonnier fut emprisonné au *cárcel real* (prison royale) de la chancellerie, où il resta au moins du 16 au 25 mai 1527. Pendant ce temps, Don Juan Manuel avait déposé deux fois devant le tribunal, le 3 janvier ⁽¹²⁾ et le 6 juillet ⁽¹³⁾ 1527, signalant sa déception face à l'état de sa chapelle de Peñafiel et sa méconnaissance du second contrat signé par son fils Don Lorenzo.

e condene al dicho don Juan Manuel a que dé e pague al dicho mi parte los dichos çiento e çinquenta mill maravédís realmente e con efecto, e sobre esto pido sea hecho al dicho mi parte entero cumplimiento de justiçia. Lo otro, porque el dicho Antonio de Çieça, mi parte en la dicha obra del dicho don Juan e en su Capilla, no solamente gastó los dineros que le fueron dados, pero quanto él tenia e pudo haber de sus amigos, e dineros que hubo de otras obras, todo lo gastó en la dicha obra, e agora después de haber hecho mucho más de aquello que él era obligado, e habiendo gastado en la dicha obra más de çiento e çinquenta mill maravédís más, la parte contraria, pensando de se evadir de no pagar a el dicho mi parte lo que gastó e trabajó en la dicha obra e la hacienda que puso en ella, ha puesto está dicha demanda contra el dicho mi parte sin tener justiçia al pedir cosa dello que le pide ».

(12) ARCHV. Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 3 janvier 1527. « En Valladolid... el dicho señor don Juan Manuel, habiendo jurado... e siendo preguntado por las puseçiones que presentó el dicho Antonio de Çieça, dixo e dispuso lo siguiente... VI.- A la sexta puseçión dixo... que es verdad que después de acabada la dicha capilla la vieron ofiçiales de canteria, e todos han dicho que la dicha capilla está estragada, e que no esta fecha conforme a la traça. E esto responde e niega lo demás. VII.- A la setena puseçión dixo éste que... conliando éste que depone del dicho Antonio de Çieça e que hiciera e cumpliera lo que era obligado, éste que depone se descuidaba e no curó de ver la dicha capilla, e por no la ver e hacer ver él resçebió e ha resçebido en estar la dicha capilla fecha de la manera que está mucho daño e pérdida. E esto responde... XIIIº.- A la catorze puseçión dixo... que cree e siente por çierto que es todo al contradicho de lo que la pregunta dice, porque si fuera verdad lo contenido en la dicha pregunta el dicho Antonio de Çieça non se oviera retraido e huido a las dichas yglesias por no cumplir con éste que dispone lo que está obligado por la dicha escriptura en este proçeso presentada. E esto responde a esta puseçión e así es verdad e lo firmó. Don Juan Manuel. Gaspar Vasques ».

(13) ARCHV. Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 6 juillet 1527. « En Valladolid... el dicho señor don Juan Manuel, habiendo jurado...e siendo preguntado por las puseçiones a él presentadas dixo... IIIº.- A la quarta puseçión dixo... que nunca pasó entre el dicho Antonio de Çieça e este que depone más de la escriptura en este proçeso presentada, a la cual se refiere, e conforme a lo que el dicho Antonio de Çieça asentó en la dicha obligación no solamente no lo cumplió e que segund este que depone es visto e sabido de maestros que el dicho Antonio de Çieça hizo la dicha capilla en contrario de lo que estaba obligado, faltando todo lo que habia de hacer e cumplir en la dicha capilla. E esto responde... e firmolo de su nombre. Don Juan Manuel... Gaspar Vázquez ».

Le 16 juillet 1527, les témoins présentés devant le tribunal de la chancellerie royale de Valladolid par Domingo de Azcoitia, garant de Cieza, furent interrogés. Le premier témoin, Martín de Salazar, maître tailleur de pierres et voisin de Valladolid, ne savait pas écrire et était âgé d'environ 31 ans; il assura qu'il avait travaillé comme journalier au service d'Antonio de Cieza dans la construction de la chapelle de Don Juan Manuel. Le deuxième témoin était le licencié Andrés de Villanueva, voisin de Peñafiel, âgé d'environ 56 ans; il dit qu'il connaissait Don Juan Manuel depuis plus de quarante ans « et que Don Juan Manuel est beaucoup son seigneur de ce témoin » (« *y que don Juan Manuel es mucho su señor de este testigo* »). Ce valet assura qu'il avait été présent au premier contrat de la chapelle chez Francisco de León en 1524 à Valladolid et avait signé ledit contrat avec Francisco de León, lui aussi valet de Don Juan Manuel; mais il ne savait rien du second contrat établi peu de temps après entre Don Lorenzo Manuel et Cieza. Villanueva rappela aussi qu'il donnait à Cieza de la chaux et d'autres matériaux pour faire ladite chapelle, et comment Cieza lui avait donné de l'argent pour payer lesdits matériaux. Le troisième témoin fut Andrea Velluti, marchand florentin établi à Valladolid, âgé d'environ 57 ans; il avait été le payeur des œuvres de la chapelle selon les ordres de Don Juan Manuel. Il rappela qu'il avait été présent à la signature du second contrat sur les matériaux en 1524 « dans cette ville, chez Don Juan Manuel » (« *en esta villa en la posada del dicho don Juan Manuel* »), entre Don Lorenzo Manuel et Antonio de Cieza, et qu'après cela il paya tous les termes à Cieza.

Le 23 août 1527, Don Juan Manuel présenta au tribunal trois marchands florentins établis à Valladolid comme témoins en sa faveur. Le premier d'entre eux, Antón Francesco Mini, âgé de 28 ans, dit qu'il connaissait Don Juan Manuel depuis trois ou quatre ans et n'avait pas vu la chapelle, mais « il croit ce témoin qu'il a eu dans ses mains le dit plan dessiné » (« *creo que este a tenido en sus manos la dicha traza* ») du bâtiment et que, chez Don Juan Manuel, il avait entendu certaines personnes dire qu'Antonio de Cieza avait fait la chapelle de son maître « au revers de comme il avait ordonné de la faire » (« *que la había fecho al revés de como se la había mandado hacer* »). De même, il avait été toujours présent avec Juan de Guevara lorsqu'Andrea Velluti payait au dit Cieza. Le deuxième témoin, Juan Lorenzo Otavano, florentin âgé de 27 ans, développa sa déposition d'une manière quasi semblable. Le troisième témoin, Andrea Velluti, âgé de 58 ans, assura qu'il connaissait Don Juan Manuel depuis douze ans et Antonio de Cieza depuis cinq ans. Dans sa déposition, il affirma avoir entendu plusieurs fois Don Juan Manuel se plaindre d'Antonio de Cieza en disant qu'il n'avait pas fait sa chapelle conformément au dessin qu'il avait donné ⁽⁴⁴⁾. Telle était aussi l'opinion de Don Lorenzo Ma-

(44) ARCHIV. Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 23 août 1527. Déposition faite par Andrea Velluti, marchand florentin au service de Don Juan Manuel. « Preguntado por la tercera pregunta del dicho interrogatorio, dijo este dicho testigo que... a oido decir e quejarse muchas veces al dicho don Juan Manuel diciendo que el dicho Antonio de Zieça no le había hecho su capilla que le había dado a hacer en la villa de Peñafiel conforme a la traza que para ello le había dado, que es la en este proceso presentada; antes dezia que se la había hecho de otra manera al; e asimismo dijo este testigo que oyó decir a don Lorenzo Manuel, hijo del dicho don Juan Manuel, e a Diego Lobos, criado del dicho don Juan, que ellos habían ido a ver la dicha capilla, e la habían visto, y que no estaba hecha conforme a la traza que al dicho Antonio de Zieça había sido dada por el dicho don Juan Manuel, que es la que está presentada en este proceso, y asimismo dijo este testigo que lo mismo oyó decir al prior del Monesterio de

nuel et de Diego de Villalobos, maître d'hôtel de Don Juan Manuel, de Juan de San Vicente, son chambellan, et du père prieur du monastère de Saint-Paul de Peñafiel, qui connaissaient directement ce que Cieza avait fait dans la chapelle. Velluti déclara également que le même Antonio de Cieza avait dit plusieurs fois que la chapelle n'était pas construite selon le dessin sur parchemin, et qu'il la referait bâtir de nouveau à ses frais.

Entre-temps, Don Juan Manuel avait obtenu de Charles Quint et du secrétaire Cobos une provision royale signée à Olmedo (Valladolid), le 10 décembre 1527, qui ordonnait d'emprisonner Antonio de Cieza parce qu'il n'avait pas fait la chapelle de Don Juan Manuel selon le « dessin donné pour le dit Antonio de Cieza, signée de leur nom dans une peau de parchemin ». En outre, on dit dans le même document que Cieza devait avoir construit la chapelle de 24 ou 25 pieds de largeur (7 mètres), alors qu'il l'avait construite avec seulement 15 pieds de largeur (4,2 mètres); et dans les voûtes, au lieu d'avoir mis vingt-cinq ou vingt-six clefs, il n'en avait placé que quinze. La chapelle devait aussi être plus haute, plus longue et plus décorée, et c'est pour cela que le tribunal, à la requête de Don Juan Manuel, avait condamné Cieza à démolir la chapelle et à la reconstruire à ses frais, selon la sentence du juge Juan Sánchez de Menchaca, donnée à Olmedo le 23 décembre 1527. Mais l'accusé n'ayant pas obéi au mandat de comparution ordonné par ledit juge, celui-ci l'avait condamné par défaut avec son garant et avait ordonné de les emprisonner tous deux. Le garant Domingo de Azcoitia fut conduit à la prison royale, mais Cieza resta en liberté, caché dans certaines églises et monastères. Maintenant, à la requête de Francisco de Betanzos, procureur de Don Juan Manuel, l'empereur ordonnait aux magistrats de Valladolid la détention de Cieza dans la prison publique de la ville, jusqu'à ce qu'il donne des garanties légales à Don Juan Manuel⁽¹⁵⁾.

Qui avait été l'auteur du plan de la chapelle? Le paragraphe le plus intéressant dans la déposition faite par Andrea Velluti devant le tribunal, le 23 août 1527, est celui qui se réfère au plan original de la chapelle dessiné sur parchemin, dont il assure par quatre fois que c'était Don Juan Manuel qui avait donné le dessin au dit Cieza. De tout cela on peut conclure que

San Juan de Peñafiel, donde la dicha Capilla se hizo, e asimismo dijo este testigo que oyó decir al dicho Antonio de Zieça, hablando este testigo con él sobre la dicha Capilla e de procurando de le concertar con el dicho don Juan Manuel sobre la diferencia que han tenido e tienen sobre que es este dicho pleito, y entre otras cosas que el dicho Antonio de Zieça sobre la dicha Capilla le habló, a este testigo le dijo e confesó que era verdad que la dicha Capilla no estaba hecha enteramente conforme a la dicha traza que le había sido dada, e que él quería tornarla a hacer conforme a la dicha traza a su costa, e después que esto pasó, todavía este testigo procuró e trabajó de concertar a los dichos don Juan Manuel e al dicho Antonio de Zieça sobre el tornar hazer la dicha Capilla, e no pudo acaballo, y en esto por parte del dicho don Juan fue puesta al dicho Antonio de Zieça la demanda sobre que es este dicho pleito, e se dio mandamiento por el señor alcalde Menchaca sobre ello para prender al dicho Antonio de Zieça, e después de dado el dicho mandamiento, un Salazar cantero oficial del dicho Antonio de Zieça, vino a este testigo muchas veces e habló con él, rogándole que quisiese concertar al dicho Antonio de Zieça con el dicho don Juan sobre la dicha Capilla, y este testigo lo procuró, y viniendo a los medios del concierto, el dicho Salazar dijo e confesó a este testigo muchas veces que la dicha Capilla que el dicho Antonio de Zieça había hecho al dicho don Juan en la villa de Peñafiel no estaba hecha conforme a la traza en este dicho proceso presentado, y esto es lo que sabe de lo contenido en la dicha pregunta e así lo oyó decir a las personas que tiene declarado, no embargante que dijo este dicho testigo que él no a visto la dicha Capilla e que esto es lo que sabe de esta pregunta ».

(15) ARCHIV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté, Olmedo, le 10 décembre 1527.

Cieza n'était qu'un simple tailleur de pierres qui exécutait le plan dessiné par un autre architecte, dont le nom n'apparaît aucune fois pendant tout le procès. Selon la déposition faite par le même Antonio de Cieza ⁽¹⁶⁾ devant le tribunal, le plan original qu'il avait signé présentait une chapelle rectangulaire plus grande et décorée, composée de deux travées rectangulaires couvertes d'autant de voûtes à clef pendants moulurées et appuyées sur des piliers décorés. Il y avait aussi dans le plan original un arc décoré qui s'ouvrait vers le chœur de l'église et que Cieza avait fait plus étroit, en pierre de mauvaise qualité et sans aucune décoration. Le plan original présentait encore une tourelle cylindrique d'escalier ⁽¹⁷⁾ que Cieza n'avait pas encore construite.

La réponse peut se trouver dans l'un des deux architectes choisis, d'après l'ordre ⁽¹⁸⁾ signé par le juge Juan Sánchez de Menchaca à Valladolid, le 23 décembre 1527, pour contrôler les

(16) ARCHIV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C-799, non folioté. Valladolid, le 9 août 1527. Deuxième interrogatoire fait à Antonio de Cieza par désir de Don Juan Manuel. « E después de lo susodicho... el dicho Antonio de Cieza, cantero, en virtud del juramento... dixo... que... hizo la dicha capilla al dicho don Juan en la dicha yglesia de Peñafiel... conforme a la dicha traza e obligación... e la tiene acabada en perfección... e cecho que dixo e declaró que a la dicha capilla le faltan de hazer dos claves, e este que depone no las hizo porque no las pudo meter ni hazer en la dicha capilla por el angostura e estrecheça de sitio e disposición poca que en la dicha capilla había para la hazer, e por falta de lo susodicho este que depone hizo e acabó la dicha capilla de la manera que está al presente... Dixo e respondió este que depone que en el alto e ancho de la dicha capilla está conforme a la dicha obligación e traza, e del angostura dos pies demasiados de la dicha traza e obligación, e en la dicha traza dixo que no hay molduras en cuanto a la trazería, e este que depone las hizo no siendo obligado a las hazer... E dixo... que en cuanto a lo del arco no está fecho en la dicha capilla que es verdad que este que depone era obligado de le hazer con sus molduras, e porque la piedra de que se habían de hazer en el dicho arco las dichas molduras no era suficiente ni buena para ello, esto se entiende en los pies derechos del dicho arco, e por este defecto este que depone ha hecho la dicha piedra de piedra tosca por ser más fuerte e por que sufriese el peso, e por este caso no echó en el dicho arco las dichas molduras que estaba obligado de echar en él, pero dixo que de la manera que este que depone tiene hecho el dicho arco está mejor hecho e más fuerte que no con molduras como está en la traza... Pasó ante Gaspar Vázquez. Antonio de Cieza ».

(17) ARCHIV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 12 juillet 1527. Interrogatoire proposé par Francisco de Betanzos, procureur de Don Juan Manuel, contre Antonio de Cieza. « Muy noble señor licenciado Menchaca... Francisco de Betanzos... III.- Iten pongo que la dicha capilla... no está del altura e anchura que había de tener conforme a la traza, e la bóveda e techo de la dicha capilla no tiene las claves, cantería e labores ni cosa alguna de lo que había de tener... más antes muy deficiente e de otra arte peor e de menos costa. III^o.- Iten pongo... que el arco que había de hazer el dicho Antonio de « Cieza para abertura de la Capilla e vista al altar mayor del dicho monasterio no está conforme a la dicha traza e muestra, porque es muy angosto más de cinco pies de lo que había de haber por la dicha traza e muestra, y es muy baxo, e demás de lo susodicho había de ser de labores e molduras, y que no ha hecho torre e de mampostería ».

(18) ARCHIV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Olmedo, le 23 décembre 1527. « En el pleito que ante mí pende entre don Juan Manuel de la una parte e Antonio de Cieza, cantero, e Domingo de Azeoxtía, capatero, vecinos de la noble villa de Valladolid, e Juan de Aguinaga, cantero, vecino de Villalvaquerín de la otra... para mejor ser informado e saber la verdad si la obra de cantería sobre que és este dicho pleito está fecha e acabada en perfección, o no, conforme a la traza en este proceso presentada, o qué es lo que falta de hazer e acabar de ella, mando a ambas las dichas partes e a cada una de ellas que del día que esta mi sentencia les fuere notificada e leída, o a su procurador en su nombre, fasta tres días primeros siguientes, cada uno de ellos nombren su cantero experto e sabio, a los quales dichos canteros que así fueren nombrados mando que se junten, e sobre juramento que primeramente fagan, vayan a

œuvres de la chapelle de Don Juan Manuel. De la part du tribunal, Menchaca presenta le 23 avril 1528 au maître Pedro de la Hnestrosa ⁽⁴⁹⁾, séjournant à Boadilla del Camino (Madrid), tandis que le procureur Francisco de Betanzos, en son nom et celui de Don Juan Manuel, avait présenté déjà le 1^{er} avril 1528 Juan de Badajoz « le Jeune » ⁽⁵⁰⁾, maître d'œuvre de la cathédrale de Léon. Mais au terme du délai pour la présentation d'un troisième maître expert, Antonio de Cieza et son garant ne l'avaient pas fait et, par conséquent, ils furent condamnés par défaut. Cependant, Don Juan Manuel n'était pas resté inactif, et une nouvelle provision ⁽⁵¹⁾ signée par l'empereur à Valladolid, le 22 juin 1528, fut directement délivrée à Juan de Badajoz « le Jeune », « contrôleur des œuvres de l'église de Léon », et à Pierre de Hnestrosa, « séjournant dans la ville de Boadilla del Camino » (Madrid), leur ordonnant de se présenter dans un délai de quinze jours devant le tribunal de la chancellerie royale de Valladolid et, sous la foi du serment, d'aller voir tous ensemble la chapelle de Peñafiel et de retourner à Valladolid pour rapporter devant le juge Menchaca et les procureurs des deux parties confrontées.

veer por vista de ojos la obra que el dicho Antonio de Cieza hizo al dicho don Juan Manuel sobre que es este dicho pleito, e vean la traça en este dicho proçeso presentada, e asi visto, declaren si la dicha obra está fecha e acabada conforme a la dicha traça o no, e si el dicho Antonio de Cieza a cumplido de su parte lo que está obligado de cumplir conforme a la dicha traça e obligaçión en este proçeso presentado, o qué es lo que falta de hazer en la dicha obra para estar fecha e acabada en perfeçión segund e conforme a la dicha traça e obligaçión, e sobre todo mando que den su paresçer e declaraçión para que lo vea, e visto provea e mande sobre ello lo que sea justiçia. E desde ahora nombro de mi ofiçio por terçero para que juntamente con los que las dichas partes nombraren vaya a ver la dicha obra. A los quales dichos nombrados e terçero mando que luego acepten lo susodicho e se junten e vayan a ver la dicha obra... que yo les mandaré pagar sus salarios... El liçenciado Menchaca ».

(49) ARCHIV. Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 23 avril 1528. « E después de lo susodicho... el dicho señor alcalde Menchaca, visto este proçeso de pleito e el nombramiento fecho por parte del dicho don Juan Manuel, e cómo fue notificado a procuradores del dicho Antonio de Cieza e sus consortes que nombrase cantero de su parte, e visto cómo no le a nombrado, e cómo le fue acusada sobre ello su rebeldia, dixo que él, de su ofiçio, nombraba e nombró por terçero por cantero, para que juntamente con el nombrado por el dicho don Juan Manuel vean la canteria e diferençia sobre que es este dicho pleito, e fagan e cumplan lo contenido en su sentencia, a Pedro de la Ynestrosa, cantero estante en Boadilla del Camino, e pues ha sido informado que es maestro esperto e sabio en el dicho ofiçio de canteria, el qual dicho nombramiento el dicho señor alcalde hizo en presençia de Pedro de Huruena, procurador de los dichos Antonio de Cieza e sus consortes, al qual yo, el dicho Gaspar Vasques, escribano, notifiqué lo susodicho en su presençia, el qual dixo que de aquí adelante no le notifiquen cosa ninguna, porque él no quiere hazer auto en este dicho pleyto, porque los dichos sus partes no le han querido ni quierou dar dineros para seguir este dicho pleito... ».

(50) ARCHIV. Masas de pleitos civiles fenecidos, C.799-1, non folioté. Valladolid, le 1 avril 1528. « Noble e muy virtuoso señor liçenciado Menchaca... Francisco de Betanzos, en nombre e como procurador que soy de don Juan Manuel en el pleito que el trata con Cieza, cantero, e con Domingo de Azcoitia, su fiador, digo que por vuestra merçed fue mandado a las partes que nombrasen maestros de canteria para que vean la dicha obra. Yo, en nombre del dicho mi parte, nombro a Badajoz, cantero, veedor de las obras de la Iglesia de León. A vuestra merçed pido mande a la parte contraria que nombre su ofiçial, para que junto con el por mi parte nombrado, dentro de un breve término e so una pena que para ello le pongan con daño, que con el que vuestra merçed nombrare, y con él de mi parte, lo vean y determinen, para que vuestra merçed brevemente haga justiçia... Francisco de Betanzos ».

(51) ARCHIV. Masas de pleitos civiles fenecidos, C.799-1, non folioté. Valladolid, le 22 mai 1528.

Enfin, le 1^{er} juillet 1528, les deux maîtres ouvriers prêtèrent serment devant le tribunal de Valladolid, sous le témoignage de Luis Treceño et Labajo de la Puebla — valets d'Andrea Velluti — et de Sancho de Castro, gouverneur du village et de la forteresse de Belmonte de Campos ⁽⁵²⁾ pour Don Juan Manuel. Il faut souligner ce renseignement, parce que Badajoz « le Jeune » avait mis trois jours pour venir de Léon à Valladolid, alors que le voyage pouvait s'effectuer en une seule journée, et en outre il venait avec le gouverneur de Belmonte de Campos. Nous pouvons donc supposer qu'il s'était arrêté à Belmonte de Campos selon les ordres de son maître, l'évêque de Léon Don Pedro Manuel, pour contrôler l'état des œuvres de la chapelle du chevet dans l'église de Saint-Pierre, de même que celles de la forteresse de Don Juan Manuel, seigneur du village.

Après avoir visité la chapelle des Manuel à Peñafiel, les deux contrôleurs retournèrent à Valladolid le 1^{er} juillet et, tous ensemble, présentèrent les renseignements devant le tribunal de la chancellerie royale ⁽⁵³⁾ présidé par le juge Menchaca, ayant devant les yeux les deux contrats et le plan dessiné sur parchemin. Ayant mesuré la chapelle, ils constatèrent qu'elle avait 3 pieds (0,84 mètre) de plus en longueur et un demi-pied (0,14 mètre) de moins en largeur que dans le projet original. Quant à l'arc ouvert de la chapelle au chœur de l'église, « qui passe d'une chapelle à l'autre », il mesurait seulement 15 pieds en largeur (4,2 mètres) et non pas les 20 pieds (5,6 mètres) établis sur le plan; en outre, il devait être réalisé en anse de panier et mouluré, et Cieza l'avait fait avec les pieds-droits détournés et n'avait pas posé « moulure aucune » signalées dans leur plan. En outre, la chapelle de Cieza n'avait que deux travées voûtées sur les chapiteaux, et non les trois prévues par le plan, et de même la montée des nervures n'était pas bien faite, ainsi que les deux clefs principales, « ayant d'être au même poids, haut et niveau, sont l'une plus bas que l'autre six pieds, ce qui est très en dehors de raison pour l'œuvre en pierre de taille, except si elle eût d'être en arrière-voussure, et pour ça faire, requérait faire la montée le dit Cieza d'une autre façon de comme il la fait ». Badajoz et Hinestrosa affirmèrent aussi que tout le mur de la chapelle où s'ouvrait l'arc vers le chœur et le maître-autel de l'église, était mal fait, tors et bâti en maçonnerie et brique, et pas en pierres de taille comme il devait être fait. Il faudrait alors démolir ce mur avec l'arc, et le refaire « d'en bas jusqu'au bout » du côté de la chapelle, et tout l'arc des deux côtés. Les deux contrôleurs conclurent qu'Antonio de Cieza « n'avait pas fait la chapelle comme il était obligé à la faire selon le contrat et le plan du parchemin ».

Il était temps de retourner à leurs lieux de travail, et Pedro de la Hinestrosa déposa qu'il avait mit cinq jours au travail: une journée pour venir du village de Calabazanos à Valladolid, trois autres journées pour aller à Peñafiel et retourner à Valladolid pour faire son rapport,

(52) ARCHIV. Masas de pleitos civiles fenecidos. C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 1^{er} Juillet 1528. « En la villa de Valladolid... yo, Gaspar Vázquez, escribano de sus magestades e de provincia en esta Corte, en presencia de los testigos de yuso escritos, de pedimiento del procurador del dicho don Juan Manuel, lei e notifiqué esta carta e provisión... a los dichos Juan de Badajoz e Pedro de la Ynestrosa, canteros, en la dicha carta e provisión de sus magestades contenidos, maestros de cantería, los quales... dixeron que la daban e dieron por notificada, e que estaban prestos e aparejados de hacer e cumplir todo lo en esta dicha provisión contenido, segund e cómo por su Magestad les era mandado... Testigos... Luis Treceño e Labajo de la Puebla, criados del dicho Andrea Velluti, e Sancho de Castro, alcaide de la villa de Belmonte ».

(53) Appendice, document 3.

et une autre journée pour retourner chez lui. Pour tout cela, il reçut 35 *reales* (1.190 maravédís) aux frais de Don Juan Manuel. Quant à Juan de Badajoz « le Jeune », il déposa qu'il avait mit sept journées: trois journées pour venir de Léon à Valladolid, trois pour aller à Peñafiel et retourner à Valladolid et une autre journée pour retourner à Léon. Pour tout cela, il reçut 49 *reales* (1.666 maravédís) aux frais de Don Juan Manuel. L'argent fut payé par le témoin Labajo de la Puebla au nom du chevalier de la Toison d'or, qui n'était pas présent.

Le 1^{er} août 1528, le juge Menchaca rendit la sentence définitive ⁽⁵⁴⁾, ordonnant la démolition de la chapelle et condamnant Antonio de Cieza à la reconstruire à ses frais selon les termes du contrat et le plan original dessiné sur parchemin. Il condamna aussi Don Juan Manuel à payer au dit Cieza, lorsque l'œuvre serait finie, les frais supplémentaires encourus. Et pour finir, le juge condamna aux frais du procès ledit Cieza et son garant, le cordonnier Domingo de Azcoitia, pour n'avoir pas plaidé conformément à ce qui était stipulé dans la loi.

Le 19 août 1528, Pedro de Uruëña, procureur d'Antonio de Cieza, présenta devant le tribunal présidé par le juge Menchaca un recours en appel ⁽⁵⁵⁾ contre la sentence rendue en faveur de Don Juan Manuel, et le lendemain il fit la même chose devant les « *oidores* » (maîtres de requêtes) de la chancellerie royale de Valladolid. Le 21 août, Uruëña plaidoya que, comme le cordonnier Domingo de Azcoitia, garant du dit Cieza, était pauvre comme Job, il devrait être libéré de l'obligation de payer les frais du procès et ceux de la démolition et de la nouvelle construction de la chapelle. Mais, le 22 août, le greffier Francisco de Castro déposa que Domingo de Azcoitia « est homme riche, possesseur de maisons et héritages dans cette

(54) ARCHIV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 1^{er} août 1528. « En el pleito... entre don Juan Manuel de la una parte e Antonio de Cieza, cantero, e Domingo de Azcoytia, çapatero, vecinos desta villa de Valladolid, de la otra... hallo, atentos los autos... e atenta la declaración e paresçer de los maestros de canteria en este pleito nombrados, e cómo por la dicha declaración e paresçer la dicha obra que el dicho Antonio de Cieza hizo, sobre que es este dicho pleito, no estar hecha ni acabada en perfeçion segund e conforme a la traça e escritura de obligaçion en este proceso presentada: por ende, conformándome con la dicha declaración e paresçer de los dichos maestros de canteria... que debo mandar e mando que toda la dicha obra de canteria que el dicho Antonio de Cieza tiene hecha sobre que es este dicho pleito, sea demolida e derrocada e puesta por el suelo. E asi demolido e derribado, por esta mi sentencia condeno al dicho Antonio de Cieza e Domingo de Azcoytia, su fiador, e a cada uno de ellos, a que tornen a hazer de nuevo toda la dicha obra en perfeçion, segund e como e conforme a la traça e obligaçion... e condeno a los susodichos e a cada uno de ellos a que comiengen a hazer lo susodicho del dia que esta mi sentencia les fuere leida e notificada, o a su procurador en su nombre, e con el mandamiento e carta ejecutoria dello fuere requerido fasta un mes cumplido primero siguiente, e asi empegado no alçen la mano de ello fasta lo dar todo hecho e acabado en perfeçion... so pena deçinquenta mill maravédís para la cámara e fisco de sus magestades; e más que a su costa e misiön e de sus dineros e hacienda del dicho Antonio de Cieza, prinçipal, e del dicho Domingo de Azcoytia, su fiador, lo mandaré todo hazer; e hecha e acabada la dicha obra, si el dicho Antonio de Cieza hiziere alcance al dicho don Juan Manuel de algunos maravédís e costas de lo que está obligado a le dar por el hazer la dicha obra demás de lo que le tiene dado e pagado, por esta mi sentencia condeno al dicho don Juan Manuel a que se lo de e pague al dicho Antonio de Cieza o a quien su poder para ello oviere dentro de terçero dia primero siguiente despues de hecha e acabada la dicha obra en perfeçion... E por quanto el dicho Antonio de Cieza e Domingo de Azcoytia litigaron mal e como no debian, condenoles en las costas de este dicho pleito por parte del dicho don Juan Manuel derechamente hechas, la tasaçion de las quales en mi reservo... ».

(55) ARCHIV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, 19 août-15 septembre 1528.

ville » évaluées pour plus de 200.000 maravédís⁽⁵⁶⁾. Enfin, le 9 septembre, Francisco de Betanzos, au nom de Don Juan Manuel, demanda au président et maîtres de requêtes du tribunal la confirmation de la sentence et, le 11 septembre, accusa Antonio de Cieza et son procureur Uruña par défaut⁽⁵⁷⁾ et demanda la conclusion du procès. Le 15 septembre, Pedro de Uruña déposa en faveur d'Antonio de Cieza, maître d'œuvre, en disant que la chapelle de Peñafiel était presque finie, mais le tribunal donna le procès pour conduit en faveur de Don Juan Manuel. Une nouvelle confirmation de la sentence⁽⁵⁸⁾ en faveur de Don Juan Manuel fut rendue le 17 septembre 1529 par le président et maître de requêtes. Finalement, et après avoir fini le terme fixé pour faire appel, le tribunal rendit la sentence définitive⁽⁵⁹⁾, signée à Valladolid, le 18 février 1530.

Cette sentence en faveur de Don Juan Manuel représenta pour Antonio de Cieza la fin de sa carrière comme tailleur de pierres à Valladolid. En fait, il était déjà parti avec sa femme

- (56) ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 22 août 1528. « En Valladolid... yo, Francisco de Castro, escribano, lei e notifiqué la petición e aval del arriba [Pedro de Uruña] en su persona a Gaspar Vázquez, e le dijo que el dicho Domingo de Azcoytia es rico e tiene casas y heredades en esta dicha villa en quantia de más de doscientas mill maravédís, e que de esto dará información, y para ello irá a su señoría para información de lo susodicho. Testigos Juan de Casameda e Pedro de la Torre, escribanos, vecinos de la dicha villa. Pasó ante mí: Francisco de Castro ».
- (57) ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 11 septembre 1528. « Francisco de Betanzos, en nombre... de don Juan Manuel en el pleito que á e trata con Antonio de Cieza, cantero, e su fiador, digo que la parte contraria llevó término para responder a una petición por mi parte presentada y no dize cosa alguna. Yo le acuso la rebeldia y en su rebeldia pido a vuestra alteza lo haya por concluso, para lo qual y en lo nescesario a su real ofiçio imploro, las costas pido e protesto. Francisco de Betanzos ». « En Valladolid... ante los señores presidente e oidores del Abdiencia de sus magestades... la presentó Francisco de Betanzos... e leida, los dichos señores dieron de término a Pedro de Uruña, procurador de la otra parte, que presente estaba, para la primera audiencia para que dijese e alegasen de su derecho e que comiencen lo que dentro del dicho término dijese, o no habrán e hubieron este dicho pleito e causa por concluso en forma. Pero Ochoa de Azcoeta ». « **Descosiose de aquí la traça.** Metiose en el traslado de los poderes de Betanzos e de vuestra parte están en lo que vino por apelación ».
- (58) ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, le 17 septembre 1529. « En el pleito que es entre don Juan Manuel de la una parte, e Antonio de Cieza, cantero, e Domingo de Azcoytia, çapatero, de la otra... hallamos que el licenciado Juan Sánchez de MENCHACA, alcalde en esta Corte e Chancilleria de sus magestades, que de este pleito conosció, que en la sentencia definitiva que en él dio e pronunçió, de que por parte de los dichos Antonio de Cieza, cantero, e Domingo de Azcoytia fue apelado, que fue e es buena, justa e derechamente dada e pronunçiada, e que sin embargo de las razones de manera de agravios contra ella dichas e alegadas, la debemos confirmar e confirmamosla en todo e por todo como en ella se contiene, e mandamos que la dicha sentencia sea llevada a debida ejecución con efecto como en ella se contiene, e no hazemos condenamiento de costas, e por nuestra sentencia definitiva así lo pronunciamos e mandamos. El licenciado Suarez. El licenciado Gallo. El doctor Sant Isidro ».
- (59) ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, Non folioté. Valladolid, le 18 février 1530. « En el pleito que es [entre] don Juan Manuel... e Domingo de Azcoytia... hallamos que la sentencia definitiva en este pleito dada e pronunçiada por algunos de nos, los oidores de la Abdiencia de sus magestades, de que por parte del dicho Domingo de Azcoytia fue suplicado, que fue e es buena, justa e derechamente dada e pronunçiada, e que sin embargo de las razones a manera de agravios contra ella dichas e alegadas, la debemos confirmar e confirmamosla en grado de revista e no facemos condenación de costas, e por nuestras sentencia en grado de revista así lo pronunciamos e mandamos. El doctor Arleaga. El doctor San Isidro. El doctor Guerin ».

pour l'Amérique, où ils moururent tous les deux vers 1534. C'est ainsi que sa sœur, Catalina de Cieza, épouse du tailleur (*sastre*) Antón de Valladolid, certifia à Valladolid, le 6 novembre 1534, devant le licencié Gutierre Ramirez de Alcorcón, lieutenant de corregidor de la ville de Valladolid, que son frère Antonio de Cieza, maître tailleur de pierres (*maestro de cantería*), et leur épouse, séjournant tous les deux en Amérique depuis cinq ou six ans, étaient décédés récemment, sans laisser aucun autre héritier excepté ladite Catalina. Quatre témoins voisins de Valladolid confirmèrent la mort de Cieza et de son épouse: Juan Núñez, âgé de plus de 30 ans, Cristóbal de Cáceres, Andrés Álvarez, tailleur; Francisco de Valladolid, âgé d'environ 55 ans, et Mari Ruiz, âgée d'environ 50 ans, veuve de Pedro de Suna et cousine germaine de feu Antonio de Cieza et de Catalina de Cieza. Le témoin Andrés Álvarez connaissait le feu Antonio de Cieza, « lequel dit à ce témoin, en travaillant dans une chapelle de Pedro de Portillo dans [le monastère de] la Trinité [de Valladolid], qu'était délivrée de partir à « *Las Indias* (l'Amérique), et c'est ainsi qu'il partit avec leur femme » (60).

Nous pouvons donc conclure que, avant sa fuite vers l'Amérique, Antonio de Cieza avait travaillé vers 1527 (61) et 1528 dans la chapelle de Saint-Blaise à l'église du monastère de la Trinité Chaussée de Valladolid, disparu pendant le XIX^e siècle. En 1496, cette chapelle gothi-

(60) Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), Protocolos, leg. 19.600, fols. 3.256. Valladolid, le 6 novembre 1534. « En la villa de Valladolid... ante el señor licenciado Gutierre Ramírez de Alcorcón, teniente de corregidor... pareció presente Catalina de Cieça, mujer de Anton, sastre, vecina de Valladolid, con el permiso de su marido, e dijo al señor teniente que así era que puede haber seys años poco más o menos que Antonio de Cieça, maestro de cantería, su hermano difunto que Dios aya, se fue desta dicha villa a las Indias, adonde falleció y pasó desta presente vida, el qual le nombró, dejó e instituyó por su universal heredera a todos sus bienes, y ella tiene necesidad de hazer çierta probança cómo el dicho Antonio de Cieça su hermano no tiene ni dejó otro heredero... III.- Testigo. Andrés Álvarez, sastre [rompu] dice que conosció al dicho Antonio de Cieça, maestro de cantería, e cono [rompu] muger del dicho Antón de Valladolid, sastre [rompu]... así con el dicho Antonio de Cieça como con la dicha Catalina de Cieça su hermana, e que puede haber çinco o seis años poco más o menos que el dicho Antonio de Cieça se fue de esta villa, el qual dijo a este testigo, labrando una capilla de Pedro de Portillo en la Trinidad, que estaba determinado de se ir a las Indias, e así se fueron él y su muger, y de ay a çierto tiempo oyó decir en esta dicha villa por muy público a muchas personas que la dicha su muger del dicho Antonio de Cieça habia fallecido en las Indias, e agora asimismo ha oido decir que el dicho Antonio de Cieça falleció en las dichas Indias, el qual sabe este testigo que nunca tuvo hijo ni hija ni otro hermano ni hermana ni heredero sino la dicha Catalina de Cieça, e si los tuviera este testigo los conosciere y lo supiera, e no pudiera ser menos, por la mucha amistad y conversaçión que tuvo con el dicho Antonio de Cieça dende que le conosció hasta que partió de esta dicha villa... Andrés Álvarez ».

(61) ARCI IV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1, non folioté. Valladolid, mardi, le 23 juillet 1527. « E después de lo susodicho, en la dicha villa de Valladolid, estando en el monasterio de la Trinidad de la villa de Valladolid... yo, Gaspar Vasques, escribano de sus magestades, testifiqué al dicho Antonio de Cieça en su persona que jure de calumnia e responda a estas puseçiones... El qual dixo que el tenia puestas antes de agora otras puseçiones al dicho don Juan Manuel para que jurase e respondiese, e no a querido jurar ni responder, e que cuando el dicho señor don Juan jurase e respondiese el abrá su consejo con su letrado e responderá. E esto dixo que daba e dio por su respuesta. Testigos que fueron presentes a lo que dicho es de suso, Pedro de Córdoba, alguacil del campo, e Rodrigo Delicado e Juan de Hoyas, canteros, sus criados, vesinos desta dicha villa de Valladolid. Gaspar Vasques ». « E después de lo susodicho, el dicho Antonio de Cieça, cantero, estando en la yglesia de Sant Miguel desta dicha villa de Valladolid... e siendo preguntado por las preguntas e posiciones a él puestas en esta otra por el licenciado Francisco de Betanços como procurador de don Juan Manuel, respondió lo siguiente ».

que avait été achetée par un riche marchand ennobli, Pedro Hernández de Portillo (décédé en 1510), seigneur de Villaviudas, qui la renouvela jusqu'en 1531 par diverses œuvres plâtresques, comme celles d'un portail d'entrée (1534), un retable en albâtre et un tombeau avec trois gisants sur marbre — ceux du patron, de sa femme et sa sœur — et sarcophage en albâtre, engagé en 1530 avec le sculpteur Juan Pérez Vizeaino (h. 1510-1566), voisin de Saragosse et séjournant à Valladolid (62). On connaît par surcroît l'intervention d'un maître Antonio de Cieza (63) comme contrôleur de la part du régiment de Valladolid, avec le maître Juan Gálvez, pour vérifier en 1519 les œuvres du nouveau palais du 1er comte-duc de Benavente, qui désigna de leur part comme contrôleurs les maîtres Felipe et García de Entrambasaguas. En 1520, un certain « maestre Martin de Bruselas » (64) était contrôleur dans les mêmes œuvres pour le comte-duc.

Bien qu'Antoine de Cieza peut avoir été l'auteur du plan de la chapelle de Don Juan Manuel, ce qui est difficile à prouver, le résultat final est bien dû à l'intervention directe de Juan de Badajoz « le Jeune » (65), dont les œuvres les plus connues — notamment la bibliothèque de la collégiale de Saint-Isidore (1535) et la sacristie du monastère de Saint-Marc (1538-1549) de l'Ordre de Saint-Jacques à Léon (fig. 8) — sont vraiment ressemblants et confirment son style personnel, surtout à l'intérieur. Les dimensions actuelles de l'intérieur de la chapelle de Peñafiel démontrent aussi qu'elle fut en effet démolie en 1530 et reconstruite en pierre taillée: 11,10 mètres en longueur, 7,3 mètres en largeur, 4,38 mètres en hauteur pour l'arc ouvert vers le chœur de l'église, et 5,16 mètres en largeur pour l'arc de l'entrée principale à la chapelle dès la nef de l'Évangile.

Cependant, comme Badajoz « le Jeune » résidait à Léon, le directeur des œuvres fut l'*entallador* (sculpteur) Juan Picardo (66) -ou Jean Picard-, artiste d'origine franco-flamande né

(62) J. M^l. PARRADO DEL OLMO, « Unas obras desaparecidas del aragonés Juan Vizeaino en Valladolid », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LIV, 1988, pp. 391-393; Des nouvelles sur cette chapelle, qui était du côté de l'épître, dans: M^l. A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, 1998, pp. 117-151.

(63) J. URBREA, *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, p. 41.

(64) L. VASALLO TORANZO, *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, 1994, pp. 299-300.

(65) Déjà Chueca Goitia avait mis en rapport à Juan de Badajoz « le Jeune » avec le style de la chapelle des Manuel à Peñafiel: F. CHUECA GOITIA, « ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI », *Ars Hispaniae*, t. XI, Madrid, 1953, p. 316. Des autres études sur la chapelle, dans: J. CAMÓN AZNAR, *La arquitectura plateresca*, Madrid, 1945, p. 210; E. VALDIVIESO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Peñafiel*, t. VIII, Valladolid, 1975, pp. 153-154.

(66) Martí y Monsó avait soupçonné l'intervention de Juan Picardo, voisin de Peñafiel: J. MARTÍ Y MONSÓ, « Peñafiel. Iglesia del convento de San Pablo », *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n° 6, Valladolid, juin 1903, pp. 49-53. Parrado del Olmo trouva et publia les documents: J. M^l. PARRADO DEL OLMO, « Juan Picardo al servicio de los Manuel en Peñafiel », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIX, 1973, pp. 521-527. D'autres références à Juan Picardo, dans: J. A. CEÁN BERMÚDEZ, 1800, t. IV, p. 95. Actif entre 1535 et 1553, ce sculpteur travailla en 1535 à El Burgo de Osma, où il fit deux reliquaires — un buste et un bras — et en 1539 à Tolède, concourant à la construction du chœur en bois de la cathédrale, avec Diego de Siloe, Felipe Vigarny (ou de Bourgogne) et Alonso Berruguete, ces deux derniers étant les vainqueurs. En 1541, il était voisin de Médina del Campo (Valladolid), mais en 1550 il était voisin de Peñafiel, quand s'engagea avec son beau-frère Pedro Andrés ainsi qu'avec le sculpteur Juan de Juni (Jean de Joigny) pour réaliser le retable de la cathédrale de El Burgo de Osma.

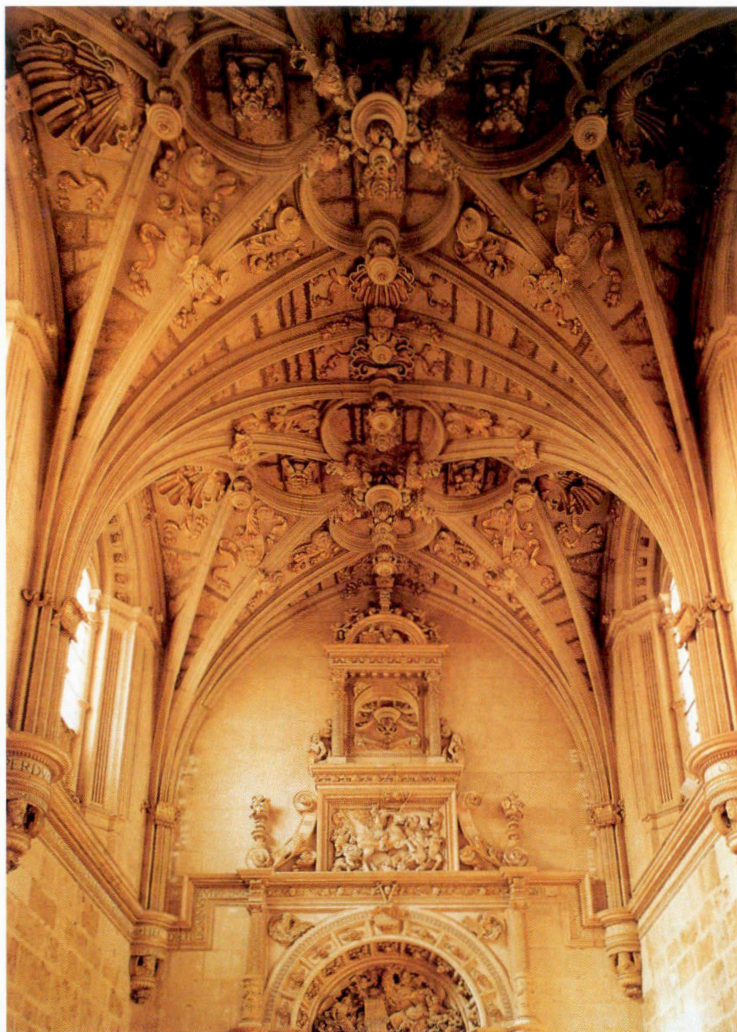


Fig. 8. Juan de Badajoz « le Jeune ». Sacristie de Saint-Marc à León, 1538-1539. Photo de l'auteur

vers 1507 et sûrement formé en Italie. C'est ainsi qu'à Valladolid, le 8 mars 1537, les marchands florentins Andrea Velluti et Ruberto del Nero payèrent 50 ducats d'or, au nom de Don Juan Manuel, à Juan Picardo ⁽⁶⁷⁾, pour le compte des œuvres qu'il avait réalisées dans l'église

Il était encore voisin de Peñafiel en 1553. Sur le retable de El Burgo de Osma, voyez: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1971. Des références au sépulcre de Don Juan Manuel, dans: M^{re} J. REDONDO CANTERA, *El Sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía*, Valladolid, 1987, pp. 46, 68, 85, 98, 251, 306, 312, 334.

(67) Document publié par: J. M^{re} PARRADO DEL OLMO, 1983, p. 526. AHPV, Protocolos, leg. 85, fols. 355-355v^o, Valladolid, le 8 mars 1537. « En la muy noble villa de Valladolid... maestro Juan Picardo, entalla-

du monastère de Saint-Paul de Peñafiel et pour le travail qu'il fera encore d'installer dans la chapelle funéraire de Santa Catalina, « où est enseveli Don Juan Manuel son père du dit », la sépulture de Don Juan Manuel, sous la supervision de Pedro de Cáceres, maître d'hôtel du dit chevalier de la Toison d'or. Ce document paraît assurer que l'autre chapelle familiale du monastère de Saint-Vincent fut oubliée, et que les dépouilles mortelles de Don Juan Manuel de Villena et de Doña Aldonza de la Vega, parents du chevalier de la Toison d'or, furent transférées dans la nouvelle chapelle familiale. Aussi, le 8 mars 1537 Juan Picardo s'engagea avec Don Lorenzo Manuel, fils aîné de Don Juan Manuel, pour réaliser les quarante stalles hautes et basses en noyer, « sans labour aucune », dans le chœur haut au pied de l'église du monastère de Saint-Paul à Peñafiel ⁽⁶⁸⁾.

Malgré les dommages causés au début du xix^e siècle dans le monastère de Saint-Paul par les soldats napoléoniens, la chapelle de Don Juan Manuel reste encore un superbe bâtiment de

dor, vecino de la villa de Peñafiel... rescibió del muy ilustre señor don Juan Manuel, por mano de Andrea Velluti, que está presente, [rompu] ta ducados de oro en veynte e çinco doblones de [rompu] ducado, de los quales el dicho señor dou Juan Manuel [rompu] merçed en recompensa e remuneración [rompu] el ha tenido en haser obras [rompu] sa e monesterio de Señor San [rompu] tiel de la horden de los predicadores [rompu] ducados su señoría le da y haze [rompu] habelle pagado todo lo que hubo de haber [rompu] su señoría a hecho hasta hoy dicho día e [rompu] hubo de haber e le era debido de las dichas obras [rompu] dichos cinquenta ducados que de su persona rescibe e [rompu] dio al dicho Señor don Juan Manuel e al dicho Andrea Velluti en su nombre carta de pago e finiquito e pod [rompu] todo ello para agora e para siempre jamas, y porque [rompu] capilla del dicho monesterio a donde está enterrado don Juan Manuel su padre de suso, que aya Gloria, de asentar su sepultura, y es a su cargo del y a su a [rompu] misión de la asentar, por la presente promete e se obliga [rompu] dar puesla y asentada cada y quando por el dicho [rompu] Juan le sea pedido y demandado syn pedir por ello cosa ninguna, por quanto de todo ello está bien pagado, para lo qual dará fianças bastantes en la dicha villa de Peñafiel para cumplir lo susodicho quando le fueren demandadas a contentamiento de Pedro de Cáceres, mayordomo del dicho señor don Juan Manuel... ».

(68) Document publié par: J. M^e. PARRADO DEL OLMO, 1973, p. 526. AHPV, Protocolos, leg. 85, fols. 351-355. Valladolid, le 8 mars 1537. « En la muy noble villa de Valladolid... en presencia de mí, Domingo de Santamaria, escribano... maestre Juan Picardo, entallador, vezino de la dicha villa de Peñafiel, dixo que he-rayes concertado con el señor don Lorenzo Manuel, camarero de su magestad, de le haser todas las syllas altas y baxas que fueren monester y cupieren en el coro del cuerpo de la Iglesia del Monesterio de San Juan de la horden de Santo Domingo de los padres predicadores de la dicha villa de Peñafiel, que podrán ser por todas las dichas syllas altas y bajas hasta quarenta syllas poco más o menos, las quales él toma a su cargo de haser conforme [rompu] las muestras que están firmadas de mí el dicho escribano, la [rompu] an de quedar y quedan en poder de Andrea Velluti, A, vesino de [rompu] e las ha de haser de muy buena madera de nogal [rompu] syn labor ninguna, eçebto de [rompu] conforme a las dichas muestras [rompu] cesaria, las quales dichas syllas toma [rompu] cada sylla alla y baja de [rompu] le han de pagar en quatro tercios dende el día [rompu] dichas, las quales se obligó de començar a haser [rompu] día de San Juan de junio primo que verná deste dicho [rompu] mill e quinientos e treynta y siete, e se las dar ter [rompu] e asentadas en el dicho coro del dicho monesterio [rompu] satisfacción a vista de maestros de la dicha arte desde [rompu] presente de la fecha e otorgamiento desta carta [rompu] siguiente, so pena quel dicho señor don Lorenzo [rompu] del dicho maestre Juan Picardo e a provecho del dicho señor [rompu] ço, e de la dicha obra pueda tomar maestros que las hagan [rompu] a qual quier presçio que los hallare y él sea obli [rompu] se obliga de pagar al dicho señor don Lorenzo [rompu] poder oviere todo lo que denris del dicho presçio [rompu] quinze ducados le costare, e de le volver e restituir todo [rompu] por razón de la dicha obra le fuere dado o pagado... ».



Fig. 9. Juan de Badajoz « le Jeune » (architecture) et Juan Picardo (sculpture).
Chapelle de Don Juan Manuel à Peñafiel. 1530-1536.

la première Renaissance (fig. 9). De plan rectangulaire et de structure gothique, elle fut conçue dans le style plateresque de la fin du premier tiers du xvi^e siècle. À l'extérieur, ses volumes saillants en pierre s'harmonisent d'une façon étonnante avec les contreforts des deux absides gothiques-mudéjares en brique du xiv^e siècle qui complètent le chevet de l'église. Des moulures horizontales et la corniche classique du couronnement, servent à équilibrer la verticalité. Aussi raffinée est la décoration de la baie vitrée du chevet (fig. 10), elle aussi en arc brisé avec des réseaux gothiques, ayant perdu son trumeau central et son vitrail original, réalisé

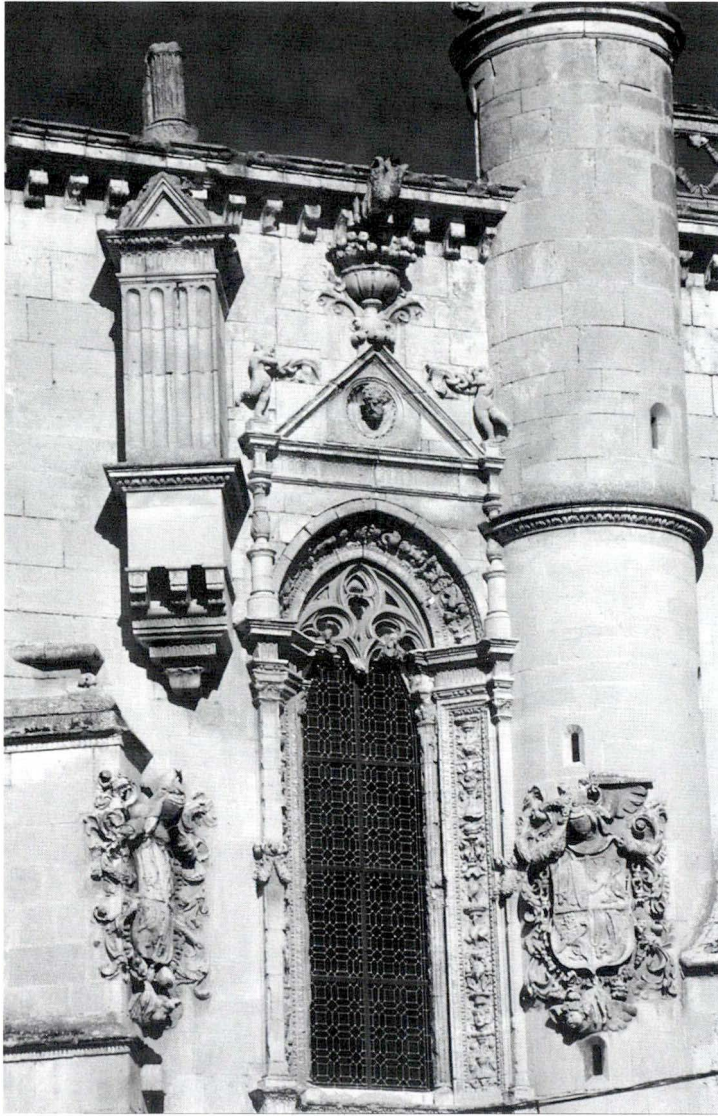


Fig. 10. Peñafiel. Chapelle de Don Juan Manuel. Détail de la baie vitrée.
Photo de l'auteur

en 1531 par le verrier Jorge Mercan ou Meroau ⁽⁶⁹⁾, peut-être flamand. Mais elle est encadrée

(69) Document publié, en part, par: J. M^o. PARRADO DEL OLMO, 1973, p. 525. MHPV, Protocolos, leg. 81, fols. 83-83v^o, Valladolid, le 2 février 1531. «En la muy noble e muy leal villa de Valladolid... en presençia de mi, Domingo de Santamaria, escribano... maestre Jorge, vedriero, estante en esta dicha villa... rescibia e rescibió en dineros contados de Andrea Velluti, vecino desta dicha villa que está presente, quinze ducados de oro en ciento e sesenta y cinco reales y quinze maravedís, los quales hubo de haber por una cédula del

dans une belle décoration de grotesques italiens et flanquée de deux pilastres dont les entablements supportent autant de colonnes en balustre, sur lesquelles deux « *putti* » jouent du cor aux côtés du fronton triangulaire, qui renferme une « *imago clipeata* » semblable aux portraits des empereurs Antonins, rappelant les ancêtres impériaux byzantins et allemands du maître d'œuvre de la chapelle. Couronnant ce fronton, on trouve un grand vase plein de fleurs de pavot, allusion à la mort, sur lesquelles renaît le Phénix, ancien symbole païen de l'immortalité, mais aussi symbole chrétien de la résurrection et de la rédemption du genre humain.

Virtus et aeternitas, voilà le message de l'Antiquité gréco-romaine retrouvé dans cette façade et souligné par le feu des torches en balustre ornant le sommet. Mais reste présent aussi l'orgueil moyenâgeux du lignage et de l'appartenance de Don Juan Manuel à l'ordre illustre de la Toison d'or, dont l'écusson (fig. 11) est représenté des deux côtés de la fenêtre selon les usages des anciens Pays-Bas, avec heaume, cimier et lambrequins, et entouré du collier de la Toison d'or. Il y a aussi au-dessous de la console à gauche trois petits écussons *accartocciati* qui étaient soutenus par deux *putti* disparus; il reste un *putto* soutenant un écusson au-dessous de la console à droite, très semblable aux angelots de la chapelle de Saint-Pierre à Belmonte de Campos. On remarque une possible allusion à saint André dans ce qui reste de la balustrade supérieure, constituée par la répétition d'un motif de quatre petits balustres mis en sautoir. Mais l'élément le plus franco-flamand — quoique conçu selon le mode plateresque —, est celui de la tourelle cylindrique saillante, qui cache un extraordinaire escalier en vis avec marches formant limon.

À l'intérieur, on remarque les deux portails qui font communiquer le cloître avec la nef de l'Évangile et avec la chapelle funéraire. Le premier s'ouvre en arc en plein cintre, mouluré et surmonté des deux côtés par les armoiries de Don Juan Manuel, timbrées et ornées de la Toison d'or, mais le deuxième portail possède une superbe décoration plateresque du côté de ladite chapelle. Ici, Juan Picardo réalisa un chef-d'œuvre, encadrant l'arc en anse de panier avec des grotesques, deux colonnes en balustre et un fronton en coquille qui était flanqué de deux *putti* supportant des écussons *accartocciati*, dont ne reste qu'un seul décapité (fig. 12). Un vase plein de pavots rappelle encore la mort. Il faut admirer ce portail lorsque la douce lumière du matin caresse les grotesques (fig. 13) avec ses aigles, têtes de boeuf, monstres et têtes de mort, ainsi que ses écoinçons ornés de deux médaillons avec des bustes classiques (fig. 14). Plus mystérieux sont les profils caricaturaux sculptés dans les appuis des colonnes en balustre. À gauche, on pourrait croire qu'ils représentent les premiers maîtres que Juan Manuel a servis: Isabelle la Catholique et Philippe le Beau (fig. 15); à droite on reconnaît le visage de Don Juan Manuel avec son nez proéminent, flanqué des portraits d'un homme barbu qui ressemble beaucoup à Charles Quint (fig. 16) et d'une femme (fig. 17) qui pourrait être l'impératrice Isabelle de Portugal.

ilustre señor don Juan Manuel, los quales hubo de haber por en cuenta e parte de pago de lo que a de haber por razón de la vedriera que a de haser en la capilla que su señoría tiene en el monesterio de Santo Domingo de la villa de Peñafiel... y se obligaba e obligó... de haser y que hará la dicha vedriera conforme al concierto que hoy dicho día se hizo entre su señoría y él, al qual dicho concierto se refiere... siendo presentes por testigos Pablo Velluti, sobrino del dicho miçer Andre, e Martin de Urbea e Juan de Torango sus criados, e yo el dicho escribano doy fe que... el dicho maestre Jorge... rescibió los dichos quinze ducados... Jorge Meroau ».



Fig. 11. Peñafiel. Chapelle de Don Juan Manuel. Écusson.
Photo de l'auteur

Un grand arc brisé, orné de grotesques et de motifs héraldiques, donne entrée à la chapelle à hauteur de la nef de l'Évangile. Un autre arc en plein cintre, plus bas et étroit, s'ouvre au chœur de l'église. Tous deux furent fermés par des grilles richement ornées, desquelles survit seulement un écusson polychrome de Don Juan Manuel portant le collier de la Toison d'or actuellement placé sur un pilier de la nef centrale. Un autre blason coloré se trouve dans le mur nord du chœur de l'église.

Au chevet de la chapelle de Don Juan Manuel, il reste encore l'encadrement plateresque d'un grand retable disparu, orné de paires des oiseaux affrontés autour de vases, qui renfer-



Fig. 12. Juan Picardo. Portail de la chapelle de Don Juan Manuel (1530-1536).
Détail héraldique. Photo de l'auteur

mais l'image peinte de sainte Catherine, patronne du lieu ⁽⁷⁰⁾. À droite de l'espace vide survit une très charmante fontaine plateresque ornée de l'écusson de Don Juan Manuel, tandis qu'à gauche se trouve la porte d'arc en biais (fig. 18) qui donne accès à l'escalier en vis de la tourelle.

(70) Archivo Histórico Nacional, Madrid. Códices 1.261. *Libro de Bequerro del Convento Real de San Juan y S. Pablo de la villa de Peñafiel, compuesto por el P. Fr. Vicente Velázquez de Figueroa, 1768-1772*, fol. 113.



Fig. 13. Juau Picardo. Détail des grotesques du portail. Photo de l'auteur

La chapelle est couverte de deux voûtes à clef pendante (fig. 19) avec des nerfs tiercerons et courbés, appuyant celle du chevet sur deux trompes d'angle en coquille. Chacune des deux clefs principales porte trois écussons *accartociatti* avec les armes séparées des Manuel et du royaume de Léon, dorées et polychromées. De la même manière, chacune des quatre clefs de la deuxième voûte porte une tête d'angelot dorée et polychromée. Par-dessus l'entablement, plusieurs torches flamboyantes garnies de paires de *putti* (fig. 20) soulignent l'immortalité de Don Juan Manuel et de son lignage, et sur le socle un buste en relief lié à cette symbolique: du côté gauche, on voit les bustes de trois hommes qui pourraient être Mercure,



Fig. 14. Juan Picardo. Détail de l'écoinçon gauche du portail. Photo de l'auteur



Fig. 15. Juan Picardo. Bustes caricaturaux du portail.
Côté gauche, Isabelle la Catholique et Philippe le Beau? Photo de l'auteur



Fig. 16. Juan Picardo. Bustes caricaturaux du portail.
Côté droit, Charles Quint et Don Juan Manuel? Photo de l'auteur



Fig. 17. Juan Picardo. Bustes caricaturaux du portail.
Côté droit, Don Juan Manuel et l'impératrice? Photo de l'auteur



Fig. 18. Juan de Badajoz « le Jeune ». Porte d'arc en biais de l'escalier.
Photo de l'auteur

Mars et Hercule, un empereur romain ressemblant à Trajan, un homme barbu avec turban à la mauresque et un autre barbu. De l'autre côté, en sens inverse, on aperçoit un homme barbu ressemblant à Marc-Aurèle, un deuxième homme barbu, un autre avec diadème, un homme avec un casque en cuir, un autre avec bonnet phrygien et un dernier barbu.

Onze écussons entourés du collier de la Toison d'or soulignent à nouveau l'orgueil du lignage (fig. 21). Ils ornent les huit consoles, les deux angles du chevet et l'arc d'entrée à l'intérieur de la chapelle. Les tenants de ces armoiries sont variés. De gauche à droite, deux

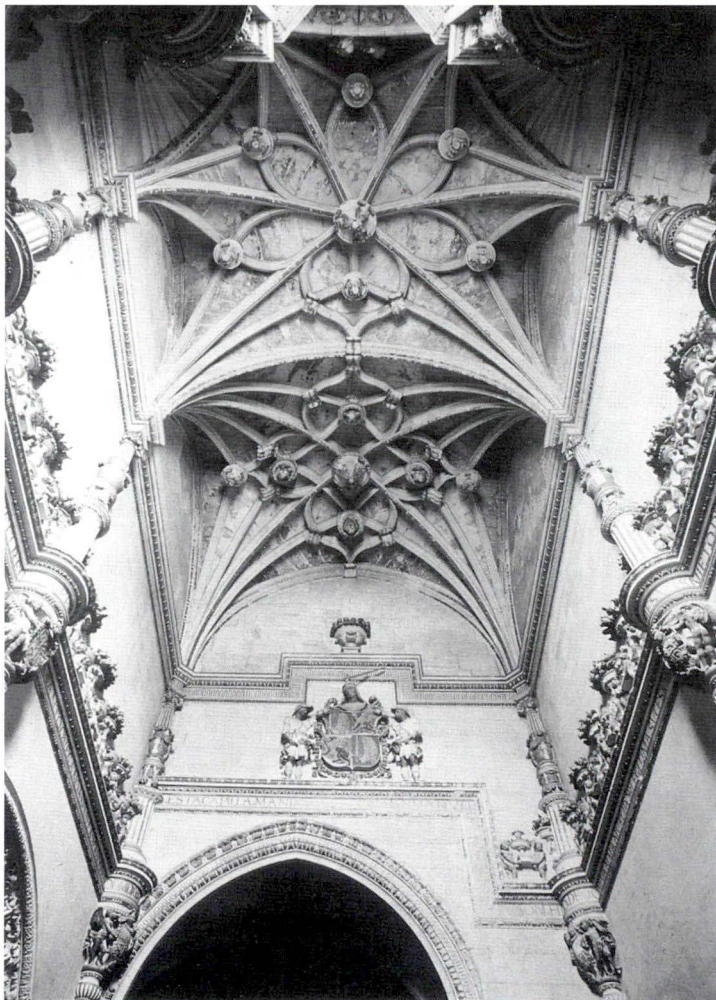


Fig. 19. Juan de Badajoz « le Jeune ». Voûtes à clef pendante de la chapelle.
Photo de l'auteur

anges nus avec le sexe découvert, deux anges nus contournés, deux anges nus couverts, deux hommes barbus revêtus de peaux de lion dans l'angle gauche du chevet, deux anges nus avec le sexe découvert, deux anges nus mais couverts, deux légionnaires romains barbus dans l'angle droit du chevet, deux anges habillés, deux anges nus couverts et deux anges nus avec le sexe découvert. Deux hommes vêtus de tuniques romaines soutiennent le grand écusson de l'entrée, sur lequel se trouve un vase de fleurs de pavots. Tout ce déploiement héraldique et symbolique s'affirme dans l'inscription qui se lit à l'intérieur :

« ESTA CAPILLA MANDO HACER DON JUAN MANVEL. DE LA ORDEN DEL
TYSON. HIJO DE DON JUAN MANVEL. POR SEGUNDA SYCESION DE VA-
RONES. BIZNIETO DE DON JUAN MANVEL FVNDADOR DE ESTE MONESTE-



Fig. 20. Juan Picardo. Détail des torches flamboyantes. Photo de l'auteur

RIO I DE OTROS DOCE. I ENTRE ELLOS EXCOXIO ESTE PARA SU ENTERRAMIENTO. EL CVAL FVE HIJO DEL INFANTE DON JUAN MANVEL CUYO PADRE FVE EL REI DON FERNANDO EL SANTO. EL QUE GANO A SEVILLA. ACABOSE EN EL AÑO MDXXXVI » (71).

Par-dessus la baie vitrée, dans un cercle de chérubins, Dieu le Père, maître du monde, bénissant et portant le globe et la croix, et annonçant le Jugement dernier.

En 1537, le sculpteur Juan Picardo venait de finir la sépulture en albâtre de Don Juan Manuel (fig. 22) placée dans la chapelle. Malheureusement, ce chef-d'œuvre fut détruit par les soldats de Napoléon. N'en restent que quelques fragments qui ont servi à une reconstitution en 2001. Il ne subsiste rien du gisant de Doña Catalina de Castilla, son épouse, décédée en

(71) « La construction de cette chapelle a été ordonnée par Don Juan Manuel, de l'ordre de la Toison, fils de Don Juan Manuel par deuxième succession d'hommes, arrière-petit-fils de Don Juan Manuel, fondateur de ce monastère et de douze autres, parmi lesquels il choisit celui-ci pour y être enseveli. Lequel fut fils de l'enfant Don Juan Manuel, dont le père fut le roi Ferdinand le Saint, qui conquit Séville. Elle [la construction] fut achevée en l'an 1536. »

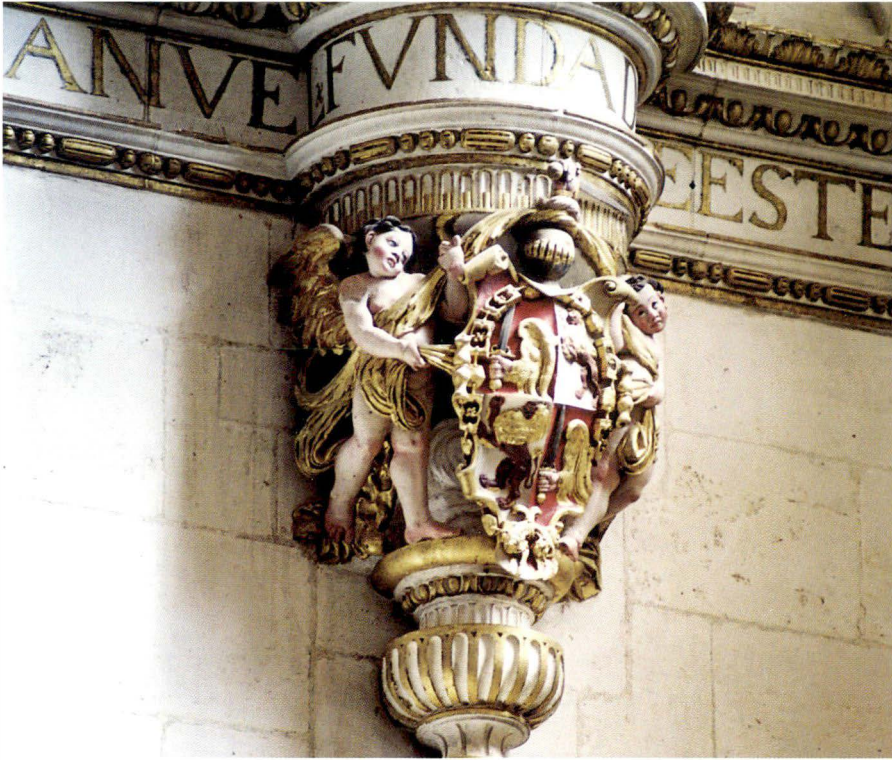


Fig. 21. Juan Picardo. Détail d'un des écussons des consoles. Photo de l'auteur

1526⁽⁷²⁾. Du gisant de Don Juan Manuel restent les trois quarts supérieurs du corps et l'extrémité des jambes. Il fut représenté à la façon des chevaliers flamands de la Toison d'or, avec armure et tabard héraldique, portant le collier de l'Ordre. L'étonnant réalisme du visage (fig. 23) démontre la formation franco-flamande de Juan Picardo. La tête fut victime des coups des soldats napoléoniens, c'est pourquoi le nez et la moitié de la bouche ont été refaits en plâtre. Don Juan Manuel porte au bonnet une broche avec l'image de la Vierge Marie embrassant tendrement son fils, et appuie la tête sur deux coussins dont les bords sont décorés de mains ailées empoignant des épées et de lions rampants. Du sarcophage, seuls quatre reliefs en albâtre décorés de cercles en jaspe ont survécu. Ce sont des niches voûtées en cul-de-four de coquille flanquées de colonnes d'ordre corinthien, avec des grotesques, des écussons et des trophées. Bien qu'elles soient fort abîmées, on peut reconnaître les représentations d'un saint évêque, d'un prophète, de saint Jean-Baptiste et de saint Augustin, réalisées dans le style à la fois équilibré et idéaliste de Juan Picardo.

(72) AGS. Contaduría de Mercedes, leg. 107-12, non folioté. Doña Catalina murió en 1526. « e que al tiempo que falleció no hizo testamento, sino que dio un poder al dicho don Juan Manuel, su marido, para que lo hiziese por ella, e que en el dicho poder no nombró herederos algunos... ».



Fig. 22. Juan Picardo. Sépulture en albâtre de Don Juan Manuel, 1536. Photo de l'auteur

III.- MORT ET SUCCESSION DE DON JUAN MANUEL

Don Juan Manuel séjournait habituellement à la cour comme conseiller d'État. En mars 1533, il accompagna l'impératrice Isabelle ⁽⁷³⁾ lors de son voyage à Barcelone où elle reçut l'empereur, qui revenait d'Italie; mais, avant d'arriver à destination, Don Juan retourna en Castille avec le marquis de Cañete qui était en désaccord avec les autres conseillers. Séjournant à Valladolid, le 24 juin 1533, Don Juan Manuel agrandit sa résidence principale en louant, pour 13.500 maravédís par an, des maisons ayant appartenu au licencié Bernaldino et à son épouse Doña Mencia de Guevara, décédés, situées dans le quartier de Saint-Michel. Il reçut ces maisons de Don Juan Esteban Manrique de Lara, comte de Valencia de Don Juan, qui les avait louées à son tour à Pedro de Miranda, voisin de Valladolid, par l'intermé-

(73) AGS, Estado, leg. 27, fol. 78^v-79. La Almunia de Doña Godina, le 2 mars 1533. Lettre de l'Impératrice à son mari: «...bastaba con los demas que vienen en mi servicio, que son el conde de Miranda, don Juan Manuel, y los marqueses de Aguilar, Cañete, Lombay, y el clavero de Calatrava, y condes de Salinas y Chinchón, y otros caballeros mançebos, y los del Consejo de Aragón, y licenciado Polanco, y oficiales de mi Casa... ».



Fig. 23. Juan Picardo. Sépulture de Don Juan Manuel. Gisant.
Photo de l'auteur

diaire de Diego de Villalobos, valet de Don Juan Manuel ⁽⁷¹⁾. Heureusement, l'empereur lui

(71) AHPV, Protocolos, leg. 19.601, fol. 1.676, Valladolid, le 18 novembre 1533. Lettre de cession et affermage d'une maison à Valladolid du Comte de Valencia de Don Juan à Don Juan Manuel. « Sepan quantos esta carta de traspasso e arrendamiento vieren, como yo, don Juan Estevan Manrique de Lara, conde de Valencia, digo que por quanto Diego de Villalobos, criado de don Juan Manuel mi señor, en mi nombre e por virtud de mi poder arrendó y tomó arrendadas para mi mismo las casas principales con lo demás que fueron del licenciado Bernaldino e de Doña Mencía de Guexara su muger, defuntos, que Dios aya, que

avait octroyé en 1532 la rente annuelle de l'*encomienda* de la Portugalesa de l'Ordre d'Alcantara ⁽⁷⁵⁾, compté à partir du jour de Saint-Michel de septembre 1532, ce qui devait l'aider à payer cette location et à financer ses constructions à Belmonte de Campos et à Peñafiel.

Le 1^{er} mars 1535, Don Juan Manuel, veuf, très âgé et épuisé, obtint de Charles Quint de pouvoir se retirer définitivement dans ses domaines. Il pouvait conserver les 100.000 maravédís qu'il recevait annuellement comme conseiller d'État « même s'il reste chez lui, ou ailleurs, et ne séjourne pas à la cour » ⁽⁷⁶⁾. Il résida à Valladolid dans ses demeures principales les dernières années de sa vie, mais, le 23 mai 1542, il habitait « dans les maisons qui furent de feu Don Galvan Boniseni » ⁽⁷⁷⁾, où il reçut la visite de son fils Don Lorenzo Manuel, revenant

son en esta muy noble villa de Valladolid, sytuadas a la collaçion de Sant Miguel, las quales arrendó de Pedro de Miranda, vezino desta villa, por tiempo de un año que començo el dia de Sant Juan de Junio próximo pasado de este presente año de mill e quinientos e treynta e tres años, por precio e quantia de quarenta e tres mill e quinientos maravedís, como más largo se contiene en el contrato del arrendamiento que en la dicha razón pasó ante Antonio de Cigales, escrivano público del número desta dicha villa. E porque al tiempo que las dichas casas se tomaron y arrendaron para mi señor, las di e trespasé por el dicho año e por el dicho precio e quantia a vos el dicho don Juan Manuel, mi señor, que estays presente, y os meli en ellas, y quedé de hazer a vuestra señoria escriptura y contrato dello segund que yo lo tenia. Y agora, compliendo lo asentado y concertado, otorgo e conosco por esta carta que arriendo e doy en alquiler y en renta a vos el dicho don Juan Manuel, mi señor, las dichas casas y huertas y corrales con sus pertenencias, y vos cedo y trespasó por el dicho año segund que yo las tengo por el dicho precio e quantia de los dichos quarenta e tres mill e quinientos maravedís que por ello vuestra señoria me ha de dar en renta y en alquiler, que es el precio por que yo las tengo... E yo, el dicho don Juan Manuel, que presente estoy, conosco que açoitó y reçibo este dicho contrato de çesion y arrendamiento que vos el dicho señor Conde me hazéis y otorgáys de las dichas cassas por el dicho tiempo e quantia de los dichos quarenta e tres mill e quinientos maravedís, los quales prometo y me obligo de hos dar e pagar a vos el dicho señor Conde..., a los plazos que estays obligado a los dar e pagar por el dicho arrendamiento, que son a Navidad e a San Juan, plazos primeros e venideros... ».

(75) AHPV, Protocolos, leg. 19.601, fol. 1.331^v°. Valladolid, le 15 septembre 1533. Lettre de pouvoir de Don Juan Manuel à Felipe de Empoli, valet de Maffeo de Tassis, *correo mayor* ou grand maitre des postes de l'empereur, pour recevoir du *contador* Sancho de Paz, du *Consejo de Hacienda*, « todos los maravedís de la renta de la yerba de la encomienda de la Portugalesa de la horden de Alcántara, que tiene en administración el dicho Sancho de Paz por poder del Emperador nuestro señor, e su Magestad le tiene mandado que me acuda a mí con la renta de ella... que començo por el día de San Miguel de setiembre de mill e quinientos e treynta e dos, que se cumplirá en fin del mes de setiembre de este presente año de quinientos e treynta y tres... ».

(76) AGS, Quitaciones de Corte, leg. 27, fol. 1.093. Madrid, le 1 mars 1535. « El Rey. Nuestros contadores mayores, ya sabeys que don Juan Manuel tiene de nos cient mill maravedís en cada un año por del nuestro Consejo, y porque acatando lo mucho que nos a servido y sirve continuamente, es nuestra merçed y voluntad que se le libren en cada un año estando en su casa o donde quisiere, aunque no resida en nuestra Corte. Vos mando que le libreys los dichos cient mill maravedís este presente año de quinientos y treynta y çinco y dende en adelante en cada un año, segund y como se los habeis librado hasta aqui, no embarçante que no resida en nuestra Corte. Y para la cobrança dellos le dad y librad en cada un año las cartas e libramientos y otras provisiones que oviere menester solamente por virtud de esta mi çédula, syn esperar en ningún año otra mi carta ni mandamiento alguno, y asentad el traslado desta mi çédula en los nuestros libros que vosotros teneys, y ésta original sobre escrita y librada de vosotros volved al dicho don Juan Manuel para que él la tenga y lo en ella contenido haya efeto, y non fagades ende al... ».

(77) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 107-12, fol. 22^v°. Valladolid, le 23 mai 1542. Référence aux maisons principales de Don Juan Manuel à Valladolid, où il habitait depuis son retraite de la cour. « Açeptaçion de

de l'expédition d'Alger avec l'empereur. Bien que disparues au début du ^{xv}^e siècle, nous savons que ces maisons se trouvaient dans la rue de *Zuñiga* vers la place de la Sainte-Trinité, qu'elles tournaient jusqu'à la rue de la *Pasión* et avaient été édifiées vers 1518 par Francesco Bernardo del Nero, marchand florentin au service de la reine catholique, à l'occasion de son mariage avec Doña Francisca de Robles Bazán y Cabeza de Vaca. Après la mort de son mari, en 1523, Doña Francisca vendit ces maisons à Don Galván Boniseni, un marchand siennois établi à Valladolid et seigneur de Villarmentero de Esgueva (1523) et de Villerías de Campos (1527), qui mourut le 25 octobre 1527 et fut enseveli dans le chœur de l'église du monastère de Sainte-Claire de Valladolid. Don Juan Manuel résidait encore chez les Boniseni, en 1542, lorsque l'empereur retourna à Valladolid. Le chevalier de la Toison d'or était si âgé qu'il ne sortait plus de chez lui, mais il fut emmené dans une chaise à porteur jusqu'au palais royal de Valladolid. Soutenu par deux valets, il comparut debout devant Charles Quint, qui lui ordonna de s'asseoir et de se couvrir la tête. Désolé, l'empereur l'informe de son échec devant Alger, mais le vieux renard de la politique européenne lui répond, devant tous les courtisans, avec un proverbe français: « Majesté: qui ne risque rien, n'a rien » (78).

Entre-temps, son fils Don Pedro Manuel, devenu évêque de Zamora, avait acheté en 1542 de Don Luis de Rojas, marquis de Denia et gouverneur de l'hôtel de Jeanne la Folle à Tordesillas, pour 4.200 ducats d'or (1.575.000 maravédís), une maison située dans la rue Sainte-Claire (actuelle rue de l'*Empeccinado*), selon un acte signé par l'évêque à Zamora le 18 août et une lettre de vente signée à Valladolid le 23 août, de Galaor de Cigales, voisin de Valladolid et procureur du Marquis de Denia (79). La façade principale s'ouvrait sur la rue

don Lorenzo Manuel de la donaçión que le hizo la duquesa de Nájera... en la çibdad de Ratisbona, estando en ella su Magestad... veynte e tres dias de... jullio... mill e quinientos e quarenta e un años... ». « Avdençia del señor don Juan Manuel de la donaçión que hizo doña Luisa de Acuña, duquesa de Nájera... Valladolid a veynte e tres dias... mayo... mill e quinientos e quarenta e dos años... ante Domingo de Santamaria, escribano... en las casas que fueron de Galván Boniseni, donde posa el muy illustre Señor don Juan Manuel, pareçió presente el illustre señor don Lorenzo Manuel su hijo... ».

(78) L. ZAPATA, *Miscellanea*, cité pour: FERNÁNDEZ DUBO, *La Armada Española*, t. I, Madrid, 1895, p. 259. « Venido el Emperador de Argel, entró Don Juan Manuel, criado viejo de su padre el Rey Don Felipe y su privatisimo y a quien el Emperador tenia gran respeto por lo dicho, y ya tan viejo que no salia de casa, sino para besar las manos al Emperador, y así le metieron por los brazos, dejando a la entrada una silla en que le traian de la mano; y mandado ante si sentar y cubrir como su edad requeria, esperando todos la larga plática de quien era tenido por tan sabio, dijo solamente: <<Señor, quien no se pone a nada, nunca le acaece nada>> ».

(79) AHPV, Protocolos, leg. 86, fols. 1.172-1.180^v, Valladolid, le 23 août 1542. « Otorgo e conozco por esta presente carta que vendo... para agora e para siempre jamás al muy illustre y Reverendisimo señor don Pedro Manuel, por la gracia de Dios obispo de « Çamora, del Consejo de su Magestad, que está ausente, e a vos, el liçenciado Alonso de la Peña, su provisor, en su nombre, que estais presente, e para los herederos e sucesores del dicho señor obispo... unas Casas que el dicho marqués ni señor tiene... situadas en esta dicha villa de Valladolid, en la calle que va a la puerta de San Benito el Viejo, con sus corrales e huertas e casas e casillas açedorias que están a la redonda de las sobredichas casas principales, que an por linderos... de la una parte, por parte de detrás calle pública que desçiende de las quatro calles de San Martín, e de la otra parte, del un lado son linderos Casas de don Juan de Robles, e por el mismo lado Casas del liçenciado Diego de la Concha e corrales del Cabildo de la Iglesia Mayor desta dicha villa que tienen *ad vilam pernes*, e del mismo lado Casas que tiene Valverde, escribano de sus magestades, e su muger, e del otro lado Casas e huerta que tiene a çenso perpetuo del dicho Cabildo el bachiller Atiença, relator, e

de Sainte-Claire et avait à l'arrière d'autres maisons et maisonnettes qui donnaient sur la rue de la *Torrecilla*. Plus tard, le 5 avril 1513, l'évêque Don Pedro fit donation de ces nouvelles maisons à son frère Don Lorenzo Manuel, héritier du *mayorazgo* fondé par leur père, « pour qu'elles soient perpétuellement des biens du dit *mayorazgo* », mais le prélat en conservait la jouissance jusqu'à sa mort. Le lendemain, Don Pedro ajouta à ladite donation toute la « tapisserie, or, argent et bijoux et brocarts et soies, lits, linge blanc travaillé et non travaillé qui nous appartient »⁽⁸⁰⁾. C'est ainsi que les nouvelles maisons de la rue de Sainte-Claire devinrent les résidences principales des Manuel à Valladolid et dans toute la Castille. Elles ont malheureusement complètement disparu, et il ne reste d'elles qu'un écusson de Don Pedro Manuel archevêque de Saint-Jacques de Compostelle (fig. 24), encadré dans le mur des numéros 21 et 23 de la rue de l'*Empecinado*.

Don Juan Manuel signa son testament⁽⁸¹⁾ définitif à Valladolid, le 10 mars 1513, devant le greffier Domingo de Santamaria, nommant son fils Don Lorenzo comme héritier du *mayorazgo* familial. Encore à Valladolid, le 27 avril 1512, il signa une convention nommant le clerc Sebastián Rodríguez et les laïques Rodrigo Téllez et Pedro de Portillo, voisins de Peñafiel, pour régler avec l'abbé et le chapitre du monastère de Saint-Vincent de Peñafiel, la grand-messe, vigile et répons chantés qu'ils devraient célébrer chaque année, après sa mort, les vêpres et le jour de saint Jean l'Évangéliste dans la chapelle des Manuel ou de Sainte-Catherine de l'église du monastère de Saint-Paul à Peñafiel, pour le salut de son âme et les membres de sa famille défunts⁽⁸²⁾. Les autres cérémonies funéraires — grands-messes, basses

del mismo lado Casas e posesión de los herederos de Luis de Duero, e por delante de las dichas Casas principales la dicha calle pública que dizen de Santa Clara, donde están las sobredichas Casas... ». Voir aussi: J. URREA, 1996, pp. 211-214.

(80) J. URREA, 1996, p. 211.

(81) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 83-13, non folioté.

(82) AHPV, Protocolos, leg. 86, fols. 215v^o-216. Valladolid, le 27 avril 1512. « Sepan quantos esta carta de poder vieren, como yo, don Juan Manuel, señor de las villas de Belmonte e de Çevico de la Torre, caballero del Tusón, del Consejo de Su Magestad... doy e otorgo todo mi poder... a vos, Sebastián Rodríguez, clérigo, e a vos Rodrigo Téllez e Pedro de Portillo, legos, veçinos de la villa de Peñafiel... para que por mi y en mi nombre contrateys con el abad, juez e prior, clérigos e cabildo de San Vicente de la dicha villa cerca de la misa, vigilia e responsos que yo encargo al dicho abad, juez e prior e cabildo de San Vicente que digan perpetuamente en cada un año la vispera e dia de San Juan Evangelista, todo ello cantado, por mi ánima e de nuestros difuntos, en la mi capilla de Santa Catalina que yo fundé e hize en la Yglesia del Monasterio de San Juan de los Predicadores de la dicha villa, que está por colateral a la mano derecha de la capilla mayor, e sobre ciertos maravedís de renta perpetuo que yo doy al dicho cabildo de San Vicente por satisfacción de la dicha misa, vigilia e responsos que yo les encargo digan por mi segund dicho es en cada un año perpetuamente, e sobre los capitulos e condiciones que yo pido que cumplan e otorguen el dicho abad, juez, prior e cabildo, e para que qualquiera de vos acepteis la obligación e aceptación que hicieren de cumplir e guardar las dichas condiciones e capitulos, e para que en la dicha obligación e fuera della podays obligar e obligueys mi persona e bienes, rentas e vasallos, con todos vinculos e obligaciones, sumisiones de juez, para que yo cumpliere e guardare lo contenido en las dichas condiciones e capitulos, e lo que por ellos me obligo hacer y cumplir yo e el patrón que por tiempo fuere de la dicha mi capilla, e para que podays otorgar e otorgueis todas e quales quier escrituras nescesarias que os fueren pedidas por los dichos abad, juez, prior e cabildo, las quales desde agora doy por otorgadas e prometo e me obligo de lo guardar e cumplir según que en ello me obligaredes e quan cumplido e bastante poder como yo e y tengo para todo lo que dicho es, otro tal y él mesmo, doy e otorgo a los dichos Sebastián Rodríguez e

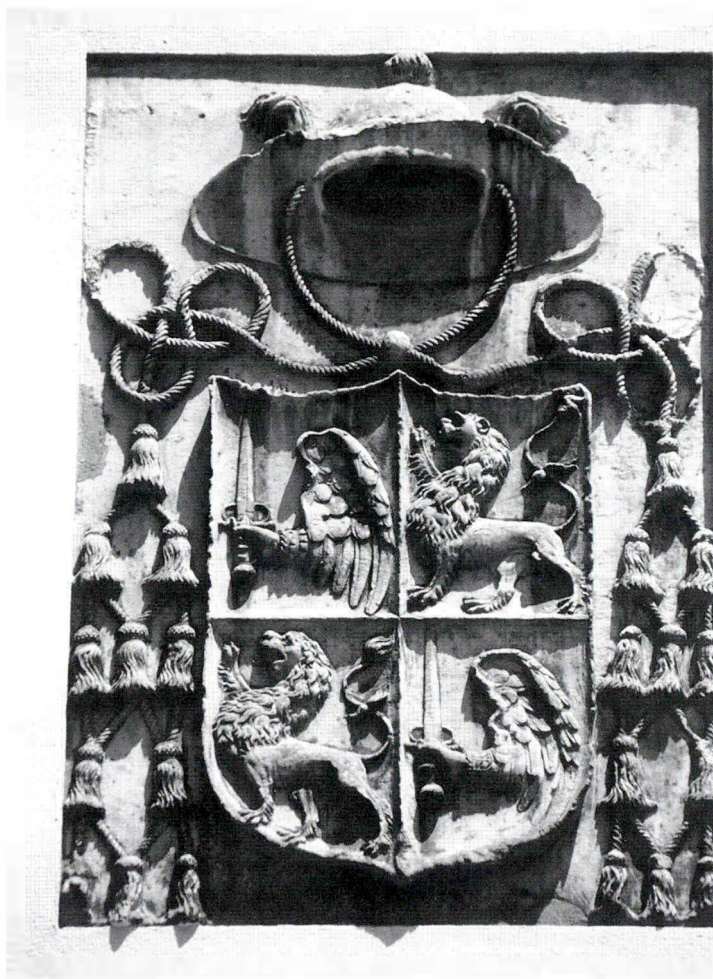


Fig. 21. Valladolid. Ecusson de Don Pedro Manuel,
archevêque de Saint-Jacques de Compostelle, vers 1546-1550.
Photo de l'auteur.

messes, etc. — devraient être célébrées par les pères dominicains du monastère de Saint-Paul, où se trouvait ladite chapelle. À notre avis, cette concession était un sorte de compensation que Don Juan Manuel faisait au monastère de Saint-Vincent pour avoir transféré les dépouilles mortelles de ses parents à la chapelle funéraire du monastère de Saint-Paul.

Rodrigo Téllez e Pedro de Portillo... Lo otorgué ante Domingo de Santamaria, escribano... desta muy noble villa de Valladolid... Testigos que fueron presentes... e vieron firmar de su nombre... al dicho señor don Juan Manuel, al qual yo el dicho escribano doy fe que conozco, Francisco de Villalobos e Francisco de Villalón Pardo, criados del señor don Lorenzo Manuel, e Jerónimo Bello, criado de mí el dicho escribano... Pasó ante mí: Domingo de Santamaria, Don Juan Manuel ».

Le vieux chevalier de la Toison d'or mourut peu avant dix heures du soir le jeudi 19 juillet 1543, en présence de son chambellan Juan de San Vicente, de son maître d'hôtel Pedro de Cáceres et de Julián de Solís, témoin, âgé de 53 ans, et illettré ⁽⁸³⁾. Son fils, Don Lorenzo Manuel, qui se trouvait en Allemagne au service de l'empereur, revint en Espagne pour légaliser sa succession dans le *mayorazgo* le 15 octobre 1543, à Valladolid. Il fit ouvrir le testament de son père par-devant le greffier Domingo de Santamaria. Dans l'attestation notariale faite à la requête de Don Lorenzo, le lieu du décès n'est pas consigné, mais il faut supposer qu'il survint dans les nouvelles résidences de la rue de Sainte-Claire à Valladolid. Les cérémonies funèbres et l'ensevelissement de la dépouille mortelle de Don Juan Manuel eurent lieu dans la magnifique chapelle construite à Peñafiel par Juan de Badajoz « le Jeune » entre 1530 et 1536 avec l'aide du sculpteur Juan Picardo. Touché par ce décès, Charles Quint, qui séjournait pendant l'hiver au monastère de Groenendael, près de Bruxelles, ordonna à son fils, le prince Philippe des Asturies, qui séjournait en Espagne, de faire payer aux héritiers de feu Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or, les gages de 100.000 maravédís que celui-ci recevait comme conseiller d'État en 1543, pour l'année entière. L'ordre de paiement ⁽⁸⁴⁾ fut adressé aux *contadores mayores* par le Prince à Valladolid, le 21 janvier 1544, et les paiements furent effectués à Valladolid quatre jours plus tard ⁽⁸⁵⁾.

Son fils Don Lorenzo Manuel, 3e Seigneur de Belmonte de Campos et Cevico de la Torre, commandeur del Corral de Almaguer dans l'Ordre de Saint-Jacques, chambellan de l'empereur et gouverneur de la forteresse de Burgos lui succéda. Il avait épousé en 1525 Doña Juana de la Cerda, fille de Don Rodrigo de Mendoza, comte de Castro, et de Doña Ana Manrique. De ce mariage naquirent quatre fils: Don Rodrigo Manuel (décédé à 1580, sans héritier mâle), commandeur del Corral de Almaguer et de Guadalcanal dans l'Ordre de Saint-Jacques; Don Pedro Manuel (mort en 1578, non marié et sans héritier), commandeur de la Portuguesa et de Piedrabuena dans l'Ordre d'Alcántara, gentilhomme de la Chambre du roi Philippe II et lieutenant de Procureur Général pour Don Ruy Gómez de Silva; Don Juan Manuel, moine dominicain dans le monastère de Saint-Paul de Valladolid, puis doyen de la cathédrale de Séville et évêque de Zamora (1565-74) et de Sigüenza (1574-79); et Don Lorenzo, gentilhomme de la Chambre du prince Don Carlos, qui mourut jeune également ⁽⁸⁶⁾.

(83) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 83-13, non folioté. Valladolid, le 15 octobre 1543.

(84) AGS, Quitaciones de Corte, leg. 27, fols. 1.094-1.095. Valladolid, le 21 Janvier 1544. « El Príncipe. Contadores mayores del Emperador y Rey mi señor, y pagador de los salarios del presidente y los del su Consejo e otros oficiales que residen en esta Corte, yo vos mando que libreye e hagays pagar a los herederos de don Juan Manuel enteramente los c U maravédís de quitación que tenia en cada un año por del Consejo de Estado de su magestad del año pasado de dXLiii, no embargante que no vivió todo el dicho año, que de lo que se monta en el tiempo que del dexó de vivir nos le hazemos merced para ayuda a cumplir su ánima y testamento... Yo el Príncipe. Por mandado de su Alteza, Pedro de los Cobos ».

(85) AGS, Quitaciones de Corte, leg. 27, fol. 1.093v^o. Valladolid, le 25 janvier 1544. « Año de 1543. Está librado los los c U maravédís deste año por la nómina de los del Consejo, que está su traslado en la cabeça del dicho libro [de quitaciones] ». « Ojo. En Valladolid a xxv de enero dXLiiii^o se dio carta por virtud de una carta de su Magestad que está adelante para que Françisco Heredia de Alcoçer, en quien están librados estos c U maravédís, se los pague a sus herederos enteramente, no embargante que [Don Juan Manuel] no vivió todo el año ».

(86) L. DE SALAZAR Y CASTRO, 1697, Libro XII, pp. 551-552.

Peu après avoir été nommé Grand Commandeur de l'Ordre d'Alcántara par l'empereur, Don Lorenzo Manuel mourut à Bruxelles au mois d'octobre 1544⁽⁸⁷⁾ et son corps fut ramené en Espagne et enseveli dans la chapelle de Peñafiel. Charles Quint signa à Bruxelles, le 30 novembre 1544, fête de Saint André, la nomination de Don Rodrigo Manuel — fils et héritier du décédé, encore un enfant —, qui résidait en Espagne avec sa mère, comme nouveau gouverneur de la forteresse de Burgos⁽⁸⁸⁾. Doña Juana de la Cerda, sa veuve, assuma la tutelle et curatelle des personnes et des biens de leurs fils Don Rodrigo, Don Pedro, « âgés de plus de 14 ans et de moins de 25 ans », et Don Juan et Don Lorenzo Manuel, « âgés de plus de 7 ans et de moins de 12 ans », pendant leur minorité, comme l'atteste la lettre⁽⁸⁹⁾ signée à Valladolid,

(87) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 109-74, non folioté. Valladolid, le 14 janvier 1545.

(88) AHPV, Protocolos, leg. 88, fols. 333v^o-334v^o. Valladolid, le 3 mars 1545. Don Rodrigo Manuel, fils de feu Don Lorenzo et de Doña Juana de la Cerda, sa tutrice, dit que l'empereur l'a conçu « la tenençia y fortaleza de la çibdad de Burgos por vacaçion e falleçimiento del dicho don Lorenço Manuel, mi señor, alcaide que fue della, como consta e paresçe por la provisión e merçed de su magestad que es escrita en papel, firmada de su real nombre, refrendada de Juan Vázquez de Molina, su secretario, dada en Bruselas a treynta dias del mes de noviembre del año pasado de quinientos e çuarenta e quatro... ».

(89) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 109-74, non folioté. Valladolid, le 14 janvier 1545. « En la muy noble villa de Valladolid... estando en las casas principales del muy illustre y reverendisimo señor Pon Pedro Manuel, obispo de « Çamora, etc., que son en la calle de San Benito el Viejo, ante el señor liçençiado Antonio de Villarroel, theniente de corregidor... y en presençia de mi, Domingo de Santamaria, escribano... paresçieron presentes los muy magnificos señores Don Rodrigo Manuel y Don Pedro Manuel, comendador de la Portuguesa, hijos legitimos de los muy illustres señores Don Lorenço Manuel, comendador mayor que fue de Alcántara, mayordomo de su Magestad, defunto, que sea en gloria, y Doña Juana de la Çerda, su muger, y dixeron al dicho señor theniente que por quanto el dicho Don Lorenço Manuel, su señor y padre, es falleçido y pasado desta presente vida, **el qual falleçió en la villa de Bruselas del condado de Flandes** estando en serviçio de su Magestad, y ellos son mayores de cada catorze años y menores de cada veynte y çinco, y por ser menores de edad cumplida... les es necesario ser proveydos de una persona por curador de las dichas sus personas y bienes para que lo rija y administre y siga y trate sus pleytos, causas y negoçios y non queden yndefensos; la qual dicha curadoria y administraçion pertenesçe a la dicha señora Doña Juana de la Çerda, su señora y madre, que está presente, por ser como es su madre y persona sabia idónea y suffiçiente y abonada para ello, a la qual ellos pedian y pidieron por tal curadora y administradora de sus personas y bienes. Por ende que pedian y pidieron al dicho señor theniente, pues la dicha su madre y señora mejor que otro ninguno tendrá más cargo de ellos y de sus bienes, le mande proveer de la dicha curadoria y administraçion... Y luego el dicho señor theniente dixo que lo oía y que estaba presto de hazer todo aquello que con derecho deviese. El qual preguntó a la dicha señora Doña Juana de la Çerda si su señoria se queria encargar de la dicha curadoria y administraçion de las personas y bienes de los susodichos sus hijos, pues ellos lo pedian. Y luego la dicha señora Doña Juana de la Çerda dixo al dicho señor theniente que le plaçia de se encargar de la dicha curadoria y administraçion de las personas y bienes de los dichos sus hijos. Y así mismo la dicha señora Doña Juana de la Çerda dixo al dicho señor theniente que por quanto del dicho comendador su señor y marido así mismo le quedaron otros dos hijos, que son Don Juan Manuel y Don Lorenço Manuel, que presentes están, los quales son mayores de cada syete años y menores de cada catorze y aún de cada doze, según paresçen por sus aspectos y personas, por lo qual y por ser huérfanos de padre les es nesçesario ser proveydos de una persona por tutor... la qual dicha tutoria a ella como su madre le pertenesçe, por ende pedia y pidió al dicho señor theniente la provea de la dicha tutoria de los dichos Don Juan y Don Lorenço sus hijos, juntamente con la dicha curadoria de los dichos Don Rodrigo y Don Pedro Manuel... y el dicho señor theniente dixo... que devia proveer a la dicha señora Doña Juana de la Çerda su madre de tal su tutora y curadora... De la qual señora Doña Juana de la Çerda el dicho señor theniente tomó y resçibió jura-

le 14 janvier 1515, en présence de Don Pedro Manuel, évêque de Zamora, du licencié Antonio de Villarroel, lieutenant de corregidor, et du greffier Domingo de Santamaria, dans les maisons principales du dit évêque « qui sont dans la rue de Saint-Benoît l'Ancien ». A Valladolid également, le 19 février 1515 et devant le greffier Domingo de Santamaria, trois témoins confirmèrent la mort de Don Lorenzo en octobre 1514 et la désignation de Don Rodrigo Manuel comme successeur au *mayorazgo*: Juan de San Vicente, âgé de 60 ans, Pedro de Cáceres, âgé de 58 ans, et Juan de Herrán ⁽⁹⁰⁾.

Le collier et le *Livre des Statuts de la Toison d'or*, qui avaient appartenu à Don Juan Manuel, restaient encore à Valladolid aux mains de Don Pedro Manuel, évêque de Zamora. Selon le chapitre XXXIX et l'addition XII des dits *Statuts*, la famille de chaque chevalier décédé avait l'obligation de remettre le collier et l'exemplaire des *Statuts* au souverain ou au trésorier de l'Ordre dans un délai de trois mois après le décès du titulaire. Charles Quint, dans une lettre signée à Gand le 23 octobre 1545, ordonna donc au secrétaire Don Francisco de los Cobos qu'il fasse retourner le collier de Don Juan Manuel au trésorier de l'Ordre, « puisque avec cette lettre j'envoie mon brevet pour que l'Évêque son fils, qui l'a en sa possession, vous le remette » ⁽⁹¹⁾.

Au décès de Don Lorenzo, Don Rodrigo Manuel devait donc être le titulaire du *mayorazgo*. Il portait les titres de 1^e Seigneur de Belmonte de Campos et Cevico de la Torre, commandeur del Corral de Almaguer et de Guadalcanal dans l'Ordre de Saint-Jacques, capitaine de la Garde Espagnole du roi Philippe II et capitaine d'une compagnie des *Guardias Viejas* de Castille. Il épousa Doña Beatriz de Velasco y Zúñiga, fille des Comtes de Nieva, et tous les deux fondèrent la chapelle du chœur de l'église de Notre-Dame d'Atocha à Madrid. Don Rodrigo Manuel mourut à Badajoz, le 30 août 1580, sans héritier mâle, et fut enseveli dans ladite chapelle avec sa femme ⁽⁹²⁾.

mento en forma debida... Y luego la dicha señora Doña Juana de la Cerda... para mayor seguridad de lo suso dicho... dio... por sus fiadores... a los muy magníficos señores don Gómez Manrique, su hermano, maestresala del Príncipe [Don Felipe] nuestro señor, y Pedro de « Çuñiga, señor de Sant Martin de Valveni, vecino e regidor desta dicha villa, que están presentes, a los quales rogó y pidió por merced fuesen sus fiadores... y los dichos señores Pedro de « Çuñiga y Don Gómez Manrique y cada uno dellos, dixeron que les plaçia de ser sus fiadores... El dicho señor theniente se lo mandó dar. A todo lo qual fueron presentes por testigos el dicho muy illustre y reverendísimo señor Don Pedro Manuel, obispo de « Çamora, y Bartolomé de Canseco, criado de la señora Doña Juana de la Cerda, y Pedro de Villegas, criado del dicho señor Obispo, e Diego de Juncal, criado de mi el dicho escribano... ».

(90) AGS. Contaduría de Mercedes, leg. 107-12, non folioté, Valladolid, le 19 février 1515.

(91) AGS. Estado Flandes, leg. 501, non folioté, Gand, le 23 octobre 1545. Lettre de Charles Quint a Cobos: « En lo del tusón del Rey de Portugal, paresçenos bien lo que scrivistes a Lope Hurtado para que por medio de la Reyna supiese su voluntad. Cobrareis de Luis Sarmiento el collar y libro de la Orden, que yo le escrivo que os lo dé, para que si el Rey lo aceptare lo enviéis a Lope Hurtado para que se lo dé, y sino podresle enviar acá, y también el de don Juan Manuel, que con esta va çédula mia para que el Obispo su hijo, en cuyo poder está, os lo entregue ».

(92) L. DE SALAZAR Y CASTRO, 1697, Libro XII, p. 551.

IV. TAPISSERIES, BIBLIOTHÈQUE ET PEINTURES DES MANUEL (1589)

Alors que Doña Juana de la Cerda vivait encore dans les résidences principales de Valladolid, le seul survivant masculin de la ligne familiale était un frère de feu Don Rodrigo nommé Don Juan Manuel, quatrième de ce nom dans le lignage. Lequel avait renoncé à sa dignité d'évêque de Sigüenza le 30 janvier 1579, pour retourner à Valladolid près de sa mère. Depuis 1580, l'évêque Don Juan Manuel était donc le 5^e Seigneur de Belmonte de Campos et Cévico de la Torre. Doña Juana de la Cerda octroya son testament à Valladolid, le 20 septembre 1580, devant le greffier Pedro González de Oña, et mourut dans les résidences principales le 15 mars 1582⁽⁹³⁾; elle fut ensevelie dans la chapelle funéraire de Peñafiel près de son mari, Don Lorenzo Manuel, de ses fils Don Pedro et Don Lorenzo, et de son beau-père Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or⁽⁹⁴⁾.

L'évêque Don Juan Manuel signa également leur testament⁽⁹⁵⁾ à Valladolid, le 11 avril 1589, par-devant le greffier Pedro de Arce, laissant comme héritier universel du titre et le *mayorazgo* des Manuel à son neveu Don Manrique de Lara, 4^e duc de Nájera, fils de Don Manrique de Lara, 3^e duc de Nájera, et de Doña Luisa de Acuña, 5^e comtesse de Valencia de

(93) Id., Libro XII, p. 552.

(94) AGS, Contaduría de Mercedes, leg. 83-13, non folioté. Testament octroyé par Doña Juana de la Cerda à Valladolid le 20 septembre 1580 et ouvert à Valladolid, le 20 mars 1582. « En el nombre de la Santísima Trinidad... yo, doña Juana de la Cerda, muger que fuy de don Lorenzo Manuel, mi señor, que haya Gloria, ordeno mi testamento... E para cumplir y pagar este mi testamento... deyo e nombro por mis testamentarios a don Juan Manuel, obispo que fue de Sigüenza, mi hijo, y al licenciado Hernando de Villafañe, del Consejo de Hacienda de su magestad, y al doctor Ruiz Agüero, canónigo de Zamora, y a fray Pedro Hernández, frayle dominico, y a Juan de Soto, mi criado... Yten digo que don Juan Manuel, mi señor, y el ylustre señor don Lorenzo Manuel, mi marido, e mis hijos, están sepultados en el Monasterio de San Juan de la villa de Peñafiel, en la Capilla que allí hizo don Juan Manuel mi señor, e porque mis intención es que los sacrificios de la dicha Capilla sean aumentados, mando al dicho Convento treynta mill maravedis de juro de a veynte... para la dicha dotación de mi Capellania en la dicha Capilla, e quiero y es mi voluntad que mis testamentarios se conçierten con el Prior, frayles y convento del dicho Monasterio de San Juan de Peñafiel, para que perpetuamente digan cada dia una misa con su responso, e los dichos mis testamentarios vean qué misas por la dicha limosna se podrán decir cantadas en cada un año, porque mi intención y voluntad es que digan las más que paresçiere sobre la dicha renta cantadas por lo menos cada semana los lunes, e un dia de ellas sean cantadas de finados, y cada año el dia de mi falleçimiento, y aquel dia bajen el convento al responso... Valladolid, le 31 août 1594: « Conforme a la qual dicha cláusula... nosotros, como tales testamentarios, hemos tratado de efectuar la dicha Capellania... y habiendose tratado y platicado sobre ello, estamos de acuerdo en que se diga en la dicha Capilla donde está enterrada la dicha señora doña Juana de la Cerda e don Juan e don Lorenzo Manuel e sus hijos, por los religiosos del dicho Monasterio, ocho misas en las fiestas de Nuestra Señora cantadas con sus ministros e respuestas cantados, y asimismo, el dia que falleció la dicha señora doña Juana... se diga perpetuamente para siempre jamás una misa cantada con sus ministros, y vigiliias a las visperas del dia antes, y acabada la dicha misa, bajen los religiosos del dicho Monasterio a la dicha Capilla a decir todo; e más una misa reçada cada dia perpetuamente para siempre jamás por la dicha Doña Juana, lo qual todo se a de decir para siempre jamás; que todas las dichas misas son nueve con sus respuestas cantados y una Vigilia de la misa que se a de decir el tal dia que falleció, y más las dichas misa reçada cada dia... que [son] por todas tresçientas y setenta y quatro misas en cada un año, reçadas e cantadas ».

(95) AHPV, Protocolos, leg. 415, fols. 859-886v^o, Valladolid, le 11 avril 1589.

Don Juan, fille de Doña Aldonza Manuel et de Don Enrique de Acuña, le comtes de Valencia de Don Juan, et petite-fille de Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or⁽⁹⁶⁾. Le 25 avril, l'évêque fit encore acter un codicille par-devant Pedro de Arce. Il mourut à Valladolid dans les résidences familiales de la rue de Sainte-Claire, le 29 juillet 1589, et fut enseveli provisoirement le lendemain dans une chapelle de l'église de Saint-Martin de la même ville⁽⁹⁷⁾, bien qu'il ait spécifié dans son testament vouloir être enseveli provisoirement dans la chapelle du collège dominicain de Saint-Grégoire, en attendant la construction d'une nouvelle chapelle funéraire dans le dit Collège, pour laquelle il avait laissé certaines rentes⁽⁹⁸⁾.

Le 1^{er} août 1589, on dresse l'inventaire et on établit la taxation des biens immeubles et meubles des Manuel⁽⁹⁹⁾, parmi lesquels plusieurs objets ont pu appartenir à Don Juan Manuel. Étonnante est la relation des riches vêtements, bijoux d'or et d'argent, tapisseries, comme les « *diez paños grandes, de a cinco anas de caída, de la Historia de Flandes* (dix grandes tapisseries de l'Histoire de la Flandre) » et les « *dos paños de figuras de tapicería grandes, de a cinco anas de caída, que es una historia de los indios* (une histoire des indiens) », et des meu-

(96) L. DE SALAZAR Y CASTRO, 1697. Libro VIII, p. 195. Libro XII, pp. 551-552.

(97) AHPV, Protocolos, leg. 415, non folioté. Valladolid, le 30 juillet 1589. « En la villa de Valladolid... estando en la Iglesia parroquial del Señor San Martin desta dicha villa y presente el cuerpo del obispo don Juan Manuel, señor que fue de las villas de Cevico la Torre y Belmonte de Campos, para le depositar en la dicha iglesia por ante mi el presente escribano [Pedro de Arce] y testigos, parescieron presentes los señores doctor Vidania Maldonado, del Consejo de su Magestad y el licenciado Velázquez, abogado en esta Real Audiencia, e Juan de Soto e Antonio de Soto, vecinos de esta villa, testamentarios que son del dicho obispo don Juan Manuel, e dijeron que depositavan e depositaron el cuerpo del dicho obispo don Juan Manuel en una sepultura que está frente donde agora está puesto el altar mayor, y de allí se a de mudar acabada la capilla dentro en la capilla mayor que se hiziere, para que allí esté depositado e le puedan sacar e trasladar sus huesos los dichos testamentarios e qualquier dellos a donde e quando quisieren... y el licenciado González, cura de la dicha Iglesia, e Juan Cidon, mayordomo de la fábrica de la dicha Iglesia... recibieron en depósito el cuerpo del dicho obispo en la dicha sepultura... para que de acá los dichos testamentarios le puedan mudar e trasladar sus huesos quando y a donde quisieren... ».

(98) AHPV, Protocolos, leg. 415, non folioté. Valladolid, le 11 avril 1589. Testament de Don Juan Manuel, évêque de Sigüenza. « Iten mandamos que... nuestro cuerpo sea sepultado en la capilla que fundamos e dotamos en el Colegio de San Gregorio de esta villa de Valladolid... y mandamos que si Nuestro Señor fuere servido de nos llevar de esta presente vida antes que la dicha Capilla esté edificada, que en tanto se edifica y pone de forma que nuestro cuerpo puede ser sepultado en ella, se deposite nuestro cuerpo en la capilla del dicho Colegio de San Gregorio... Ytem ordenamos e mandamos que en el Colegio de San Gregorio desta villa de Valladolid se nos haga una capilla en la parte y lugar que tienen concertado el doctor Vidania, del Consejo del Rey nuestro señor... y el licenciado Velázquez, abogado de la dicha Audiencia, y Antonio de Soto, nuestro mayordomo, de la forma e manera que a todos los susodichos o a los dos de ellos pareciere y ordenaren, y así mismo nos an de hazer una pieza en frente de la librería que hoy es en el dicho Colegio, a la mano izquierda como entramos al recibimiento que está antes de la librería del dicho Colegio, la qual asimismo se haga y edifique de la forma e orden que pareziere a los dichos señores doctor Vidania e licenciado Velázquez y Antonio de Soto, o a los dos de ellos, y hecha y edificada la dicha pieza, se pongan en ella todos mis libros que nos tuviere por dexar al tiempo de nuestro fallecimiento. Y hecha y acabada la dicha capilla en toda perfección, con su retablo, si nuestro cuerpo se oviere depositado, se pase nuestro cuerpo a la dicha capilla e se ponga en la forma que los dichos señor doctor y licenciado Velázquez e Antonio de Soto, o a los dos de ellos, pareziere, y para la fundación de la dicha capilla y librería dejamos mill ducados de renta de a razón de a catorze el millar... ».

(99) AHPV, Protocolos, leg. 415, fols. 887-1.030v^o. Valladolid, le 1 août 1589.

bles, comme « un *canzel* (paravent) *de madera de Flandes todo cerrado con su suelo* » qui fut évalué en 6.800 maravédís, « *dos badiles* (pelles à feu) *de Flandes* », « *cuatro cerraduras* (serresures) *de Flandes de artificio* », deux bureaux allemands recouverts de cuir, un bézoard, une voiture garnie en velours bleu et attelée de quatre chevaux blancs, un carrosse garni en velours cramoisi et attelé de quatre chevaux blancs et une litière recouverte de velours noir, garnie de clous dorés et frangée d'or. Il y avait aussi un arbre généalogique des Manuel sur parchemin (« *el árbol de la descendencia de los Manueles en pargamino* »).

Plus étonnante encore était la bibliothèque privée de l'évêque, inventoriée à Valladolid le 16 septembre 1589. Elle renfermait 1.551 livres, dont 1.442 furent évalués. On y trouvait tant des sujets religieux que profanes: des classiques comme Platon, Aristote, Cicéron, Pline l'ancien, Quintilien, Strabon ou Tertullien, la « *Biblia de Plantino grande* », la *Bible Polyglotte Complutensis* en six volumes, le livre des *Emblemata* de Alciato, les œuvres de Desiderius Erasme en six volumes, de Luis Vives en deux volumes, celles de Francesco Petrarca en deux volumes, de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Enneas Silvio Piccolomini, Francesco Gucciardini et Paulo Giovio, les *Adagios* de Paulo Manucio, la « *Retórica* » de Benito Arias Montano, le *Theatrum Orbis Terrarum* « *de estampa pintado* » d'Ortelius, les *Anales de Flandes* et *Del origen de Flandes* de Jacob Meyer, *Del Duque de Brabante* de Adriano Balandó, *Del origen de Antuerpia* de Juan Goropio, l'*Historia de Trajano* de Alfonso Chacón, l'*Historia de España* de Lucio Marineo Siculo, les œuvres de saint Isidore de Séville, de Jacques de Voragine, Jansenius et Fray Luis de Granada, les *Cantares* de Fray Luis de León, le *Monte Calvario* de Fray Antonio de Guevara, les *Dialogos* de Fray Juan de la Cruz, trois livres religieux de Nicolas Sanderus, celui de Matias Vandenbraqui (Vanden Broeck?) « *Sobre los Salmos y sobre San Mateo* », quatre volumes d'Arias Montano sur l'Ancient Testament et autres ouvrages religieux et profanes en espagnol et italien, mais aussi l'œuvre d'Alberto Pio contre Erasme, le « *Concilio Tridentino... de Plantino con el catálogo de libros prohibidos en Flandes* » (Le Concile de Trente... de Plantin, avec le catalogue des livres interdits en Flandre), et des sermons contre Erasme et contre Martin Luther. Dans son testament, l'évêque avait légué sa bibliothèque privée au Collège Saint-Grégoire de Valladolid, laissant des rentes pour installer celle-ci dans une salle située à gauche de l'antichambre de la librairie du collège.

L'évêque Don Juan Manuel possédait aussi une remarquable collection de 147 peintures de divers sujets et supports, laquelle fut sans doute commencée par Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or, et sûrement agrandie par ses fils Don Pedro, archevêque de Saint-Jacques de Compostelle, et Don Lorenzo Manuel, et par Doña Juana de la Cerda et Don Rodrigo Manuel. Elle fut inventoriée⁽¹⁰⁰⁾ à Valladolid, le 1^{er} août 1589, et évaluée le 24 août⁽¹⁰¹⁾ par Gregorio Martínez et Juan Cristóbal, deux peintres habitant Valladolid. Elle comportait surtout des tableaux religieux acquis notamment par l'évêque Don Juan Manuel, comme la « *Quinta Angustia* » de Luis de Morales « le Divin » (vers 1509-1586), évalué 110 reales⁽¹⁰²⁾, le « *San Pedro, que se dice de Morales* », évalué à 154 reales, et un tableau de

(100) AHIPV, Protocolos, leg. 415, fols. 889-896v^o, Valladolid, le 1 août 1589.

(101) Appendice: document 4.

(102) Monnaies castillanes au xvi^e siècle: 1 ducat = 11 reales = 357maravédís. 1 real = 34 maravédís.

« *La Madeleine* » du Titien (« *glen otro quadro de la Magdalena contraecha del Tyçiano* »), évalué 200 reales. Il y avait aussi 27 tableaux à sujet mythologique, sûrement acquis par les ancêtres de l'évêque de Sigüenza. Ce sont le retable « *de la Venus e un cupido con una figura de Marte* » (Vénus et Mars) évalué 330 reales et une série mythologique de six tableaux, évalués chacun 44 reales, titrés: « *Diana bañándose en la fuente y Anteón y unas ninfas* », « *Diana y Cupido* », « *el robo de Proserpina y Plutón* », « *La muerte de Adonis muerto en los brazos de su amiga* », « *Júpiter en figura de toro quando pasó la mar con su amiga enzima* » (L'enlèvement d'Europe) et « *Dapne echada en carnes (nue) e una vieja detrás* ». On y trouve encore une suite de dix tableaux « *de las fuerças de Hércules* » (Les travaux d'Hercule), évalués chacun d'eux 88 reales, et une autre de dix « *lienços viejos de las fuerças de Hércules* », évalués chacun 6 reales.

La peinture de genre est représentée par 47 tableaux, parmi lesquels se trouve un tableau de « *la boda borracha* » (Le mariage ivrogne) évalué 77 reales, dont le sujet rappelle ceux de Pieter Bruegel l'Ancien (vers 1525/30-Bruxelles, 1569), un autre tableau de Kermesse « *que es la guerra de la cocina e mugeres y soldados* » (La guerre de la cuisine et femmes et soldats) évalué 22 reales; dix-sept petits tableaux sur toile de « *galanes y damas y en algunos la muerte abraçado con aquellos* » (jeunes chevaliers et dames, et dans certains la mort les embrassa) évalués tous ensemble 10 reales; neuf tableaux de « *los cinco sentidos y las cuatro partidas* » évalués tous ensemble 45 reales; un autre tableau de la « *danza veneciana* » évalué 550 reales, trois tableaux de « *boscaje* », (paysages de forêt) évalués tous ensemble 35 reales; deux tableaux « *de boscaje en que están señaladas unas çiudades* » (paysages de forêt où sont représentées des villes) évalués tous les deux 24 reales; un tableau « *donde era pintada la çiudad de Lisboa* », (Vue de Lisbonne) évalué 16 reales, un tableau de la « *caza* » (La chasse) évalué 200 reales et quatre tableaux de « *verdura* » évalués tous ensemble 24 reales.

Mais les tableaux de genre les plus importants de la collection sont les « *dos lienços del fullero* » (deux peintures sur toile de tricheries), l'un de Pedro de Frisia (peut-être Pieter Bruegel l'Ancien) évalué 88 reales, et l'autre de « *Gerónimo Bosque* » (Hieronymus Bosch, Bois-le-Duc vers 1450-1516) évalué en 110 reales⁽¹⁰³⁾. C'est avec ces deux œuvres que commence la liste des tableaux, tant dans l'inventaire que dans la taxation, d'où nous pouvons déduire qu'elles étaient considérées comme les plus importantes de la collection et furent certainement acquises par l'évêque de Sigüenza⁽¹⁰⁴⁾. Ensuite « *la boda borracha* », mentionnée ci-dessus. Il y a aussi trois tableaux « *viejos* » et « *raídos* » (vieux et râpés) de « *Ierónimo Bosque* » « *guarneçidos de madera* » ou « *sin guarnición* », c'est-à-dire, sans encadrement, évalués tous ensemble 30 reales, et un autre tableau de Ierónimo Bosque « *de diferente manera* » (de différente manière) et avec son cadre d'or et noir, évalué 11 reales. À notre avis, il est évident que Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or, commença cette collection en acquérant les quatre ta-

(103) La première référence à ce document, dans: J. MARTÍ Y MOXSÓ, *Estudios Histórico-Artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898, p. 528. Autres références, dans: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1973; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. IV, Paris, 1966.

(104) Karel Van Mander écrit à propos de Jérôme Bosch: « On voit encore des œuvres de lui dans les églises de Bois-le-Duc et ailleurs, notamment à l'Escorial, en Espagne, où ses œuvres sont tenues en haute estime. » Dans: K. VAN MANDER, *Het Leven der doortuchtige Nederlandsche en Hoogh duytsche Schilders*, (Haarlem, 1604) Paris, 2002, p. 95.

bleaux de Jérôme Bosch, déjà vieux et râpés en 1589, ce qui le situe, avec Don Diego de Guevara (105), maître d'hôtel de Philippe le Beau et de Charles Quint (mort à Bruxelles, le 15 décembre 1520, et enseveli à l'église de Notre-Dame du Sablon), comme un des premiers Espagnols amateurs de l'œuvre du maître de 's Hertogenbosch.

V. LES PORTRAITS

Il y avait encore six portraits, parmi lesquels nous trouvons celui de Don Juan Manuel, évêque de Sigüenza, évalué 66 reales; celui du pape Grégoire XIII (1572-1585), évalué 77 reales; un portrait à façon de médaillon peint sur panneau d'un ture, peut-être Soliman le Magnifique (1520-1566), et une autre petite peinture sur panneau d'un « *caballero a manera de clérigo* » (chevalier à manière de clerc), peut-être Don Lorenzo Manuel (décédé en 1544), grand commandeur de l'Ordre d'Alcántara, évalué 11 reales.

Dans l'inventaire sont renseignés également deux portraits de Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or. Le premier est une petite peinture sur panneau signalée comme « *Tablica. Una tablica con su guarnición de un Príncipe con el tusón* » (petit panneau d'un prince avec la Toison), laquelle est nommée dans la taxation comme « *Yten una tabla pequeña con su guarnición y es de un retrato con un tusón* (petit panneau, et c'est celle d'un portrait avec la Toison) évalué 16 reales. Le deuxième portrait, plus grand et précieux, est signalé comme « *Retrato. Otro retrato de don Juan Manuel el bueno, con su marco dorado e negro* », et fut évalué 220 reales avec la description suivante: « *Yten un retrato de don Juan Manuel el bueno hincado de rodillas puestas las manos y un tusón* » (un portrait de Don Juan Manuel le Bon, agenouillé, les mains jointes et portant le collier de la Toison d'or). Malheureusement, ce deuxième portrait n'a été pas conservé. Il répondait à un modèle très habituel dans la noblesse des Pays-Bas dès le xv^e siècle et représentait Don Juan Manuel revêtu de l'armure et de la casaque héraldique, les mains jointes et priant agenouillé devant l'image de son patron, saint Jean l'Évangéliste.

Enfin, grâce au visage réaliste du gisant de Don Juan Manuel (fig. 23), admirablement représenté par Juan Picardo à Peñafiel vers 1536, j'ai identifié un petit portrait peint. Il faut rappeler avant tout que, sur le gisant en albâtre, le nez et la moitié de la bouche ont été refaits. Mais pour établir la comparaison, il faut remarquer les commissures de la bouche et une petite cicatrice dans le sourcil gauche. Or nous trouvons ces mêmes traits dans le « *portrait d'un chevalier de la Toison d'or inconnu* » (106) qui se trouve au Musée des Beaux-Arts

(105) Sur la collection de peintures de Don Diego de Guevara, voir: M. LABORDE, « *Inventario de los cuadros, libros, joyas y muebles de la Infanta Archiduquesa Doña Margarita de Austria, Gobernadora de los Países Bajos* », *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, Madrid, 1914, pp. 43-57; J. ALLENDE-SALAZAR, « *Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI* », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1925, pp. 189-192; R. DOMÍNGUEZ CASAS, 1993, pp. 621-625.

(106) Ce portrait fut attribué à Jan Gossaert « *Mabuse* ». Voir: H. TIETZE, « *Die öffentliche Gemäldesammlung in Kanada* », *Pantheon*, XVII, 1936, p. 181. En tant qu'anonyme flamand, dans: R.H. HUBARD, *The National Gallery of Canada. Catalogue of Paintings and Sculpture*, t. I, Ottawa, 1951, p. 59; *European Paintings in Canadian Collections*, Toronto, 1956, p. 148. Ce portrait s'est trouvé à la cathédrale de Car-



Fig. 25. Jan Gossaert dit Mabuse. Portrait de Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or, vers 1516. Ottawa, National Gallery of Canada.
Photo National Gallery of Canada.

d'Ottawa (inv. n° 3.182). Sur ce panneau en chêne peint (fig. 25) à tempera et à l'huile, dont les dimensions sont de 44 x 36,5 cm, Don Juan Manuel a été représenté en buste, de trois quarts à droite, vêtu d'un pourpoint noir ratiné et d'un manteau noir avec boutons d'or, col de fourrure marron et manches de soie noire. Il porte au cou le collier de la Toison d'or et est coiffé d'un petit béret noir légèrement incliné. Son nez si proéminent rappelle le personnage caricatural représenté de profil dans l'appui du portail plateresque sculpté par Juan Picardo à Peñafiel (fig. 16). Mais, dans la peinture d'Ottawa, Don Juan Manuel semble être âgé d'environ soixante ans, c'est-à-dire, avec l'apparence qu'il avait vers 1516, lorsqu'il revint d'Autriche aux Pays-Bas pour assister au Chapitre de la Toison d'or à Bruxelles. Il tient les grains d'un chapelet et, à l'index de la main droite, un anneau d'or avec une turquoise. Qui a été l'auteur

pentras et dans la collection du comte de Gouy d'Arsy. Il fut acheté par la National Gallery en 1925. Voir aussi: *La Toison d'or. Cinq Siècles d'Art et d'Histoire*, Bruges, 1962, pp. 180-181.

de ce tableau? À notre avis, il ne peut avoir été réalisé que par Jan Gossaert dit Mabuse ⁽¹⁰⁷⁾ (Maubeuge, vers 1478-Middelbourg, 1532), le protégé de Philippe, bâtard de Bourgogne ⁽¹⁰⁸⁾ — fils du duc Philippe le Bon —, chevalier de la Toison d'or, futur évêque d'Utrecht et beau-frère de Don Juan Manuel. Tous deux étaient ambassadeurs, tous deux assistèrent au chapitre de 1516 et leurs stalles armoriées sont placées côte à côte dans le chœur de la Toison d'or à la cathédrale de Barcelone, bien que Philippe de Bourgogne n'ait pas assisté au chapitre en 1519. Nous pouvons donc dater le portrait de Don Juan Manuel vers 1516-1517 comme œuvre sûre de Jan Gossaert, le pionnier de la première Renaissance aux Pays-Bas. Gossaert peignit à la même époque d'autres membres de la cour impériale, comme Henri III, comte de Nassau-Breda (Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, vers 1516-1517), Jean Carondelet, archevêque de Palerme, primat de Sicile et président du Conseil privé (Louvre, Paris, 1517) et Don Francisco de los Cobos y Molina (Getty Museum, Malibu, California, vers 1530-1532), rival politique de Don Juan Manuel.

Des descriptions littéraires contemporaines, comme celle du chroniqueur Zurita ⁽¹⁰⁹⁾, décrivent Don Juan Manuel comme un « chevalier malgré que petit de corps, d'esprit très vif et de mots très aigus », ajoutant que « tout Prince, pour sage qu'il fût, désirait l'avoir de son côté ». Gonzalo Fernández de Oviedo ⁽¹¹⁰⁾ signale « son grand esprit » et « sa très grande sagesse dans les affaires de la plus haute importance ». Nous pouvons conclure qu'il faudra désormais considérer Don Juan Manuel, non seulement comme le politique castillan qui jeta les bases de l'empire mondial des Habsbourg, mais comme un des plus importants patrons des arts hispano-flamands de la première moitié du xvi^e siècle.

(107) Sur Jan Gossaert, dit Mabuse, voir: K. VAN MANDER, 2002, pp. 137-140. Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht, mourut en 1521 et l'année suivante Jan Gossaert entra au service de son neveu Adolphe de Bourgogne, marquis de Veere, dont le portrait, peint par Gossaert, se trouve dans la Gemäldegalerie de Berlin. Voir aussi le catalogue de l'exposition: H. PAUWELS, H.R. HOETINK et S. HERZOG, *Jan Gossaert genaamd Mabuse*, Rotterdam-Bruges, 1965.

(108) J.-M. CAUCHES, « Philippe de Bourgogne, seigneur de Beveren », dans: R. DE SMEDT (DIR.), *Les Chevaliers de l'Ordre de la Toison d'or au xv^e siècle*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2000, p. 199; A. DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, *La Insigne Orden del Toisón de Oro*, Madrid, 2000, p. 260.

(109) J. ZURITA, *Historia del Rey Don Fernando*, libro VI, capítulo VIII. « A los unos y a los otros encendia Don Juan Manuel, caballero aunque pequeño de cuerpo, muy vivo, de grande ingenio y dichos muy agudos... Cualquier Príncipe, por prudente que fuera, le deseara por suyo en el más cercano lugar ».

(110) G. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, 1989, p. 266. « ... muchos negocios en que se experimentó e refinó su gran ingenio e se perfeccionó e conoció su mucha prudencia en cosas grandes e de mucho peso e calidad ».

APPENDICE DOCUMENTAIRE

DOCUMENT 1

ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1. Valladolid, le 14 mars 1524. Contrat entre Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or, et Antonio de Cieça, tailleur de pierres, pour la construction de la nouvelle chapelle funéraire des Manuel dans l'église du monastère de Saint-Paul de Peñafiel.

«Sepan quantos esta carta de contrato e obligaçión e convenençia vieren, como yo, Antonio de Cieça, cantero, vezino de la noble villa de Valladolid, como principal debdor, e yo Domingo de Azcoytia, çapatero, vezino de la dicha villa de Valladolid, ambos a dos juntamente como sus fiadores del dicho Antonio de Cieça e principales pagadores, por ende todos tres de mancomún e a voz de uno e cada uno de nos por sy ynsolidun e por el todo... otorgamos e conogemos por esta presente carta e dezimos que por quanto yo, el dicho Antonio de «Cieça, he tomado e tomo a hazer y hedeficar una capilla en la villa de Peñafiel en el monesterio de Sant Juan de la orden de Señor Santo Domingo, en la capilla de Señora Santa Catalina del dicho monesterio, la qual dicha capilla me obligo de la hazer y hedeficar dentro de año e medio primero siguiente contándose desde el dia que por parte del muy ilustre Señor don Juan Manuel, cuya es la dicha capilla e para quien se a de hazer, me fueren dados veynte mill maravédís que a de ser y es la prima paga del preçio de ochenta e çinco mill maravédís en que con su Señoría estoy convenido e ygualadado para hazer la dicha capilla; e otros veynte mill maravédís en abriendo los çimientos y escomençando a asentar la cantería; e otros veynte mill maravédís çerradas las fortinas; e los otros veynte e çinco mill maravédís seyendo acabada toda la obra de cantería de la dicha capilla.

La qual dicha capilla me obligo de la hazer del ancho e del alto e largo e labores e arco e coro que tengo dado de muestra firmado de mi nombre e del escribano de la cabsa ante quien este contrato pasa e que pareçiò de presente ante el escribano e testigos, fecho e debuxado en una piel de pargamino firmada de mi nombre, como dicho es, con tanto que yo, el dicho Antonio de «Cieça, me obligo de sacar a mi costa toda la piedra que fuere menester para la dicha capilla en las canteras de Mançanillo e Carra el Pozo, tierra de Peñafiel, desbastada para la dicha obra.

Asy mismo, yo, el dicho Antonio de «Cieça, me obligo de hazer en otra capilla del dicho monesterio de Señor Sant Viçente, donde los señores padres del dicho señor don Juan Manuel están sepultados, un arco fazia el coro e una ventana para dar más luz a la dicha capilla, e subir de piedra desde ençima del altar fasta lo alto de la dicha capilla, conforme a la dicha muestra, eçetto que en la capilla principal de Santa Catalina del dicho Señor don Juan Manuel no se a de hazer una sepultura que está dentro de la dicha muestra.

La qual dicha obra de suso dicha e declarada tengo de hazer conforme a la dicha muestra e piel de pargamino que queda en poder de los señores Françisco de León e liçençiado Andrés de Villanueva, de quien tomo a hazer la dicha obra en nombre del dicho Señor don Juan Manuel. Todo ello tengo de hazer e dar fecho y hedeficado de cantería e madera de ripia e çimbria e andamios, e todo lo que fuere menester, para dar fecha y hedeficada la dicha obra perfecta e acabada e bien fecha conforme a la dicha muestra, todo ello por preçio de los dichos ochenta e çinco mill maravédís. E que el casco de arriba de lo alto de la dicha capilla que está ençima de la cruzeria a de ser de obra de tabique doblado, asentado con su yeso e ladrillo y ençima su capa de cal.

La qual dicha obra nos obligamos nos, los susodichos prencipal e fiadores, por nuestras personas e bienes muebles e rayzes avidos e por aver, de fazer e dar fecha e acabada dentro del dicho año e medio desde el dia que se hiziere la primera paga en adelante, contando que los dichos señores Françisco de León e liçençiado Villanueva den e an de dar puesto al pie de la obra de la dicha capilla cal e piedra e arena e yeso e ladrillo lo que fuere menester e bastare para la dicha obra, e que, dándonos todo el aparejo e recabdo que fuere menester para fazer la dicha obra, no la fazien-

do e labrando en ella, que vos, los dichos señores Francisco de León e liçenciado, o qual quier dellos, podays tomar e lomeys maestros e ofiçiales que labren en la dicha capilla e obra de suso declarada a nuestra costa, por manera que dentro del dicho año e medio sea fecha e acabada la obra de entrambas capillas conforme a la dicha muestra e condiçiones a que yo, el dicho Antonio de Çieça, me obligo de lo guardar e cumplir.

E nos, los dichos Francisco de León e liçenciado Andrés de Villanueva, que presentes estamos, en nombre del dicho Señor don Juan Manuel, nos obligamos por nuestras personas e bienes muebles e rayzes avidos e por aver, de dar e pagar a vos, el dicho Antonio de Çieça, los dichos ochenta e cinco mill maravedís por razón de toda la dicha obra, de veynte en veynte mill maravedís e al cabo della los veynte e cinco mill maravedís, segund de suso está dicho e declarado. Para lo qual todo que dicho es, nos, ambas las dichas partes e fiadores del dicho Antonio de Çieça, e para lo mejor guardar e cumplir e pagar e aver por firme, obligamos las dichas nuestras personas e bienes muebles e rayzes e de cada uno de nos para lo asy guardar e cumplir e pagar e aver por firme... E por que esto sea firme e non venga en dubda, otorgamos esta carta de Contrato... ante Francisco Vélez, escrivano de sus magestades e su notario público en la su corte e en todos los sus Reynos e Señorios, al qual rogamos e pedimos que lo escriviese o fiziese escrivir e lo signase con su signo, e a los presentes rogamos que dello fuesen testigos, que fue fecha e otorgada esta carta e contrato de suso contenido en la dicha villa de Valladolid estando ende la Corte e Chancelleria de sus magestades a catorze días del mes de março año... de mill e quinientos e veynte e quatro años. Testigos que fueron presentes... Juan de Liçarça, cantero estante en esta villa, e Sancho de Carrança e Andrés Sabido, criados del dicho Francisco de León. E las dichas partes e fiadores lo firmaron de sus nombres en presencia de los dichos testigos e de mí el dicho escrivano en el Registro de mí el dicho escrivano. Antonio de Çieça. Juan de Aguinaga. Domingo de Azcoytia. Francisco de León. El liçenciado Villanueva. Pasó este Contrato ante mí, Francisco Vélez, escrivano ».

DOCUMENT 2

ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1. Non folioté. Olmedo, le 14 décembre 1527. Présentation au tribunal de la Royale Chancellerie de la deuxième rédaction du contrat fait à Valladolid, le 4 octobre 1521 entre Don Lorenzo Manuel, au nom de son père, et Antonio de Çieça, maître d'œuvres, pour réaliser les œuvres des deux chapelles familiales aux monastères de Saint-Paul et Saint-Vincent de Peñafiel.

« Traslado de una escriptura exhibida por parte del señor don Juan Manuel.

En Valladolid a quatro de octubre de mill e quinientos e veynte e quatro, el señor don Lorenzo Manuel, en presencia de Andrea Veluti y Francisco de León, dió asiento e se concertó el dicho señor don Lorenzo con Antonio de Çieça, cantero, en esta manera: que por quanto el dicho Antonio de Çieça tiene tomado a cargo de hacer ma capilla y reparar otra en la villa de Peñafiel y en el Monasterio de la horden de Santo Domingo e el dicho lugar, conforme a una obligación hecha por Francisco Vélez, escribano de esta villa de Valladolid, a catorze días del mes de março de este año, e asimismo conforme a una traza hecha en pergamino firmada del dicho Antonio de « Çieça y de otras personas, por precio e quantía de ochenta e cinco mill maravedís de manos, segund e como la dicha obligación reza, e por quanto se le habían de dar los materiales conforme a la dicha obligación a costa del ilustre e muy magnífico señor don Juan Manuel, son convenidos e concertados el dicho señor don Lorenzo Manuel y el dicho Antonio de Çieça que porque haya efecto más puro la labor de las dichas capillas, y por quitarse de cuidado de poner quien le dé allí los materiales, e porque más descansadamente a su placer e voluntad lo haga, el dicho Antonio de Çieça, confiando que lo ha de hacer muy bien e perfectamente, es contento de dicho señor don Lorenzo Manuel de le dar quarenta e tres mill maravedís por todos los dichos materiales y traer de la piedra, segund e como en la dicha obligación se contiene, de manera que el dicho señor don Lorenzo no tenga más que hazer, y el dicho Antonio de Çieça sea obligado a dar las Capillas hechas y acabadas segund e

de la manera que está obligado, y que para esto le den luego quinze mill maravedís, y quando començare a sentar en la Capilla principal la dicha obra de cantería los çimientos de ella le den otros quinze mill, e que quando tuviere çerradas las formas le den los treze mill maravedís restantes, con los cuales se le acabarán de pagar los dichos çarenta e tres mill maravedís que así le son prometidos por que tome a cargo de poner todos los dichos materiales segund dicho es; e el dicho señor don Lorenzo y el dicho Antonio de Çieça, cantero, dicen que se remiten a la dicha obligación sin alterar parte ni cosa ninguna de ella.

Asimismo se concertó el dicho señor don Lorenzo con el dicho Antonio de Çieça que por quanto el dicho Antonio de Çieça habia de hacer çierta obra en la Capilla mayor del Monasterio susodicho, de lo qual habia obligación entre don Juan, mi señor, y el dicho Antonio de Çieça, la qual dicha obligación, yo, el dicho don Lorenzo, en nombre de don Juan, mi señor, e yo, el dicho Antonio de Çieça, la damos por ninguna y de ningún efecto y valor, e que de aqui adelante no nos podamos aprovechar de ella ni de parte de ella, e que la damos por ninguna, por quanto la dicha obra çesó por hacer las capillas que esta escriptura se contiene, y por quanto el dicho Antonio de Çieça ha recibido para en cuenta de lo que habia de haber por esta dicha obra de que así han hecho dejación ochocientos e çinquenta reales, en que se montan veynte e ocho mill e noveçientos maravedís, e porque el dicho Antonio de Çieça habia començado a labrar para esta capilla de que hace dejación, e traido piedra, e labrándola, de la qual no se sirve de parte de ella, e para la gratificación desto y de otros trabajos que hubo en la dicha labra se le dan e descuentan de los dichos veynte e ocho mill e noveçientos maravedís que así habia recibido, seys mill maravedís, de manera que restan en su poder del dicho Antonio de Çieça desta dicha obra veynte e dos mill e noveçientos maravedís para en cuenta e parte de pago de lo que él ha de haber por las dichas dos Capillas, como está asentado en la dicha postrera obligación hecha ante Françisco Vélez, en la qual, el dicho Antonio de Çieça los tiene escriptos por recibidos e declárase que toda la piedra que el dicho Antonio de Çieça trajo e labró e la que no está labrada que habia de servir para la dicha obra de esta dicha Capilla que çesó, ha de ser del dicho Antonio de Çieça, e por quanto yo, el dicho don Lorenzo Manuel, en nombre de don Juan, mi señor, digo que cumpliré todo lo en esta escriptura contenido, e por esto la firmaré de mi nombre, e yo el dicho Antonio de Çieça, cantero, digo e prometo que guardaré e cumpliré todo lo en esta escriptura contenido, lo qual pasa en presencia de Andrea Veluti e Françisco de León, vecinos de Valladolid, a los quales rogamos que firme en ella como testigos. Hecha en Valladolid, a quatro de octubre de quinientos e veynte e quatro. Don Lorenzo Manuel. Antonio de Çieça. Andrea Veluti. Françisco de León ».

DOCUMENT 3

ARCHV, Masas de pleitos civiles fenecidos, C. 799-1. Sans folioter. Valladolid, le 1 juillet 1528. Rapport sur l'état des œuvres de la chapelle funéraire de Don Juan Manuel au monastère de Saint-Paul à Peñafiel, élaboré par Juan de Badajoz « le Jeune » et Pedro de la Huestrosa, maîtres d'œuvres nommés respectivement par Don Juan Manuel et par le juge royal Juan Sánchez de Menchaca.

« E después de lo susodicho, en la dicha villa de Valladolid a quatro dias del dicho mes de julio del dicho año de mill e quinientos e veynte e ocho años, ante el dicho señor alcalde Menchaca, estando en pública audiència en presencia de mi el dicho Gaspar Vázquez, escribano, e de los testigos de yuso escriptos, paresçieron ay presentes los dichos Juan de Badajoz e Pedro de la Ynestrosa, maestros de cantería, entrambos e dos juntamente dixeron que cumpliendo lo que por su magestad por su carta e provisión les fue mandado e notificado, ellos paresçieron ante el dicho señor alcalde e juraron en forma debida de derecho; e después de haber fecho el dicho juramento, ellos, entrambos a dos, conforme a la dicha provisión que les fue notificada e a la sentencia dada en este dicho pleito por el dicho señor alcalde, habian ido a la villa de Peñafiel, e por vista de ojos vieron e miraron e midieron la capilla e obra que el dicho Antonio de Çieça hizo en el Monasterio de Santo

Juan de la orden de Santo Domingo sobre que fueron nombrados e jurados en este dicho pleito, e asimismo, vista la traza de pergamino e obligaciones e condiciones en este dicho pleito presentado, e habiéndolo todo en bien visto, dixeron que ellos venian e paresçian a dar sobre ello su declaración e paresçer, porque se querían volver e tornar a sus obras. E luego, el dicho señor alcalde dixo que lo oía e mandó a los susodichos que so cargo del juramento que tenían fecho, diesen su declaración e paresçer segund e para aquello que estaban nombrados, que él les mandará pagar luego su trabajo e salario. E luego los dichos Juan de Badajoz e Pedro de la Ynestrosa, de conformidad e concertados, dieron en este caso el paresçer e declaración siguiente:

- Primeramente dijeron e declararon que ellos vieron e midieron el largo e ancho de la dicha capilla sobre que es este dicho pleito, e dijeron e declararon que, en quanto al largo de la dicha capilla, que la dicha capilla tiene todo el largo que el dicho Antonio de Çieça era obligado de dar a la dicha capilla, e más tres pies. E en quanto a lo que toca al ancho que el dicho Antonio de Çieça había de dar a la dicha capilla conforme a la dicha traza e obligación que hizo, le falta medio pie.
- E asimismo dijeron que vieron el arco que esta fecho al altar mayor de la dicha Iglesia, que pasa de la una capilla a la otra, e le midieron por pies de marco, e después de medido vieron la dicha traza e condiciones e fallaron que el dicho Antonio de Çieça era obligado de hacer el dicho arco de veinte pies de hueco, e no hallaron que tiene más de quinze pies; de manera que dijeron e declararon que falta al dicho arco para estar fecho conforme a la traza e obligación e a lo que el dicho Antonio de Çieça era obligado de hacer, çinco pies de marco.
- E asimismo, los dichos maestros dijeron que hallaban e fallaron que, de más e allende de no tener el dicho arco el hueco que era obligado de tener, no tiene en los pies derechos moldura ninguna como por la muestra paresze que le había de dar y era obligado. Antes dijeron e declararon que el dicho arco está desgraciado e más antes está muy malo e de tal manera hecho e asentado, así el pie derecho como vuelto, que no se puede sufrir segund el lugar donde está fecho, porque conforme a lo que el dicho Antonio de Çieça era obligado, había de ser fecho el dicho arco enbajado e de molduras, de tal manera fecho e acabado que el pie derecho e arco conformase lo uno con lo otro.
- E asimismo dijeron que el dicho Antonio de Çieça, conforme a la muestra, era obligado a hacer tres repartimientos en la dicha capilla, como en la dicha muestra paresze, e declararon e dijeron que lo han visto e que no tiene ni hallan más de dos repartimientos, e que el uno ni el otro de los dichos dichos repartimientos no conforman con la muestra presentada en este pleito por quanto salen fuera de la manera que el dicho Antonio de Çieça lo tiene a su muestra trazado, aunque en algunas cosas conforman los dichos repartimientos con la muestra, pero dijeron que no satisfazen para lo que el dicho Antonio de Çieça era obligado de hacer. E que allende que los dichos repartimientos no están conforme a la muestra, como dicho es, declararon que no está bien monteada, más antes muy fuera de razón e arte como por ella paresze, de manera que dijeron e declararon que dos claves principales que en ella están, habiendo de estar a un peso e alto e nivel, están la una más baja que la otra tres pies, que es muy fuera de razón para la dicha arte de cantería, excepto si hubiese de ser capialçada, e para en esto requería monteallo el dicho Çieça de otra manera que tiene monteado la dicha obra, de manera que a una montea ni a otra no puede servir ni vale nada segund arte e razón lo que al presente está fecho en el casco de la dicha capilla, entiendese desde capiteles arriba.
- Otrosí dijeron e declararon que toda la pared adonde está fecho el arco que sale al Altar mayor está muy mala, así en lo labrado como en el asiento, e no puesta ni sacada en quadrado ni derecho como requería a tal obra, más antes declararon que esta esconçada e lo más della fecho de mampuesto e rejas, e declararon que es menester que la dicha pared e arco que en ella está se torne a hacer de nuevo desde lo bajo hasta arriba hacia la parte de la dicha capilla; entiendese que se an de hacer de nuevo la pared hacia la parte de la capilla nueva e el arco de

una parte e de otra todo entero, de manera que todo quede de una parte e otra trasflorio el dicho arco e pies derechos.

- De manera que dijeron e declararon los dichos maestros que segund lo que tienen declarado de suso e lo que el dicho Antonio de Çieça era obligado de hacer conforme a la muestra e obligación que está en el proçeso y era obligado, no ha cumplido de su parte la obligación e traza, e antes a salido e fecho en la dicha obra lo que no cabía en razón ni arte, porque ninguna cosa de lo que el dicho Antonio de Çieça hizo no está hecho ni puesto ni acabado en perfección segund e como era obligado, e por tanto dijeron e declararon en esta su declaración e paresçer que el dicho Antonio de Çieça no a cumplido de su parte lo que era obligado de cumplir ; e esta es la verdad e paresçer con verdad para el juramento que hicieron, e lo firmaron de sus nombres, e dijeron que todo lo que tienen dicho e declarado en esta su declaración e paresçer lo hallaron por la dicha obra caramente e firmado de sus nombres. E el dicho señor alcalde dijo que lo oía e lo mandó dar a asentar e dar traslado de toda esta dicha declaración a ambas las dichas partes para que la vean e digan de su parte.

[Signatures:] El liçençiado Menchaca. Juan de Badajoz. Pedro de la Hinestrosa ».

DOCUMENT 4

AHPV, Protocolos, leg. 415, fol. 953-959. Valladolid, le 24 août 1589. Taxation des peintures appartenant à Don Juan Manuel, qui fut évêque de Zamora et de Sigüenza, 5^e Seigneur de Belmonte de Campos et de Cevico de la Torre, petit-fils de Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'or et 2^e Seigneur de Belmonte et Cevico.

« Tasaciones de los vienes del obispo don Juan Manuel.

En la villa de Valladolid, a veynte e çinco dias del mes de agosto de mill e quinientos e ochenta e nueve años, ante mi el presente escrivano paresçieron presentes Gregorio Martínez y Juan Cristóbal, pintores vecinos desta dicha villa de Valladolid, y dixeron que por orden e mandato de los testamentarios del obispo Don Juan Manuel, difunto, hellos an visto para tassar çiertas ymágenes e pinturas de diferentes maneras que quedaron del dicho obispo don Juan Manuel en esta villa, haviéndolas visto cada cosa en particular e debaxo de juramento que para las tasar an hecho en presençia de mi el dicho escrivano haçian e hizieron la tassación de las dichas ymágenes e pintura en la forma y manera syguiente:

- Primeramente tasaron dos lienços del fullero con sus marcos e uno de **Pedro de Frisa** pintor y el otro de **Gerónimo Bosque**, el del dicho Gerónimo Bosque en diez ducados y el del dicho Pedro de Frisa en ocho ducados: excviii^o reales.
- Yten otro quadro con su marco de la boda borracha en siete ducados: lxxvii.
- Tten otro quadro de boscaje con su marco de negro y oro con una fuente en medio, de dos pieças, en honçe rreales: xi.
- Ytem otro quadro con su marco de oro y negro, en dos pieças, en diez reales: x.
- Yten otro quadro de boscaje con su marco de oro y negro, en que están señaladas unas çiuudades, en dos pieças, doze reales: xii.
- Yten otro quadro de boscaje con su marco de oro y negro, doze reales: xii.
- Yten otro quadro con su marco de oro y negro, donde era pintada la çiuudad de Lisboa, en diez y seis reales: xvi.
- Yten otro quadro de boscaje con su marco de oro y negro, en quatro pieças, doze reales: xii.
- Yten otro marco de boscaje con su marco de oro y negro, doze reales: xii.

- Yten otro marco con la guarnición de oro y negro, en quatro pieças, ques la guerra de la co Çina, veinte y dos reales: xxii.
- Yten un retrato de la Venus e un cupido y Marte, con su marco de talla, en treynta ducados: cccxxx.
- Yten otro quadro de Diana bañándose en una fuente y Anteon y unas ninfas, con su marco de oro y negro, quatro ducados: xliiii^o.
- Yten otro quadro de Diana y Cupido, con su guarnición de oro y negro, en quatro ducados: xliiii^o.
- Yten otro quadro de Proserpina y Plutón, con su marco de oro y negro, en quatro ducados: xliiii^o.
- Yten otro quadro de la muerte de Adonis, con su marco de oro y negro, en quatro ducados: xliiii^o.
- Yten otro quadro de Júpiter en figura de toro, que tiene su marco de oro y negro, en quatro ducados: xliiii^o.
- Yten otro quadro de una diosa echada en carnes, con su guarnición de marco de oro y negro, en quatro ducados: xliiii^o.
- Yten una tabla pequeña con su guarnición y es de **un retrato con un tusón**, en diez y seis reales: xvi.
- Yten otra tabla redonda con una medalla de un turco, seis reales: vi.
- Yten otra tabla de un caballero a manera de clérigo, con su guarnición de oro y negro, en honçe reales: xi.
- Yten seis lienços de la arca de Noé, con su guarnición de guadamaçi, a quatro reales cada uno: xxiii^o.
- Yten diez y seis liençeçicos chicos de galanes y damas, sin guarnición, en diez reales: x.
- Yten un quadro de la Madalena con su marco de oro y negro, con un bufetico y en él un cruçifixo, en çinquenta y çinco reales: lv.
- Yten otro quadro de la castidad y una culebra, con su marco de oro y negro, en çinquenta y çinco reales: lv.
- Yten otro marco de Nuestra Señora y el Niño con su peana y dos puertas con sus letreros, en çien reales: c.
- Yten, otra tablica de luminaçión de la agonía del alma, con su marco de oro y negro, en doçe reales: xii.
- Yten, otra tabla de un cruçifixo y San Juan y Maria, con dos puertas y su letrero, en ochenta y ocho reales: lxxx^oviii^o.
- Yten otra tabla de estampa y luminada de la Transfiguraçión con su marco de oro y negro, en diez y seis reales: xvi.
- Yten diez quadros de las fuerças de Hércules, con sus marcos de oro y negro, a ocho ducados cada uno: dccc^olxxx^o.
- Yten otro quadro de Nuestra Señora y con su Niño Jesús y Josep, con su marco de oro y negro, en setenta y siete reales: lxxvii.
- Yten otro marco de San Nicolás quando echó los dotes por la ventana, con su marco de oro y negro, en çinquenta y çinco reales: lv.

- Yten otro quadro de Josep de la ystoria del pozo, con su marco de oro y negro, en sesenta y seis reales: LXVI.
- Yten otro quadro de Jacob y Saúl, con su marco de oro y negro, en sesenta y seis reales: LXVI.
- Yten tres lienços biexos sin guarnición, de **Gerónimo Bosque**, en treynta reales: xxx.
- Yten otro quadro de el dicho **Gerónimo Bosque** de diferente manera, con su marco de oro y negro, en honze reales: xi.
- Yten otro quadro de Nuestra Señora y el Niño dormido y un ángel, con su marco de oro y negro, en çinquenta y çinco reales: LV.
- Yten una Quinta Angustia de **Morales**, con su marco de oro y negro y un letrado, en diez ducados: cx.
- Yten una tabla mediana de Nuestra Señora y el Niño y San Juan y San Josep, con su marco de oro y negro, en quatro ducados: xliiii^o.
- Yten otro quadro de la Soledad, con su marco de oro y negro, en treynta y tres reales: xxxiii.
- Yten otro quadro de el Anima Santi, con su marco de oro y negro, en sesenta y seis reales: LXVI.
- Yten otro quadro de la Caridad, con su marco de oro y negro, en seis ducados: LXVI.
- Yten otro quadro de San Jerónimo, con su marco de oro y negro, en seis ducados: LXVI.
- Yten quatro quadros de verduras y lexos, con sus marcos de oro y negro, a seis reales: xxiii^o.
- Yten siete lienços de pinturas nuevos sin guarnición, en çinco ducados: LV.
- Yten nueve lienços con sus quadros, que son los çinco sentidos y las quatro partidas, a çinco reales cada uno: XLV.
- Yten diez lienzos viexos de las fuerças de Hércules, sin guarnición, a seis reales: LX.
- Yten un retablo del Testamento nuevo y viexo, con su marco de oro y azul, en doze ducados: cxxxii.
- Yten otro quadro de San Cristóbal con dos puertas con sus letreros, en seis ducados: LXVI.
- Yten un retrato de Gregorio décimo terçio con su marco de oro y negro, en siete ducados: Lxxvii.
- Yten otro retrato de la buena memoria del obispo don Juan Manuel, con su marco de oro y negro, en seis ducados: LXVI.
- Yten otro quadro mediano de Sancto Domingo con su marco de oro y negro y su letrado, en seis ducados: LXVI.
- Yten otro quadro de San Francisco que tiene su marco de oro y negro, en quatro ducados: xliiii^o.
- Yten otro quadro de Nuestra Señora con el Niño Jesús en braços, quatro ducados: xliiii^o.
- Yten un quadro grande del Nasçimiento con su marco dorado y negro, en tresçientos y treinta reales: cccxxx.
- Yten otro quadro grande de la Resurección con su marco dorado y negro, en duçientos y çinquenta reales: ccl.
- Yten otro quadro de la venida del Espiritu Santo con Nuestra Señora y los doze apóstoles, con su marco dorado y negro, en treynta ducados: ccxxx.
- Yten otro quadro grande de la conversión de San Pablo, con su marco dorado y negro, en duçientos y çinquenta reales: ccl.

- Yten otro quadro mediano del Descendimiento de la cruz y Nuestra Señora y las Marias, con su marco dorado y negro, en veinte ducados: cexx.
- Yten otro quadro mediano del Limbo, con su marco dorado y negro, en diez ducados: ex.
- Yten otro quadro mediano con un crucifixo al vivo, con su marco de oro y negro, en cinco ducados: lx.
- Yten otro quadro del Heçe Omo, Pilatos y unos sayones, con su marco de oro y negro, en diez ducados: ex.
- Yten otro quadro de Nuestra Señora y el Niño y San Juan y San Josep, en quatro ducados: xl.iii^o.
- Yten otro quadro de San Viçente Ferrer, con su marco de oro y negro, en quatro ducados: xl.iii^o.
- Yten un **retrato de don Juan Manuel el bueno hincado de rodillas puestas las manos y un tusón**, en veinte ducados: cexx.
- Yten un quadro grande de la Genealogia de Cristo, con su guarnición de oro y negro, en cinquenta ducados: dl.
- Yten un quadro del hixo pródigo, con su guarnición de oro y negro, en sesenta ducados: delx.
- Yten otro quadro también del hixo pródigo que es un banquete, en sesenta ducados: delx.
- Yten un lienço con su marco de la danza veneçiana, con su guarnición de oro y negro, en cinquenta ducados: dl.
- Yten otro quadro de la caza, con su guarnición de oro y negro, veinte ducados: cexx.
- Yten un retablo con dos puertas del Nasçimiento y Adoración de los Reyes, en diez y seis ducados: clxxvi.
- Yten un quadro mediano de la Oración de el Huerto, en veinte ducados: cexx.
- Yten otro quadro mediano del Cristo a la coluna, con su marco de oro y negro, en diez y ocho ducados: excviii^o.
- Yten otro quadro mediano de San Francisco, con su guarnición de oro y negro, en seis ducados: lxvi.
- Yten otro quadro mediano de Nuestra Señora Egiciana, con su marco de oro y negro, en diez y seis ducados: clxxvi.
- Yten otro quadro de la Magdalena contraecha del **Tyciano**, en duçientos reales: cc.
- Yten otro quadro de la Magdalena llorando al sepulero, con su guarnición de oro y negro, en diez ducados: ex.
- Yten otro quadro de la Magdalena desnuda, con su guarnición de negro, en quatro ducados: xl.iii^o.
- Yten otro quadro de San Pedro que se diçe de **Morales**, en catorze ducados: cl.iii^o.
- Yten otro quadro de San Pedro más pequeño, en ocho ducados: lxxx^oviii^o.
- Yten otro quadro de la Oración del Huerto, menor, guarneçido, en dos ducados: xxii.
- Yten otro quadro de Nuestra Señora mediano y guarneçido, en quatro ducados: xl.iii^o.
- Yten otro quadro del Bautismo de San Juan, en arco, en seis ducados: lxvi.
- Yten otro quadro con el Niño en quadro, en treynta reales: xxx.
- Yten otro quadro de Nuestra Señora de la Cabeza de la Anunçiata, en ocho ducados: lxxx^o-viii^o.

- Y ten otro quadro de San Juan Evangelista en doze ducados: xxxii.
- Y ten otro quadro de la Salutación de el ángel, en quatro ducados: xl.iii^o.
- Y ten otro quadro de la Visitación, en seis ducados: lxvi.
- Y ten otro quadro de Nuestra Señora y un Niño dormido, en cinco ducados: lv.
- Y ten otro quadro de la Quinta Angustia, en seis ducados: lxvi.
- Y ten otro quadro de un crucifixo y Nuestra Señora y San Juan, en seis ducados: lxvi.
- Y ten un retablo pequeño del Limbo con dos puertas, en quatro ducados: xl.iii^o.
- Y ten una tabla pequeña de San Pedro y San Pablo que son dos medios cuerpos, en dos ducados: xxii.
- Y ten ochenta y dos ymáxenes pequeñas que son las mismas que están en el oratorio; tasanse todas ellas juntas en duçientos ducados, que valen dos mill y duçientos reales: iiUcc.
- Y ten todos los Anus deyes que están en el oratorio, que son entre grandes y pequeños quarenta y cinco piezas; tasanse todos ellos juntos en sesenta ducados: clx.
- Y ten quatro cruzifixos, uno de metal dorado y dos de madera con pintar y otro de alabastro; tasanse todos juntos en cinco ducados y medio: lx y medio.
- Y ten cinco cruçes guarneçidas con reliquias; tasanse todas juntas en diez ducados: ex.
- Y ten una Oração del Huerto de alabastro, en tres ducados: xxxiii.

La qual dicha tassación los dichos Gregorio Martínez y Juan Cristóval hicieron en la manera y preçios de suso contenidos e juraron a Dios y a una cruz como ésta + que lo an hecho bien y fielmente a lo que Dios les dio a entender, y lo otorgaron asi ante mi el dicho escrivano e lo firmaron, a los quales doy fee que conozco, e fueron testigos Juan de la Lastra e Francisco de Bustillo y Blas López, estantes en Valladolid. Gregorio Martínez. Joan Cristóval. Pasó ante mi, Pedro de Arze ».

SAMENVATTING: Het mecenaat van Don Juan Manuel, ridder van de Gulden Vlies

Don Juan Manuel III, achter-achter kleinzoon van koning Ferdinand III van Castilië en León ca 1455 geboren, is een weinig bekende figuur hier te lande ondanks zijn belangrijke politieke rol en ondanks het feit dat hij door het huwelijk van zijn zuster met Boudewijn van Bourgondië, een bastaard van Filips de Goede, onrechtstreeks ging deel uitmaken van het huis van Bourgondië. Voor de eerste maal worden hier alle in Spanje bewaarde documenten en - meestal niet gepubliceerde — archiefstukken — die hem betreffen gepubliceerd. De a. belicht ook de rol van beeldhouwer Juan Picardo, die voor Juan Manuel heeft gewerkt.

Aanvullend publiceert de a. de inventaris van de boeken, wandtapijten en schilderijen, waarvan vele afkomstig uit de Spaanse Nederlanden, in het bezit van Pedro Manuel, bisschop van Sigüenza en laatste telg uit de familie die in 1589 overleed. Hij neemt aan dat een groot deel van dit bezit door zijn vader Juan Manuel werd verworven.

Don Juan Manuel III trad eerst in dienst van de Katholieke Koningen als ambassadeur, o.a. in 1499 en 1504 in de Nederlanden. Opgemerkt door Filips de Schone laat deze hem uitroepen tot ridder van het Gulden Vlies op het kapittel van Middelburg in 1505. Het jaar nadien, bij zijn aankomst in Castilië, benoemt de aartshertog-koning hem voor een aantal functies waardoor Juan Manuel zowat de invloedrijkste figuur in Castilië wordt, even machtig als een groot kanselier van Bourgondië in de Lage Landen. Enkele maanden later sterft de

aartshertog-koning en vlucht zijn trouwe dienaar don Manuel naar de Nederlanden om te ontsnappen aan de wraak van Ferdinand van Aragon. Toch werd Juan Manuel achterhaald en de regentes Margaretha van Oostenrijk laat hem gevangen nemen en opsluiten in Vilvoorde. Nadien wordt hij naar Wenen verbannen, tot Karel hem in 1515 genade schenkt en hem naar de Lage Landen laat terugkeren. In 1520 stelt de Keizer hem aan als ambassadeur bij het Vatikaan en in 1523 wordt hij tot staatsraadsheer benoemd. Na heel wat opdrachten voor de Keizer te hebben vervuld, die hem tot aan zijn dood in 1543 eer betoonde, vestigde Juan Manuel zich definitief in Valladolid. Hij wendde de renten die de Keizer hem had toegekend aan om gebouwen op te trekken, o.a. een vestingtoren in middeleeuwse stijl maar met een Italianiserend decor in Belmonte de Campos. Hij liet ook een nieuwe grafkapel aanbouwen bij de kerk van het dominikanerklooster te Penafil bij Valladolid waar hij een beeldhouwer van Picardische oorsprong, hoogst waarschijnlijk in Italië opgeleid, Juan Picardo genaamd te werk stelde. Het klooster is verdwenen, maar de kapel bleef bewaard. De belangwekkende decoratie wordt door de a. besproken. Op grond van de gelijkenis van het weliswaar door de legers van Napoleon geschonden grafbeeld van Juan Manuel met een schilderij dat aan Gossaert is toegeschreven en waarop een onbekende ridder van het Gulden Vlies is afgebeeld (National Gallery of Canada, Toronto), identificeert de a. het portret als dat van Juan Manuel III.

ABSTRACT: Don Juan Manuel, Knight of the Golden Fleece and patron of the arts

The figure of Don Juan Manuel III, the great-great-grandson of King Ferdinand III of Castille and Leon, born c. 1455, is little known in our country despite his major political role and his being a direct member of the House of Burgundy, via his marriage with Baldwin of Burgundy, a bastard son of Philip the Good. Published here for the first time are all the documents preserved in Spain and — mostly unpublished — archive items relating to him. The author also casts light on the role of sculptor Juan Picardo, who worked for Juan Manuel.

The author also publishes the inventory of the books, tapestries and paintings, many of them originating in the Spanish Netherlands, belonging to Pedro Manuel, bishop of Sigüenza and the last scion of the family, who died in 1589. The author assumes that a large part of this collection was acquired by his father, Juan Manuel.

Don Juan Manuel entered the Catholic Monarch's service first of all as an ambassador, including in 1499 and 1504 in the Netherlands. He was spotted by Philip the Fair, who had him proclaimed a knight of the Golden Fleece at the Chapter of Middelburg in 1505. One year later, on his arrival in Castille, the Grand Duke-King appointed him to a number of functions making Juan Manuel perhaps the most influential figure in Castille, as powerful as a grand chancellor of Burgundy in the Low Countries. Upon the Archduke-King's death a few months later his faithful servant fled to the Netherlands to avoid Ferdinand of Aragon's wrath. Despite this the authorities caught up with Juan Manuel and the regent Margaretha of Austria had him arrested and imprisoned in Vilvoorde. After that he was banned to Vienna, until Charles granted him a pardon in 1515 and allowed him to return to the Low Countries. In 1520 the Emperor appointed him ambassador to the Vatican, and in 1523 he was

made a councillor of state. After undertaking a number of missions for the Emperor, who held him in high esteem until his death in 1543, Juan Manuel settled for good in Valladolid, using the pensions granted to him by the Emperor for erecting various buildings, including a fortified tower in medieval style but with an Italianising decor at Belmonte de Campos. He also had a new mortuary chapel built in the Dominican monastery church at Penafil close to Valladolid, where he set to work Juan Picardo, a sculptor of Picard origin, probably trained in Italy. The monastery has disappeared, but the chapel remains. Based on the similarity of Juan Manuel's funerary image — albeit desecrated by Napoleon's troops — with a painting attributed to Gossaert and depicting an unknown knight of the Golden Fleece (National Gallery of Canada, Toronto), the author identifies the portrait with that of Juan Manuel III.

DE PERIN DEL VAGA À LAMBERT SUAVIUS LES HISTOIRES D'AMOUR ET PSYCHÉ

À la mémoire de Mauro Cristofani

Nicole Dacos

Dans une de ses tirades contre les artistes incapables d'inventions et contraints de s'en remettre à celles des autres, Armenini s'en prend à un jeune peintre qui peignait à fresque d'après les gravures de l'histoire d'Amour et Psyché. Il l'avait rencontré dans un palais à Milan. Le maître de maison était peu satisfait du résultat et avait comparé ses œuvres à des vessies, risquant un calembour douteux: « Psiche », « psighi » (en dialecte « vesciche », vessies). Armenini n'était guère plus enthousiaste. Il raconte (1):

... il giovane ... mi disse che egli si trovava certe carte in stampa, le quali erano delli amori di Psiche e che erano invenzione di Raffaello da Urbino: se io mi credeva che ciò facendo li riuscisse bene, io gli dissi che sì, ogni volta che fossero ben colorite. Il che facendo, ne tirò buon pezzo inanzi e mi ci menava spesso a vedere: ma una volta fra l'altre, il patron medesimo, fermatosi a vederlo mentre che io vi era, gli adimandò che istorie ci facesse: egli rispose che erano istorie di Psiche et egli disse: « Non me fè troppo di quei psighi, perché non vi compaiono ben i color fini »: per le qual golfezze udite da ambedui, io presi insomma partito, tolto ch'io ebbi licenza, di non ci tornare mai più.

[...le jeune homme... me dit qu'il disposait de gravures représentant les amours de Psyché d'après les inventions de Raphaël et me demanda si je croyais qu'il pourrait arriver à un bon résultat en les copiant. Je lui dis que oui, pourvu qu'elles fussent bien coloriées. Il s'était mis à la tâche et avait achevé quelques pièces, qu'il m'emmenait souvent voir. Mais un jour le maître de maison s'arrêta en ma présence pour les voir et lui demanda quelles étaient les histoires qu'il peignait. Celles de Psyché, répondit-il. Et lui: « Ne me fais pas trop de ces vessies (psighi) car on n'y voit guère de belles couleurs. Après les avoir entendu débiter tous les deux ces grossièretés, dès qu'il me fut possible, je décidai de ne jamais plus mettre pied dans cet endroit.]

L'anecdote est significative de la diffusion que connaissaient les gravures en question et du nom prestigieux qu'elles portaient. Plus tard, pour discourir du sens de l'histoire d'Amour et Psyché, Bellori se fonde à son tour sur la « fable » telle qu'il la connaît, « *espressa da Raffaëlle in trentadue invenzioni, e disegni intagliati al bulino in un libro, che vâ per le mani degli Artefici* » [« racontée par Raphaël en trente-deux inventions et dessins gravés au burin

(1) G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, éd. M. GORRELLI, préf. E. CASTELNOVO, Turin, 1989, pp. 218-219.

dans un livre qui circule parmi les artistes »] (2). L'abbé ne manque pas d'y revenir dans son volume sur les Chambres du Vatican, toujours pour les inventions de ces planches, qu'il attribuait à Raphaël (3).

L'histoire de Psyché, avec la description des épreuves qu'elle doit surmonter pour pouvoir épouser le dieu de l'Amour, constitue le plus beau roman que nous ait légué l'Antiquité — ou même, comme l'a écrit Bettelheim, la plus belle fable, digne de celles de notre enfance, où ne manquent ni les rites de passage à l'adolescence ni les personnages négatifs incarnés par les méchantes sœurs et par la marâtre, dans ce cas Vénus en personne.

Apulée en a donné dans l'Antiquité une version littéraire devenue classique. Après les peintres de *cassoni*, Raphaël en a tiré un chef-d'œuvre à la Farnésine, la villa du banquier Agostino Chigi. Mais seuls ont été peints les écoinçons et le plafond de la loggia, qui comportent uniquement les épisodes du récit ayant lieu au ciel. Le cycle débute avec la scène où Vénus, jalouse de la beauté de Psyché, envoie son fils sur la terre pour transpercer la jeune mortelle d'une de ses flèches et la rendre amoureuse d'un misérable, loin de prévoir que celle-ci allait séduire Amour en personne puis l'épouser, à la condition toutefois de ne pas le voir. Manque notamment l'épisode-clé où Psyché enfreint cet ordre, craignant de s'être unie à un monstre, selon la prophétie rendue à son père : à la lumière d'une lampe, elle surprend le dieu dans son sommeil, mais laisse tomber une goutte d'huile sur son épaule, lui provoquant la brûlure qui le fait fuir. L'histoire reprend quand Psyché doit affronter Vénus pour reconquérir Amour et se soumettre aux épreuves que lui impose la déesse. Elle se termine sur la voûte avec l'heureux dénouement qui lui permet de rejoindre son époux et d'être accueillie dans l'Olympe. Raphaël avait donc opéré un choix dans son récit, sans doute pour l'actualiser et faire allusion aux noces du maître de maison, Agostino Chigi, avec la belle Francesca Ordeasca (4).

Les travaux de la loggia furent interrompus à la mort de Raphaël, suivie bientôt de celle du banquier, si bien que le cycle demeura inachevé. Peut-être les épisodes manquants de l'histoire avaient-ils été prévus dans les lunettes ou sur les murs de la loggia, comme les historiens de l'art l'ont parfois proposé. Dans le premier écoinçon, où Vénus indique Psyché à son fils pour le sommer d'aller frapper la belle mortelle, la déesse pointe effectivement le doigt vers le bas, là où on la voyait peut-être sur la terre. Raphaël avait d'ailleurs commencé à projeter le

(2) G. P. BELLORI, *La Favola di Amore, e Psiche dipinta da Raffaello d'Urbino nella Loggia della de' Chigi*, Rome, 1695, p. 77.

(3) ID., *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rome, 1695, pp. 95-96. Sur la haute opinion que Bellori se faisait de ces gravures, cf. E. BOREA, « Giovan Pietro Bellori e la 'commodità delle stampe' », *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII. Florence, Villa Spelman, Colloquia*, III, 1990, Bologne, 1992, pp. 281-282.

(4) La synthèse des différents niveaux - bien cinq - auxquels il est possible de lire le récit de Raphaël a été reprise dans une communication de C. Frommel lors de la journée d'études sur la Farnésine qu'il a organisée dans la loggia même et à l'Accademia dei Lincei le 28 janvier 2000, et à l'occasion de laquelle j'ai donné une communication à partir d'une version de cet article qui a été légèrement modifiée par la suite.

début du récit. On connaît les projets qu'il avait faits pour la scène de la *Toilette de Psyché*, montrant l'héroïne s'apprêtant à recevoir l'époux dont la vue lui était interdite (5).

Le thème de l'histoire d'Amour et Psyché a été bientôt repris et développé par les principaux élèves du maître: Polidoro da Caravaggio dans les panneaux d'un plafond peint, sans doute lors de son premier séjour à Naples, vers 1522, et divisé aujourd'hui entre Hampton Court et le Louvre, Giulio Romano à Mantoue au palais du Tè, Perin del Vaga à Gènes au palais Doria puis, de retour à Rome, au château Saint-Ange. Ces artistes avaient assisté à la genèse du cycle de la Farnésine et, parmi eux, au moins Giulio y avait pris une part active. Tous tiraient leur inspiration du cycle de Raphaël.

Si l'histoire d'Amour et Psyché a connu une diffusion extraordinaire au xvi^e siècle, elle le doit cependant aux gravures mentionnées par Armenini et Bellori (fig. 2, 4, 6-8, 10, 12, 16, 18): une série de 32 planches numérotées, accompagnées de huitains en italien. Il faut y joindre une trente-troisième composition, qui a dû être écartée lors de l'arrangement final, montrant *Vénus ordonnant à Psyché de lui apporter l'eau du Styx*. À l'exception de trois pièces dues à Agostino Veneziano, la suite a pu être rendue au Maître au dé (6). Le succès en fut inouï: plusieurs pièces en furent bientôt réimprimées dans différentes éditions auxquelles les artistes ne cessèrent de se référer. L'ensemble le plus célèbre qui en est dérivé est le cycle de vitraux, aujourd'hui à Chantilly, qui fut réalisé pour Anne de Montmorency dans la chapelle de son château à Écouen (7). L'édition du xvii^e siècle, dont les cuivres sont conservés à la Calcografia de Rome, porte toujours en frontispice « La Favola di Psiche disegmata da Raffaello Sanzio da Urbino e intagliata a bulino in trenta mezzi fogli reali da intagliatori antichi ... » [« L'histoire de Psyché dessinée par Raphaël Sanzio d'Urbino et gravée au burin en trente demi-feuilles royales par des graveurs anciens »] (8).

En observant les nombreuses ressemblances qui unissent ces compositions à celles de Perin del Vaga, en particulier au château Saint-Ange, les historiens ont considéré comme un fait établi que l'élève de Raphaël avait dû s'inspirer des gravures (9). D'autre part, celles-ci

(5) Pour la copie, cf. K. HERRMANN FIORE, *Disegni degli Alberti. Il volume 2503 del Gabinetto Nazionale delle stampe. Roma, 1983-1984*, cat. de l'expos., Rome, 1983, n° 108, pp. 176-179.

(6) Sur les gravures, cf. *The illustrated Bartsch*, 29 (15), 2, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, éd. S. BOORSCH, 1982, n°s 39-70, pp. 195-226, et *ibid.*, 26 (11), *The Works of Marcantonio Raimondi and his School*, éd. K. OBERDUBER, New York, 1978, n°s 235-238, pp. 232-235, et G. BERTINI PEZZINI - S. MASSARI - S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Raphael invenit. Stampe di Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Rome, 1985, pp. 250-257, et illustrations, pp. 820-823.

(7) Sur les vitraux, datés de 1512 et 1514, cf. Y. VANDEN BEMDEN, « Michel Coxcie, créateur de vitraux », *Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592). Internationaal colloquium. Mechelen, 5-6 juni 1992*, éd. R. DE SMEDT, *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 96, 2, 1992, pp. 141-159, spécialement pp. 151-155. Sur un emprunt par Thiry dans la tapisserie de Vertumme et Pomone, cf. N. DACOS, « Michiel Coxcie et les romanistes », *Michel Coxcie, op. cit.*, p. 58, note 7.

(8) BERTINI PEZZINI - MASSARI - PROSPERI VALENTI RODINÒ, *op. cit.*, p. 250; BOREA, *op. cit.*, p. 280.

(9) L'idée remonte (à propos du château Saint-Ange) à B. DAVIDSON, *Mostra di disegni di Perin del Vaga e la sua cerchia. Firenze, Uffizi, Florence, 1956*, n°s 56-57, pp. 57-58. Voir aussi, notamment, F.M. ALIBERTI GAUDIOSO - E. GAUDIOSO, *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione. 1543-1548. Roma, 1981-1982*, cat. de l'expos., II, Rome, 1981, pp. 87-91, et E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga. L'anello mancante. Studi sul manierismo*, Gènes, 1986, p. 278 pour le palais Doria, et p. 297 pour le château Saint-Ange.

ont été associées par Vasari au nom de Michiel Coxcie. Dans son chapitre sur Marcantonio Raimondi le peintre-écrivain précise en effet :

Fra molte carte poi, che sono uscite di mano a i Fiamminghi da dieci anni in qua, sono molto belle alcune disegnate da un Michele pittore... le quali carte sono... trentadue storie di Psiche e d'Amore, che sono tenute bellissime ⁽¹⁰⁾.

[Parmi nombre de feuilles qui ont été publiées ces dix dernières années par les Flamands, il en est quelques-unes qui sont très belles, dessinées par un certain Michel, peintre... Il s'agit de 32 histoires de Psyché et d'Amour que l'on considère comme particulièrement belles.]

C'est ainsi que Coxcie est devenu l'inventeur de l'histoire d'Amour et Psyché et que, de fil en aiguille, il a passé pour l'inspirateur des artistes qui ont puisé aux 32 planches, y compris Perin del Vaga. Or ces deux affirmations ne résistent pas à l'analyse. L'autorité de Vasari, il est vrai, est toujours difficile à contester, et l'on hésite avant de s'y risquer, mais il ne faut pas perdre de vue que le peintre-écrivain connaissait mal les étrangers et qu'il s'est souvent trompé à leur propos. Quant au rapport des gravures avec Perin del Vaga, il a été établi à la hâte et se révèle tout aussi erroné. Pour pouvoir préciser le rôle joué par Perino dans cette affaire et identifier l'auteur des modèles des gravures, il faut commencer par démontrer que celles-ci n'ont pas été dessinées par Michiel Coxcie. Il s'agira ensuite d'en retracer la genèse pour se convaincre qu'elles ne sont pas à l'origine des peintures de Perino.

Sachant que l'histoire d'Amour et Psyché a été gravée en Italie par deux maîtres actifs dans les années trente du xvi^e siècle, on a situé la suite lors des années que Michiel Coxcie a passées dans la péninsule, c'est-à-dire entre son arrivée à Rome, en 1530-1531, et son retour aux Pays-Bas, en 1539. Or il se trouve que, du point de vue stylistique, la production de cet artiste n'a rien à voir avec les gravures en question. Celles-ci sont, pour commencer, totalement étrangères à son plus ancien dessin connu, d'après le *Baptême du Christ* de Jan van Scorel à Haarlem. La peinture de Scorel se situe autour de 1530. Le dessin porte le nom de Coxcie dans une écriture ancienne et l'attribution ne peut en être mise en doute. La feuille révèle, par ailleurs, un artiste encore étranger à l'art italien. Le Flamand a donc dû l'exécuter peu avant de se mettre en route pour l'Italie ⁽¹¹⁾.

Les gravures de l'histoire d'Amour et Psyché ne trahissent guère plus de points communs avec les fresques de la chapelle Sainte-Barbe à Santa Maria dell'Anima à Rome, peintes par Coxcie vers 1532-1534 ⁽¹²⁾. Aucun rapport non plus avec les dessins qu'il a fournis peu après pour les *Amours de Jupiter* ⁽¹³⁾. Tenter de rapprocher les gravures de l'histoire d'Amour et Psyché de l'œuvre de Coxcie est peine perdue. Quand Vasari en attribue les dessins à un

(10) G. VASARI, *Le vite*, éd. P. BAROCCHI - R. BETTARINI, V, Florence, 1984, p. 22.

(11) Ill. dans N. DACOS, « Michiel Coxcie dans l'atelier de Bernard Van Orley », *Michel Coxcie, op. cil.*, fig. 12, p. 48.

(12) DACOS, « Michiel Coxcie et les romanistes », *op. cil.*, pp. 57-69. Même les petites scènes situées entre les deux registres des fresques, sur les murs latéraux de la chapelle, et qui, en raison de leur technique plus rapide, se prêtent davantage à la comparaison avec des œuvres graphiques, ne trahissent pas la moindre ressemblance avec les gravures.

(13) *Ibid.*, pp. 64-79.

certain « Michele fiammingo », il n'a sans doute pas bien saisi le nom du peintre étranger, et l'a associé à celui qu'il connaissait personnellement pour l'avoir rencontré. Si l'on veut poursuivre à ce point l'enquête sur les gravures, il convient de laisser un moment de côté le problème de leur invention pour se pencher sur celui de la culture qu'elles révèlent.

De prime abord la suite dénonce une certaine connaissance de la peinture de Raphaël aux alentours de 1520, avec nombre d'emprunts aux fresques de la loggia de Psyché à la Farnésine, mais aussi à d'autres œuvres du maître — une gravure de Marcantonio Raimondi tirée d'un de ses dessins, plusieurs scènes de la Bible des Loges et la *Transfiguration*. Occasionnellement affleurent aussi des souvenirs du plafond de la Sixtine ainsi que de quelques antiques ⁽¹⁴⁾. Ces reprises se caractérisent cependant par leur gaucherie dans le rendu des corps et leur naïveté dans l'ordonnance des figures: on saisit un artiste du Nord encore dans l'ignorance de ce que l'on allait apprendre à Rome.

Plus inattendus sont les emprunts à la *Scuola nuova* et au *Grand Scipion*, les deux tentures dont les modèles furent mis au point en Italie, respectivement à Rome et à Mantoue, mais dont les cartons furent exécutés à Bruxelles. Pour diriger l'opération Raphaël y avait envoyé son élève Tommaso Vincidor ⁽¹⁵⁾. De la *Présentation au temple* de la *Scuola nuova* sont tirées les deux figures qui se dressent à chaque extrémité de la pièce n° 3, montrant le *Mariage des sœurs de Psyché* (qui épousent des rois, alors que les prétendants sont découragés par la beauté de la jeune femme et qu'aucun d'eux n'ose demander sa main). Les figures de droite se retrouvent dans la pièce suivante, représentant *Le père de Psyché invoquant l'oracle d'Apollon et rendant un sacrifice*.

À la *Contenance de Scipion* renvoient la figure de Psyché dans la gravure n° 2, illustrant à l'avant les *Hommages rendus à Psyché*, et la silhouette féminine debout, les mains jointes, à l'extrême gauche de la pièce n° 5, ayant pour sujet le *Cortège nuptial* (amenant Psyché sur la montagne où, selon l'oracle consulté par son père, elle doit s'unir au monstre qui lui est destiné comme époux). La silhouette de l'homme agenouillé devant Psyché dans la gravure n° 5 est empruntée à l'une des figures du modèle de *Scipion recevant les envoyés de Carthage* ⁽¹⁶⁾.

(14) Sans prétendre être complet, on peut noter les emprunts suivants: à la Farnésine, les gravures n°s 16, 18, 23, 27, 28, 29, 30 et 31; à un dessin perdu de Raphaël connu par une copie, la gravure n° 10 (voir note 2); au *Triomphe de Galatée*, la gravure n° 16; aux Loges, les gravures n°s 8 et 14 et la gravure sans numéro avec *Vénus ordonnant à Psyché de lui apporter de l'eau de la source*; à la *Transfiguration*, la gravure n° 25; au *Quos ego* de Marcantonio Raimondi (ill. dans *The illustrated Bartsch*, 27 (14), *op. cit.*, n° 352, p. 49), la gravure n° 8; à la figure d'Oreste sur le sarcophage du palais Giustiniani (ill. dans P.P. BOBER - R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londres - Oxford, 1986, n° 106), celle de l'homme qui se tourne dans la gravure n° 4; à la base d'un candélabre néo-attique aujourd'hui à Chantilly, l'autel de la même pièce; à la chapelle Sixtine, les gravures n°s 1 et 4. La gravure n° 6 apparaît en relation avec une fresque du cycle de Psyché au palais du Tè (ill. dans F. HARTT, *Giulio Romano*, New Haven, 1958, fig. 232).

(15) Sur Vincidor on peut encore partir de N. DACOS, « Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas », *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome, 1980, pp. 61-99 et figg. 1-34. Pour le carton relatif au « lit » du pape, voir T. CAMPBELL, « Pope Leo's Consistorial 'letto di paramento' and the Boughton House Cartoons », *The Burlington Magazine*, 138, pp. 69-78.

(16) Ill. dans *Jules Romain. L'Histoire de Scipion. Tapisseries et dessins. Paris, 1978*, cat. de l'expos. par B. JESTAZ avec la collaboration de R. BACOU, pp. 49 et 84-85.



Fig. 1. Tommaso Vincidor, *Récolte de la manne*, dessin préparatoire à une tapisserie de l'histoire de Moïse, détail. Uppsala, Bibliothèque de l'Université. (Photo Bibliothèque de l'Université, Uppsala)

Les gravures sont donc liées intimement au milieu des dessinateurs de cartons de tapisseries à Bruxelles dans la troisième décennie du siècle. On peut préciser: non à celui que dirigeait Van Orley, mais au groupe qui travaillait avec Vincidor sur des modèles italiens.

Il faut se rappeler à ce point que François I^{er} a possédé une tenture illustrant l'histoire d'Amour et Psyché. Grâce à un inventaire de l'époque de Louis XIV on sait qu'elle comprenait 26 pièces: un nombre exceptionnel, fourni aussi par Félibien, qui s'appuyait probablement sur les mêmes sources d'archives⁽¹⁷⁾. Comme celles du *Grand Scipion*, ces tapisseries ont été brûlées à la Révolution française pour en récupérer les fils d'or⁽¹⁸⁾. Le souvenir en

(17) A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, éd. R. DÉMORIS, Paris 1987, p. 301 (où les tapisseries sont mentionnées à propos de Raphaël).

(18) La suite est mentionnée, avec ses 26 pièces, par J. GUIFFREY, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, 1885, I, p. 294.

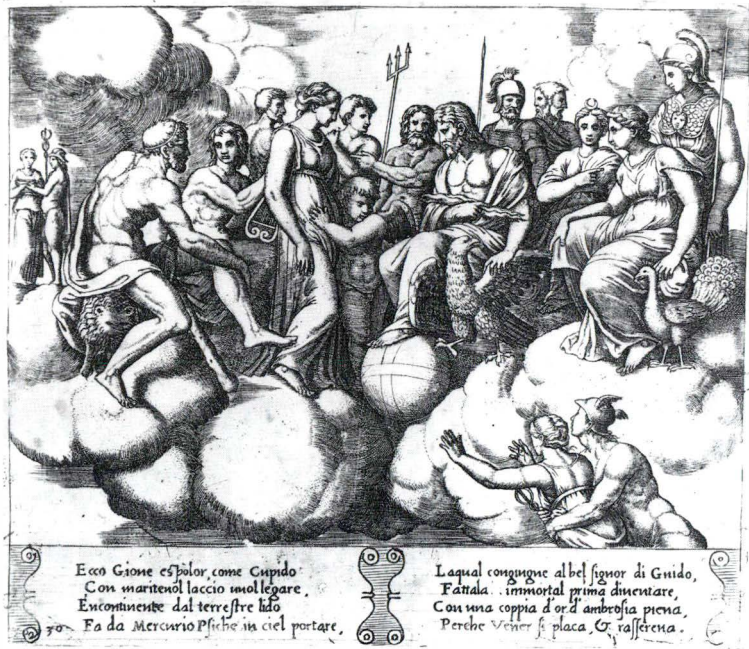


Fig. 2. *Psyché accueillie parmi les dieux*, gravure n° 30. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

subsiste néanmoins dans des rééditions plus tardives qui montrent des compositions très italianisantes, indéniablement liées aux gravures⁽¹⁹⁾. Mais de quelle manière?

Il n'est pas vraisemblable qu'une entreprise aussi prestigieuse et aussi coûteuse ait été basée sur de simples gravures, dont la fonction essentielle était la reproduction. Le doute surgit que, pour composer les dessins qui leur ont servi de point de départ, leur mystérieux auteur ait utilisé les modèles de la tenture, au sein de l'atelier de Vincidor à Bruxelles⁽²⁰⁾. Après avoir mis au point ceux des *Jeux d'enfants*, sur la base d'un projet de Giovanni da Udine remontant à une idée de Raphaël, et ceux du « Lit du pape », encore liés au maître, celui-ci était passé à l'exécution des cartons de la *Scuola nuova*, entouré d'une large équipe qu'il s'était constituée presque entièrement sur place.

Les dessins que Vincidor a laissés pour les *Jeux d'enfants* montrent à quel point l'artiste maîtrisait la culture de Raphaël lors de son arrivée au Brabant. Mais ce n'était pas un grand

(19) Cf. E. MÜXTZ, *Les tapisseries de Raphaël au Vatican*, Paris, 1897, pp. 53-55 (qui considère encore Coxcie comme l'inventeur des pièces); N. FORTI GRAZZINI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Milan, 1991, II, n°s 178-180, pp. 531-541, avec la bibliographie.

(20) Indépendamment du problème de la tenture, une attribution des modèles des histoires d'Amour et Psyché à Vincidor a d'ailleurs été proposée par K. OBERLUBER, *Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik. III. Renaissance in Italien. 16. Jahrhundert*, Vienne, 1966, pp. 173-175.

inventeur. D'autres feuilles (dont les projets qu'il a fournis à Bruxelles un peu plus tard, entre autres pour une tenture sur la vie de Moïse)⁽²¹⁾, dénoncent clairement qu'il n'avait pas su aller au-delà de ce qu'il avait assimilé à Rome, surtout au moment des Loges, puis aux Pays-Bas, au contact des modèles venus d'Italie. Au fil des ans sa culture s'était cristallisée pour se fixer dans un certain classicisme, tout en restant imperméable aux ouvertures maniéristes introduites par les jeunes de l'atelier, Perin del Vaga et Polidoro da Caravaggio. Les huit pièces de l'histoire de Moïse montrent des souvenirs directs de la Bible de Raphaël qui se réduisent à des formules et s'unissent aux emprunts à la *Scuola nuova* et au *Grand Scipion*, dans un art en régression. Or les gravures de l'histoire d'Amour et Psyché (fig. 2) se révèlent quelquefois proches des tapisseries de l'histoire de Moïse et, plus encore, de quelques dessins préparatoires qui en sont conservés (fig. 1). Tout laisse supposer qu'elles ont été mises au point dans l'atelier de Vincidor, sans qu'il soit possible de préciser en quoi a consisté exactement l'intervention de cet artiste et sur la base de quels modèles.

Quelques-unes des gravures de l'histoire d'Amour et Psyché laissent percer une autre composante: une grâce plus moderne, émanant surtout des nus féminins, qu'il est impossible d'imputer à Vincidor ou à son équipe. Dans l'élégance et dans l'audace, tout y trahit Perin del Vaga, non pas le débutant des Loges, mais un artiste plus mûr, comme l'auteur des projets pour les gravures des *Amours des dieux*, qu'il a fournis à Caraglio peu avant son départ pour Gènes, en 1527⁽²²⁾. Dans cette suite, le mouvement désinvolte de Vénus, les jambes pliées (fig. 3), correspond à celui de la déesse assistant au châtiment de Psyché dans la gravure n° 21 de la suite (fig. 4). De même, l'attitude alanguie de Glauros, vue en raccourci (fig. 5), rappelle fortement celle de l'héroïne étendue sur sa couche aux côtés d'Amour dans la trente-deuxième pièce (fig. 6)⁽²³⁾.

On en vient à formuler l'hypothèse de la présence à Bruxelles de dessins de Perino, envoyés sans doute pour la tenture de François I^{er}, mais qui ne devaient pas couvrir toutes les compositions⁽²⁴⁾. Il n'y avait rien d'anormal, on le sait, à ce que les projets d'une tenture fussent répartis entre plusieurs artistes. La *Scuola nuova* le fut sans doute entre Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Perin del Vaga et Polidoro da Caravaggio; le *Grand Scipion*, entre Giulio Romano et Gianfrancesco Penni. Il devait en aller de même pour les cartons, comme le prouvent suffisamment les nombreuses mains, tantôt italiennes, tantôt flamandes, que l'on

(21) Sur cette tenture et les dessins préparatoires, cf. E. MAHL, « Die 'Mosesfolge' der Tapisseriensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 63, 1967, pp. 7-38, et C. M. BROWN - G. DELMARCEL, *Tapestries for the courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga 1522-63*, Seattle - Londres, 1996, pp. 194-205.

(22) Dans presque toutes les gravures, sauf les n°s 2, 3, 4.

(23) Rappel des *Amours des dieux*: gravure n° 21. Sur la série, cf. PARMA ARMANI, *op. cit.*, pp. 70-71 et 278-279.

(24) Certaines gravures, comme celle du *Mariage des sœurs de Psyché* (n° 9) ou celle montrant *Le père de Psyché consultant l'oracle* (n° 1), ne trahissent nullement la manière de Perino. Par ailleurs, quelques tapisseries bruxelloises du xvi^e siècle illustrant l'histoire de Psyché, et dérivant probablement de la tenture de François I^{er}, trahissent bien la culture raphaélesque des années 20 développée à Bruxelles, et remontent donc probablement aussi à l'équipe de Vincidor, mais elles ne correspondent pas à celles des gravures, comme si elles avaient été écartées (ill. dans P. JUNQUERA DE VEGA, C. HERRERO CARRETERO, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, série 41, pp. 297-301, et série 137, pp. 337-339).



Fig. 3. J. Caraglio d'après Perin del Vaga. *Vénus et Amour*, gravure. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

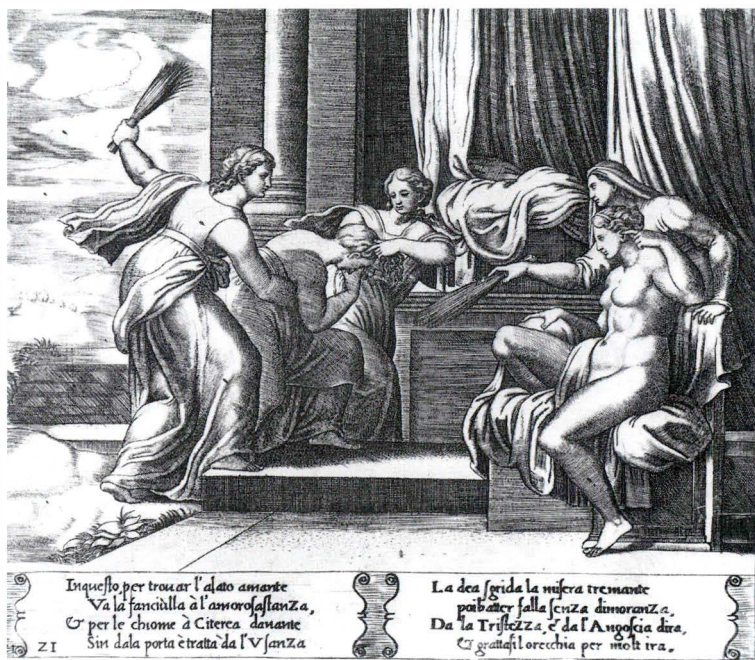


Fig. 1. Maître au dé d'après Lambert Suavius. *Châtiment de Psyché*, gravure n° 21. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionate delle Stampe, Rome)

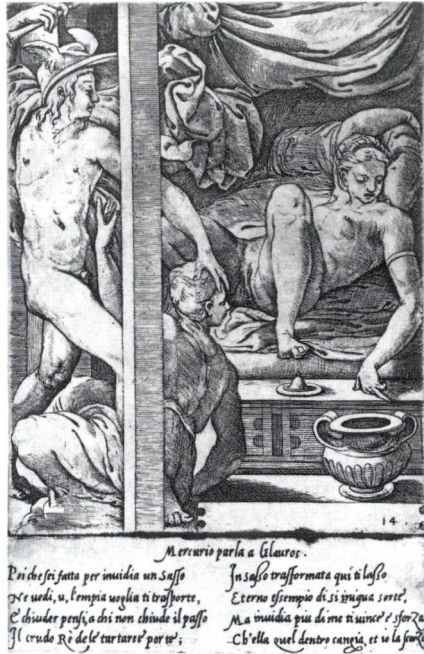


Fig. 5. J. Caraglio d'après Perin del Vaga, *Mercurio et Glauco*, gravure, détail. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)



Fig. 6. Maitre au dé d'après Lambert Suavius, *Amour et Psyche étendus sur leur couche*, gravure n° 32. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

peut déceler dans les fragments subsistants de la *Scuola nuova*. Pour la tenture de l'histoire d'Amour et Psyché, des projets de Perino auraient donc été exploités par l'équipe de Vincidor.

Avant d'aller plus loin, il convient de se pencher sur l'histoire d'Amour et Psyché telle que Perin del Vaga l'a peinte deux fois — ou du moins, telle qu'il en a deux fois fourni les projets, pour en confier l'exécution à ses élèves. La première version s'étend dans les seize lunettes dont il a décoré une salle du palais Doria à Gènes, à raison de quatre par côté. De même qu'à la Farnésine, le récit n'y est pas complet. Il commence cette fois par le début de l'histoire, avec les scènes montrant la famille de l'héroïne et le culte qui lui était rendu, et s'interrompt au moment où Psyché apporte l'eau du Styx à Vénus. L'ensemble était certainement achevé en 1533, pour la venue à Gènes de Charles Quint.

La salle de Psyché au palais Doria a fortement souffert des bombardements de la dernière guerre et, pour que les parties subsistantes soient à nouveau lisibles, il faut attendre la restauration des fresques, qui est heureusement en cours aujourd'hui⁽²⁵⁾. Ce que l'on en distingue suffit cependant à se persuader des rapports indéniables avec les gravures⁽²⁶⁾. À condition de procéder à l'inversion de l'une des deux compositions, la scène de *Psyché et Amour étendus sur leur couche* (figg. 7-8) est même tout à fait semblable, jusque dans les détails du meuble, des draperies qui l'entourent et, à l'avant-plan, du carquois et des flèches que le dieu a déposés. Or les deux corps enlacés n'y ont rien à voir avec la culture de Vincidor et sont typiques de Perino, dont la fresque reflète directement l'invention. Avec ses figures maladroites, la gravure apparaît au contraire à la traîne du Florentin.

Après son retour à Rome à la fin des années trente, Perino revient au thème de l'histoire d'Amour et Psyché dans l'appartement de Paul III au château Saint-Ange⁽²⁷⁾. Désormais loin des enseignements de Raphaël, il domine sa nouvelle manière avec un raffinement inédit. L'une des salles comprend une frise courant sur les quatre côtés et comptant un total de neuf fresques, divisées pour la plupart en deux parties et accompagnées souvent d'épisodes complémentaires à l'arrière-plan. Comprenant davantage de personnages et gagnant en complexité, les scènes sont devenues plus nombreuses — en tout une vingtaine —, et comportent d'autant plus de rapports avec la suite gravée. Celle-ci serait-elle à l'origine des nouveautés? La chose est loin d'être évidente.

En guise d'introduction prend place l'épisode charmant montrant la vieille gardienne de la grotte racontant l'histoire de Psyché à Charite (la jeune fille enlevée par les brigands le jour de ses noces). À la composition est joint, un peu à l'écart, Lucius, le narrateur (c'est-à-dire

(25) Il n'est plus possible de se faire aujourd'hui une idée des scènes 1, 2, et 5. Je remercie vivement Monsieur Massimiliano Floridi, président de la Fondation Doria Pamphili, pour m'avoir donné accès aux salles de la villa, Elena Parma Armani et Laura Stagno pour m'y avoir accompagnée, avec leur gentillesse habituelle.

(26) Dans la scène n° 1, montrant la famille de Psyché, le roi agenouillé semble avoir servi de point de départ à une figure qui se retrouve telle quelle dans la gravure n° 2. La silhouette de la soeur debout dans la scène n° 7, montrant *Psyché recevant ses sœurs*, se retrouve dans la gravure n° 11. Telle qu'elle apparaît dans la scène n° 14, montrant *Psyché sur le rocher*, la jeune femme se retrouve dans la gravure n° 11, illustrant le même épisode. À condition de l'inverser, il y a également des rapports entre la scène n° 16, montrant *Psyché remettant à Vénus le vase avec l'eau du Styx*, et la gravure n° 20.

(27) Les paiements qui s'y rapportent datent des années 1545-1546. Cf. GAUDIOSO ALIBERTI - GAUDIOSO, *op. cit.*, I, pp. 151-161; PARMA ARMANI, *op. cit.*, pp. 296-297.



Fig. 7. Atelier de Perin del Vaga, *Psyché et Amour étendus sur leur couche*, fresque inversée. Gênes, palais Doria, salle de Psyché. (Photo Elena Parma, Gênes)

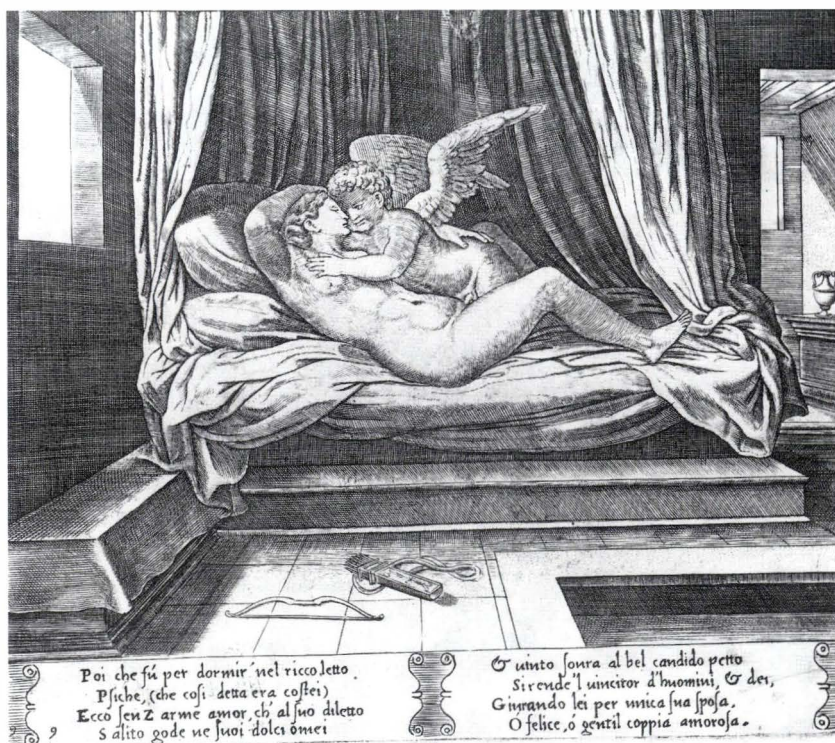


Fig. 8. Maître au dé d'après Lambert Suavius, *Psyché et Amour étendus sur leur couche*, gravure n° 9. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

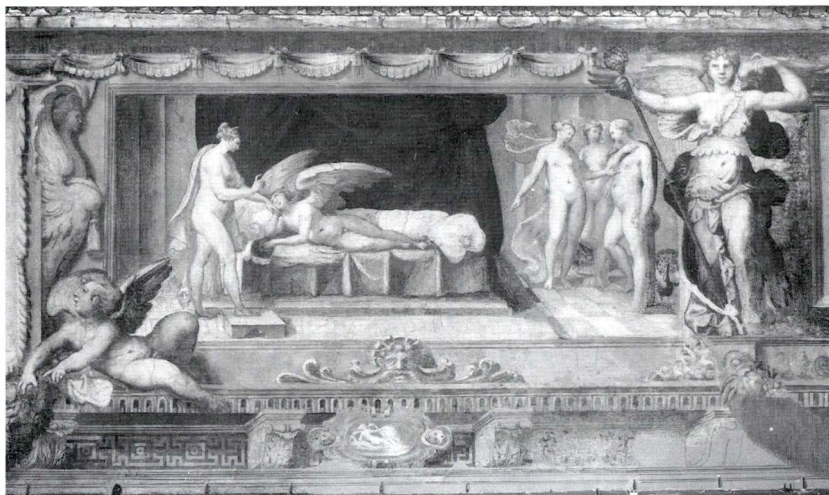


Fig. 9. Atelier de Perin del Vaga, *Vénus sermonnant Amour*,
Vénus avec Cérés et Junon. Rome, château Saint-Ange, salle de Psyché.
(Museo Nazionale di Castel Sanl'Angelo, Rome)

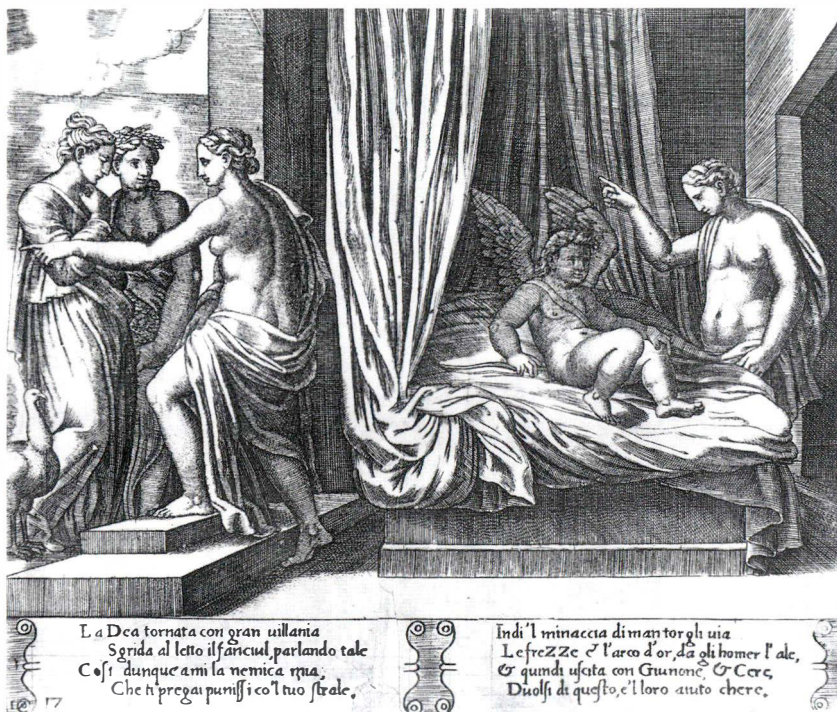


Fig. 10. Maître au dé d'après Lambert Suavius, *Vénus sermonne Amour*,
Vénus avec Cérés et Junon, gravure n° 17. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe.
(Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

Apulée en personne), qui vient d'être changé en âne (fig. 11). De même que dans le livre, le récit commence donc par une histoire dans l'histoire. Comme dans les gravures, il est mené cette fois jusqu'à sa fin, avec les deux histoires déjà représentées à la Farnésine de *Psyché accueillie parmi les dieux* et du *Banquet des dieux*.

Plusieurs figures et même plusieurs épisodes apparaissent dans le prolongement direct de ceux du palais Doria, ce qui semble indiquer que l'artiste développe le thème à partir de ses propres inventions ⁽²⁸⁾. Ainsi la scène de la lunette n° 4, illustrant *Psyché prenant congé de son père et de sa famille*, se retrouve dans la deuxième fresque; la figure de l'Amour souffrant dans la lunette n° 10 reparaît, inversée, dans les cinquième et sixième fresques, montrant respectivement *Psyché contemplant Amour endormi* et *Vénus sermonnant Amour* (fig. 9); la scène de la lunette n° 13, enfin, ayant pour sujet *Psyché amenée devant Vénus*, est répétée dans la septième fresque, où l'on voit *Psyché sermonnée par l'Habitude et battue par la Tristesse et l'Angoisse* ⁽²⁹⁾.

Pour lier les deux cycles de Perino et les mettre en relation avec les gravures, se fait jour une hypothèse: dans un premier temps, Perino aurait fourni des modèles pour la tenture de François I^{er} et le cycle du palais Doria; il serait revenu sur le sujet plus tard, au château Saint-Ange. Pareille hypothèse pourrait sembler fragile dans la mesure où elle est fondée sur des modèles perdus. Or elle se trouve étayée par quelques tapisseries plus tardives, dérivées de *l'editio princeps* ⁽³⁰⁾.

Dans la première fresque du château Saint-Ange, la vieille, Charité et l'âne sont présentés avec un chien dans un décor de ruines (fig. 11). D'après la théorie traditionnelle, Perino y aurait repris la première gravure en l'inversant, ce qui est déjà illogique. Mais il a ajouté aux murailles des atlantes dont ne se trouve aucune trace dans la planche du Maître au dé (fig. 12), alors qu'ils apparaissent dans deux éditions ultérieures de la tenture. L'une, au château de Pau, remonte au xvii^e siècle et est attribuée à l'atelier parisien de Raphaël van der Plancken (francisé en « de la Planche ») ⁽³¹⁾. L'autre, conservée au Quirinal, a été tissée, semble-t-il, à Aubusson vers le milieu du xviii^e siècle (fig. 13) ⁽³²⁾. Le projet initial de Perino était donc parvenu aux auteurs des nouveaux cartons. Il était sans doute connu déjà de Léonard Thiry, qui semble s'en être inspiré dans la sixième pièce de la suite de *Vertumne et Pomone*, montrant le dieu transformé en vieille femme ⁽³³⁾. Le fait d'avoir situé la scène au milieu de caryatides semble indiquer en effet qu'il avait vu les atlantes du décor. Il les a d'ailleurs repris de manière plus fidèle dans la huitième pièce de la suite ⁽³⁴⁾.

(28) Il faut ajouter que Perino a pu utiliser également des schémas iconographiques qu'il avait fixés à Gênes pour l'histoire de Persée et qui, en se référant quelquefois à des situations semblables, comme celle d'une rencontre, pouvaient être utilisés aussi bien pour l'histoire de Psyché. Voir les illustrations dans GAUDIOSO ALIBERTI - GAUDIOSO, *op. cit.*, I, pp. 140-149; PARMA ARMANI, *op. cit.*, pp. 294-296.

(29) Ill. dans GAUDIOSO ALIBERTI - GAUDIOSO, *op. cit.*, I, p. 155, fig. 87.

(30) Je remercie Cecilia Paredes-Tijtgat pour m'avoir ouvert son dossier à ce sujet.

(31) Ill. au trait dans E. MÜNTZ, *La tapisserie*, Paris, 1890, pl. XXVII.

(32) FORTI GRAZZINI, *op. cit.*, n^{os} 178-180, pp. 531-541.

(33) Ill. notamment dans JUNQUERA DE VEGA - HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, série 16, VI, p. 113.

(34) *Ibid.*, p. 115.

Par ailleurs, tel qu'il est illustré dans la troisième fresque du château Saint-Ange, le *Corlège nuptial*, comporte derrière les porteurs, deux prêtres vêtus de longs manteaux qui font défaut dans la gravure (n° 5), mais se retrouvent dans la tapisserie du Quirinal, transmis sans doute encore par le biais d'un modèle de Perino pour la tenture de François I^{er} (35).

Plus loin dans la frise, la scène du *Repas d'accueil* montre, à droite de la table, des chanteurs et des musiciens dont celui de l'avant-plan, la jambe appuyée sur une base, ne figure pas dans la gravure (n° 8). Or il est présent dans la pièce correspondante de la suite de Pau (36) ainsi que dans une tapisserie des Offices datant probablement de la première moitié du xvii^e siècle (37). Ici encore, le modèle dont a dû disposer l'auteur du nouveau carton devait donc dériver de celui de la tenture de François I^{er}. Au château Saint-Ange la composition a été reprise indépendamment, dans ce cas, par celui qui en était l'auteur, c'est-à-dire Perino.

Sans doute pareils éléments, qui militent en faveur de l'existence de projets initiaux de Perino, pourraient-ils être multipliés (38). Le fait d'en présenter ici quelques-uns n'a d'autre ambition que d'ouvrir une piste sur ce qui remonte au Florentin dans la tenture de François I^{er}, et donc sur son autonomie par rapport aux gravures.

Si l'on reprend maintenant l'examen des gravures de l'histoire d'Amour et Psyché, plusieurs incohérences y surgissent qui laissent perplexe, à commencer par le sens de la narration, qui n'est pas toujours de gauche à droite, comme le veut l'usage. Certaines pièces, telles que la troisième, sont ordonnées, il est vrai, de manière symétrique, et n'ont donc pas de sens obligé. La rupture du rythme habituel peut s'expliquer aussi par le désir de créer un effet de surprise ou d'animer le récit. Il n'empêche que lorsque la gravure comprend plusieurs épisodes, dont la chronologie se trouve d'ailleurs respectée dans les huitains, le mouvement de droite à gauche crée un malaise. Or c'est le cas d'une bonne part des compositions. Dans la gravure n° 11, c'est ainsi que Zéphyr transporte les sœurs de Psyché, et c'est à l'avant-plan, à gauche, qu'a lieu la rencontre des trois jeunes femmes. Il en va de même dans la gravure n° 12, où les sœurs se trouvent d'abord à droite, pour être emmenées à gauche dans le palais de Psyché. Idem dans la gravure n° 13, où la jeune mortelle admire son époux au centre de la composition puis le voit s'envoler par la gauche, et dans la gravure n° 14, où c'est à droite que Psyché, partie à la poursuite d'Amour, s'effondre sur le sol, à l'arrière-plan, et à gauche qu'elle est relevée par le dieu Pan. Le phénomène s'observe aussi dans la gravure n° 15, où les sœurs ont leur dernier entretien avec Psyché à droite et s'écrasent ensuite du haut d'un rocher à gauche, dans la gravure n° 16, où Vénus, entourée de son thiasse marin, vogue de droite à gauche sur un dauphin, dans la gravure n° 17, où elle réprimande son fils à droite puis va se plaindre à Junon et Cérés du côté opposé (fig. 10), et encore dans la gravure n° 18, où elle va trouver

(35) *Ibid.*, pl. XXIII. Ill. dans E. DUVERGER, « De Brusselse stadspatroonschilder voor de tapijtkunst Michiel van Coxcyen (ca. 1497-1592). Een inleidende studie », *Michel Coxcie, op. cit.*, fig. 10, p. 187, avec, à la fig. 9, p. 187, une toile de même sujet, en rapport évident avec la tapisserie en question.

(36) *Ibid.*, pl. XXV.

(37) Ill. dans H. GÖBEL, *Wandteppiche, II, Die romanischen Länder*, Leipzig, 1928, fig. 59.

(38) Ainsi la scène de *Psyché rapportant la laine des brebis* a fait l'objet d'une tapisserie du xviii^e siècle conservée à Sully (ill. dans E. SIX - T. MALTY, *Les Routes de la Tapisserie en Val de Loire*, Paris, 1996, p. 170), et la jeune femme y a l'allure très périmesque. La scène, il est vrai, n'est pas représentée au château Saint-Ange, alors qu'elle figure à l'arrière-plan de la gravure n° 23, mais la silhouette, très banale, n'a pas pu servir : dans ce cas encore la figure de la tapisserie doit remonter à un projet du Florentin.

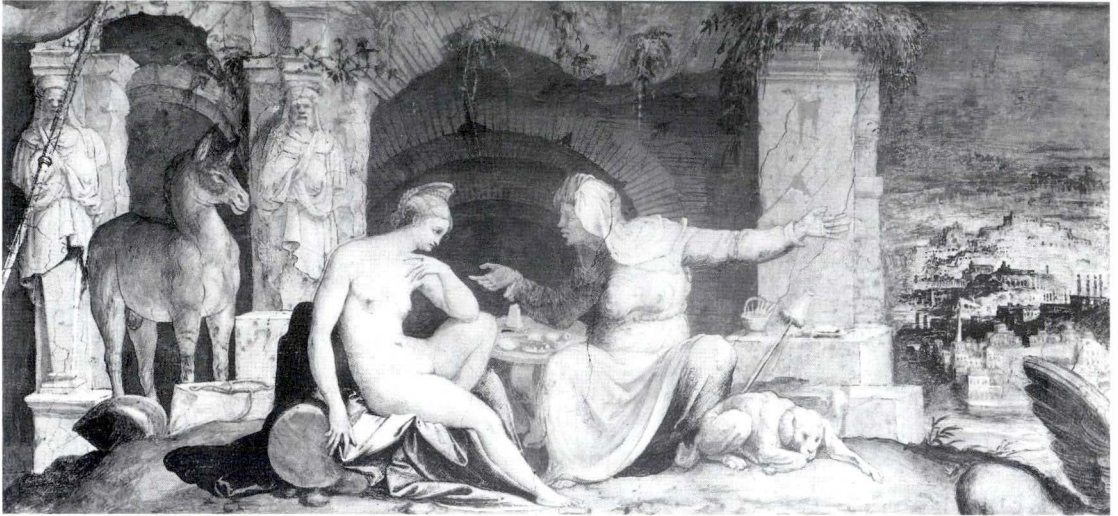


Fig. 11. Atelier de Perin del Vaga, *La vieille racontant l'histoire de Psyché à Charile*, fresque, Rome, château Saint-Ange. (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Rome)



Fig. 12. Maître au dé d'après Lambert Suavius, *La vieille racontant l'histoire de Psyché à Charile*, gravure n° 1. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

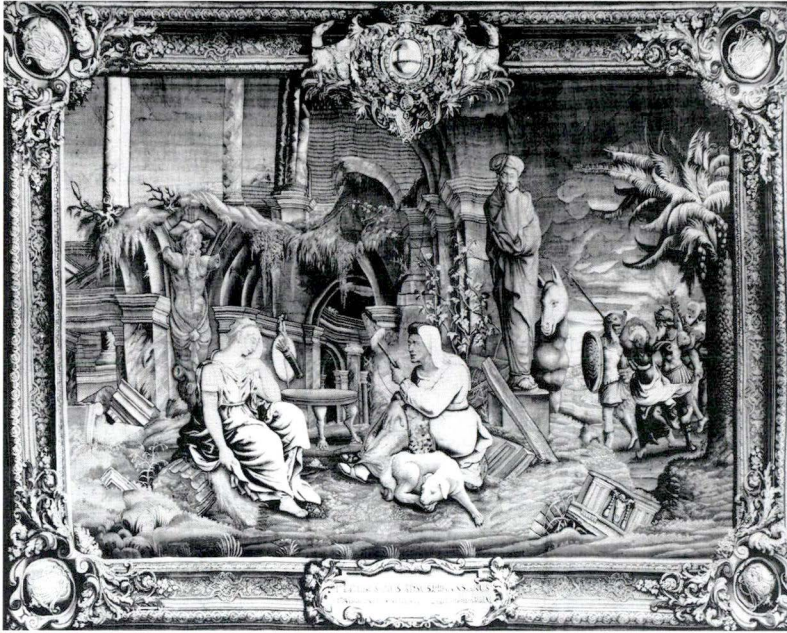


Fig. 13. *La vieille racontant l'histoire de Psyché à Charite*, tapisserie.
Rome, palais du Quirinal. (Photo Palazzo del Quirinale, Rome)

Jupiter à droite puis s'adresse à gauche à Mercure, qui s'éclipse du même côté. La direction normale semble rétablie dans les gravures n^{os} 22 et 23, mais la scène n^o 21 puis les scènes n^{os} 29 et 30 se lisent à nouveau de droite à gauche. Sans doute par manque de temps, les modèles des gravures n'ont pas été toujours inversés.

Il est plus déconcertant d'observer que certains personnages des gravures sont gauchers. Pour s'en tenir aux cas les plus frappants, c'est de la main gauche que le victime s'apprête à égorger le bélier (n^o 4), que la figure allégorique saisit un fouet pour battre Psyché (n^o 21), que Charon enfonce sa gaffe dans l'eau du Styx (n^o 25) et que Psyché tend le pain à Cerbère (n^o 26) ⁽³⁹⁾. Dans la première pièce, en outre, la vieille tient la quenouille de la main droite, alors qu'elle devrait l'employer pour filer, comme elle le fait d'ailleurs dans une tapisserie du Quirinal ⁽⁴⁰⁾. Le doute se précise que les gravures ont été préparées en toute hâte et qu'elles ne constituent qu'un reflet gauche — le mot ne saurait être plus adéquat — de modèles précédents, sans doute de ceux qui étaient destinés à la tenture de François I^{er}.

De ces projets subsiste un souvenir ultérieur auquel on n'a guère prêté attention. Dans une frise consacrée à l'histoire d'Amour et Psyché au palais Spada à Rome (au xvi^e siècle, palais Capodiferro), les quatre scènes illustrées se présentent à nouveau dans le sens opposé à celui des gravures, dont elles sont donc également indépendantes, et montrent des tapis-

(39) Dans les planches 4, 21, 25 et 26.

(40) Ill. dans FORTI GRAZZINI, *op. cit.*, n^o 178, p. 532 (ensemble) et pp. 534-535 (détails).



Fig. 14. Lambert Suavius, *Sibylle de Libye*, gravure. Paris, Bibliothèque Nationale. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris)



Fig. 15. Lambert Suavius, *Sibylle de Perse*, gravure. Paris, Bibliothèque Nationale. (Photo Bibliothèque Nationale, Paris)

series en trompe-l'œil, ce qui n'est peut-être pas une coïncidence: le doute plane à nouveau qu'elles remontent aux projets de la tenture⁽¹¹⁾. Lié au chantier de Giulio Mazzoni et datant des années 1550-1551, ce décor n'a toujours pas été tiré de l'anonymat: il doit être l'œuvre d'un artiste qui connaissait les modèles bruxellois pour la tenture de François I^{er}, sans doute un homme des Pays-Bas en voyage d'apprentissage. Lui donner un nom sort du cadre du présent article⁽¹²⁾.

(11) C'est le cas en particulier de la première scène, montrant *La vieille racontant l'histoire d'Amour et Psyché à Charite* (ill. partiellement fig. 275) et du *Cortège nuptial* (fig. 277).

(12) Ill. dans T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rome, 1981, figg. 275-277.



Fig. 16. Maître au dé d'après Lambert Suavius, *Psyché et ses sœurs*, gravure n° 7.
 Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

Une fois ces anomalies précisées, le contraste devient manifeste entre les gravures et la frise de Perino au château Saint-Ange, où le récit se déroule normalement de gauche à droite et les personnages sont droitiers: la fresque recouvre son autonomie et Perino son originalité. Il devient manifeste que le Florentin ne s'appuyait pas sur les gravures et qu'il travaillait en partant de ses propres dessins⁽¹³⁾. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les scènes représentées

(13) À une exception près: celle de la fresque où l'on voit Psyché jouer à droite avec les flèches de son époux, l'admirer au centre sur sa couche - dans une position très périnesque -, puis le poursuivre à gauche quand il s'envole, comme dans la gravure (n° 13). Il va de soi que dans les années 40, Perino devait connaître les gravures de l'histoire de Psyché. On n'a pas encore observé, par ailleurs, qu'une figure semblable à celle de *Vénus informée de la blessure d'Amour* apparaît dans la frise de la *Sala dell'Adrianeo* au château Saint-Ange, dont la décoration a été confiée à l'atelier de Luzzio Romano (dans la gravure n° 16; cf. GUDIOSO-ALIBERTI, *op. cit.*, fig. 24, entre les pp. 254 et 255). Bien que les nymphes et les monstres marins qui enloutent la déesse y composent une scène mieux ordonnée, il n'est pas impossible que, dans ce cas aussi, ce soit la gravure plutôt qu'un dessin de Perino qui soit à l'origine de la fresque du château Saint-Ange.



Fig. 17. Lambert Suavius, *Germanicus et Agrippina*, gravure. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}. (Photo Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles)

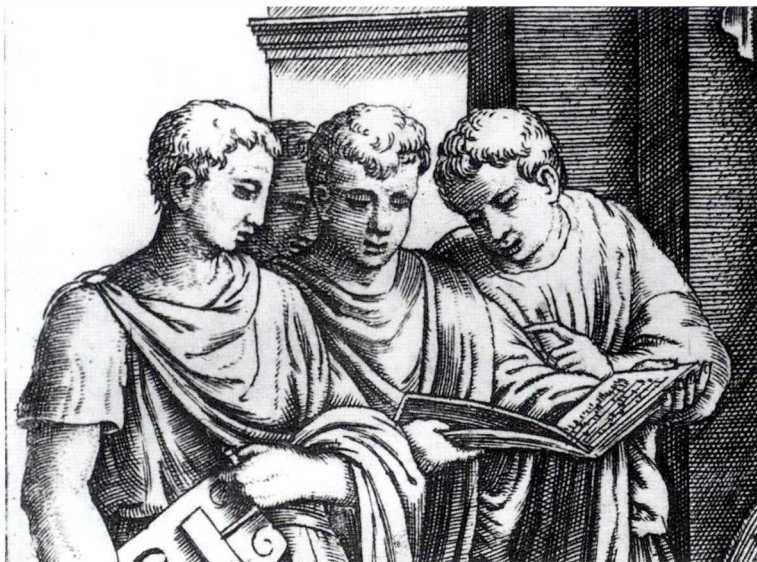


Fig. 18. Maître au dé d'après Lambert Suavius, *Banquet nuptial d'Amour et Psyché*, gravure n° 8, détail inversé des Stampes. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

au château Saint-Ange correspondent aux inventions les plus belles et les plus modernes des gravures ⁽¹⁴⁾.

Reste à identifier l'artiste qui a fourni les dessins des histoires d'Amour et Psyché aux graveurs: sans doute un homme qui s'est rendu à Rome dans les années trente en venant du milieu bruxellois de Vincidor.

Une piste s'ouvre si l'on considère les planches du graveur liégeois Lambert Suavius. Quand on compare, par exemple, sa *Sibylle de Libye* (fig. 14) et sa *Sibylle de Perse* (fig. 15) ⁽¹⁵⁾ à *Psyché et ses sœurs* (fig. 16) ou, de sa série des empereurs et des impératrices, *Germanicus et Agrippine* (fig. 17) ⁽¹⁶⁾ à un détail du *Banquet d'Amour et Psyché* (fig. 18), les ressemblances sont éloquentes: les silhouettes ont le même rythme un peu saccadé, les drapés, une même raideur, qui marque surtout les anatomies, à vrai dire plus qu'approximatives. Les têtes féminines ont un menton en pointe, les profils masculins, de larges tempes, les enfants, un grand front carré autour duquel la chevelure semble faite d'étope. Les visages composent des minois précis, souvent affables, où les lèvres dessinent une ligne horizontale pour esquisser un sourire ou une grimace. Les planches de Lambert Suavius se prêtent à bien d'autres confrontations avec les gravures: tout semble concorder pour voir dans cet artiste l'auteur des modèles de la suite en question.

En l'absence des tapisseries de l'histoire d'Amour et Psyché ainsi que de leurs projets et de leurs cartons, il est évidemment impossible de tirer au clair quelles ont été les parts respectives dans leur réalisation des différents artistes, Perin del Vaga, sans doute Tommaso Vincidor et peut-être déjà Lambert Suavius (car il ne faut pas oublier qu'en 1531 l'Italien quitta Bruxelles). Quant aux dessins des gravures, lorsque Suavius les a fournis à Rome, il n'est pas exclus qu'il les ait modifiés, en y ajoutant notamment les fonds architecturaux et les ruines qu'il a tant affectionnées plus tard dans ses propres planches. Pour étayer davantage l'attribution des modèles à cet artiste, il s'agit à ce point de revenir aux débuts de l'artiste.

Il y a quelques années encore, Lambert Suavius n'était connu que pour son activité de graveur. J'ai proposé alors de lui rendre les panneaux de l'histoire de saint Denis, peints pour le retable de l'église dédiée au même saint à Liège, ville natale de l'artiste ⁽¹⁷⁾. Sans doute à la suite d'une confusion due à l'identité du prénom, ils avaient été attribués au XVIII^e siècle à un autre Liégeois, Lambert Lombard. On s'était trompé de Lambert: une brèche s'ouvrirait pour retrouver l'activité de Lambert Suavius comme peintre.

(14) Comme le prouvent entre autres les scènes de la frise pour lesquelles est conservé le dessin de Perino, celles montrant *Amour et Psyché festoyant dans le palais d'Amour* et *Psyché admirant Amour* (Nieme, Albertine, inv. n^{os} 13561 et 13560; ill. dans GAUDIOSO - ALIBERTI GAUDIOSO, *op. cit.*, II, n^{os} 54-55, pp. 90-91; PARMA ARMANI, *op. cit.*, figg. 272-273, p. 229) ainsi que celle du *Cortège nuptial* (M. MILLER, *Two drawings by Perino del Vaga for Castel Sant'Angelo*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, éd. A. GNANX — H. WIDAUER, avec la collab. de K. GNANX et B. WILLINGER, Milan, 2000, pp. 98-105), où un abîme sépare la légèreté du Florentin de la lourdeur des gravures.

(15) F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1470-1700*, 28, Amsterdam, 1981, n^{os} 25-36, en particulier les n^{os} 29 (*Sibylla Libica*), et 26 (*Sibylla Persica*).

(16) *Ibid.*, n^{os} 52-60, en particulier le n^o 57 (*Germanicus et Agrippine*).

(17) N. DACOS, « Le retable de l'église Saint-Denis à Liège: Lambert Suavius, et non Lambert Lombard », *Oud Holland*, 106, 1992, pp. 85-116.

Dans les archives de Saint-Denis est enregistrée en 1533 une importante somme d'argent versée à un peintre Lambert pour son intervention dans un retable: il n'est pas exclu que l'œuvre en question désigne les volets du retable de Saint-Denis, dont le moment stylistique convient en tout cas pour cette date, et rien ne s'oppose à ce que l'artiste mentionné soit Lambert Suavius, et non Lambert Lombard. En faveur de cette hypothèse joue le fait que, l'année précédente, Lambert Lombard est cité comme peintre d'Érard de la Marek⁽⁴⁸⁾: il serait peu vraisemblable que ce titre n'ait pas été répété dans le document de 1533. Si c'est bien à Lambert Suavius que celui-ci fait allusion, à cette date Suavius se trouvait encore dans le Nord. Il aurait entrepris son voyage en Italie peu après, pour être de retour en 1539, quand il est attesté qu'il s'installe à Liège. Or si l'on confronte aux gravures de l'histoire d'Amour et Psyché le seul dessin préparatoire connu pour les panneaux du retable de Saint-Denis, celui du Crocker Art Museum à Sacramento pour saint Denis en prison⁽⁴⁹⁾, les rapports sont tout aussi frappants. L'un des prisonniers (fig. 19) a exactement le même profil et la même expression, qui semble courroucée, que le roi qui épouse l'une des sœurs de Psyché dans la troisième pièce de la suite (fig. 20).

Par la même opération de « changement de Lambert », d'autres œuvres attribuées précédemment à Lambert Lombard passaient au corpus de Lambert Suavius pour les ressemblances stylistiques qu'elles présentent avec les panneaux du retable de Saint-Denis. Il s'agit d'abord des cartons de trois tapisseries de matrice raphaëlesque possédées jadis par le prince-évêque de Liège Érard de la Marek. L'une, aux musées du Vatican, représente le *Couronnement de la Vierge*⁽⁵⁰⁾; les autres, au palais Apostolique de Lorette et au musée de Boston, illustrent la *Vierge au palmier* et l'*Assomption*⁽⁵¹⁾.

Ces tapisseries sont en rapport avec des gravures, une planche de Marcantonio Raimondi pour la deuxième⁽⁵²⁾, des planches du Maître au dé pour la première et la troisième⁽⁵³⁾, et l'on a considéré qu'elles leur avaient servi de modèles. Pareille théorie se heurte cependant à l'objection déjà émise à propos de la suite d'Amour et Psyché: il n'est pas vraisemblable que des pièces aussi importantes aient été fondées sur de simples gravures; bien au contraire, celles-ci doivent dériver des projets conçus pour les tapisseries. Or, à la différence de la gravure de Marcantonio Raimondi, qui garde un ton très raphaëlesque, celles du Maître au dé présentent les mêmes éléments stylistiques que la suite de l'histoire d'Amour et Psyché et se prêtent également à la comparaison avec les gravures de Lambert Suavius. La ressem-

(48) DACOS, « Le retable », *op. cit.*, pp. 104 et 109.

(49) *Ibid.*, fig. 3, p. 105, et p. 106.

(50) La tapisserie a été publiée comme invention de Lambert Lombard par J. K. STEPPE - G. DELMARCEL, « Les tapisseries du cardinal Érard de la Marek, prince-évêque de Liège », *Revue de l'Art*, 25, 1974, pp. 35-51.

(51) Publiées par G. DELMARCEL, « La Vie de la Vierge. Deux nouvelles tapisseries du cardinal Érard de la Marek », *Archivum artis lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Leuven, 1981, pp. 225-237.

(52) *The Illustrated Bartsch*, 26, *op. cit.*, p. 89, n° 62.

(53) *Couronnement de la Vierge: The Illustrated Bartsch*, 29. *Italian Masters of the Sixteenth Century*, éd. S. BOORSCH, New York, 1982, n° 9. (Répertoire d'abord erronément comme Marcantonio Raimondi: *ibid.*, 26. *The Works of Marcantonio Raimondi and his School*, *op. cit.*, p. 83, n° 56. *Assomption: ibid.*, 29, *op. cit.*, p. 164, n° 7).



Fig. 19. Lambert Suavius, Saint Denis en prison, détail. Sacramento, Crocker Art Museum. (Photo Crocker Art Museum, Sacramento)



Fig. 20. Maître au dé d'après Lambert Suavius. *Mariage des sœurs de Psyché*, gravure n° 3, détail. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

blance est particulièrement frappante entre le *Couronnement de la Vierge* et *Saint Pierre en prison*⁽⁵⁴⁾. Cette pièce non signée de l'artiste, qu'il faut situer au début de sa production, révèle en effet le même traitement du clair-obscur, laissant parfois dans l'ombre la moitié du visage. Mais d'autres gravures se prêteraient tout autant à la comparaison. L'idée prend corps que Lambert Suavius a pu fournir également les modèles de ces pièces, et cela sans être nécessairement l'auteur des compositions.

Deux autres planches du Maître au dé, liées à la fameuse tenture du *Grand Scipion*, trahissent la même main et viennent se joindre à ce groupe⁽⁵⁵⁾. La première, appelée la *Victoire de Scipion sur Syphax*, représente une bataille dont certains éléments reparaisent dans le *Combat du Tessin* et d'autres dans la *Bataille de Zama*: il s'agit peut-être du souvenir d'un projet ultérieur de Giulio Romano, revu pour la gravure⁽⁵⁶⁾. La deuxième planche montre un cortège avec des captifs lié au *Triomphe de Scipion*. Celui-ci diffère du modèle conservé de Giulio Romano, mais se retrouve dans une tapisserie du début du xvii^e siècle, et dérive sans doute d'un

(54) J.S. REXIER, *L'œuvre de Lambert Suavius, graveur liégeois*, Liège, 1878, n° 23. La pièce n'est pas répertoriée dans F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 28, Amsterdam, 1981, mais son attribution ne fait pas de doute. Il en existe un exemplaire rogné à Bruxelles, à la Bibliothèque royale Albert I^{er} (238 x 182) et un autre intact à la Bibliothèque Nationale à Paris (255 x 152), mais où le chiffre 8, visible sur l'exemplaire de Bruxelles, a été effacé. La pièce a été présentée à l'exposition *Lambert Lombard et son temps*, Liège, Musée de l'Art Wallon, 1966, n° 290, p. 81 (L. MOYANO).

(55) *The Illustrated Bartsch, op. cit.*, 29, p. 229, n° 73, et p. 230, n° 74.

(56) Jules Romain, *L'Histoire de Scipion*, Paris, Grand Palais, 1978, cat. de l'expos. sous la dir. de B. JESTAZ avec la collab. de R. BACOU, Paris, 1978, n°s I, pp. 25-30, et XIII, pp. 94-101.

projet alternatif de Giulio Romano ⁽⁵⁷⁾. Lambert Suavius a pu connaître également les projets de cette tenture à Bruxelles et les transmettre, peut-être revus, aux graveurs à Rome ⁽⁵⁸⁾.

Toujours pour leurs rapports avec le retable de Saint-Denis, ont été attribués également à Lambert Lombard quelques petits tableaux d'après l'*Adoration des bergers* de la *Scuola nuova*, qu'il s'agit de verser maintenant au dossier de Lambert Suavius ⁽⁵⁹⁾. Celui-ci se révélait lié au milieu de Vincidor. Il semble qu'il y ait été associé plus étroitement encore.

Pour les douze pièces de la *Scuola nuova* sont conservés, en plus d'un carton entier, mais repeint, des fragments de cartons — en tout, une trentaine — dénonçant l'intervention de plusieurs artistes. Outre Vincidor, on peut y reconnaître un collaborateur italien de l'élève de Raphaël ainsi que plusieurs artistes qui avaient dû être recrutés sur place: l'un, provenant de l'atelier de Bernard van Orley, que j'ai identifié avec Léonard Thiry, un autre, également Flamand, mais moins original, que l'on appelle le Maître du fils prodigue, un cinquième, aux expressions plus violentes, qui semble être le Maître de Paul et Barnabé. Une sixième main apparaît dans la tête d'un des soldats de la *Résurrection* (fig. 21) ⁽⁶⁰⁾.

Enlevée avec sûreté et peinte hardiment dans une gamme de couleurs vives, cette tête se rapproche de la manière de Vincidor, tout en trahissant dans la touche et dans la palette un caractère qui ne peut être italien. Le dessin du profil est moins enlevé, avec une allusion à l'œil et aux cils de l'autre moitié du visage. La tête laisse transparaître aussi une plus grande attention à l'épiderme, rendu avec toutes ses imperfections, et aux cheveux, peints un à un, dans la lumière. Le rapport s'impose avec la tête de saint Paul dans l'histoire de *Saint Paul et saint Denis devant le dieu inconnu* (fig. 22). Sans oublier, bien entendu, que le fragment de Stockholm dépend d'un modèle venu de Rome, tandis que le panneau liégeois est une création de son auteur.

Si l'on considère l'ensemble de la tapisserie de la *Résurrection*, les nuances des marbrures y révèlent une même sensibilité aux matières que le fragment de carton de Stockholm. En observant alors d'autres panneaux du retable de Saint-Denis, tels que celui de la *Céphalophorie*, on retrouve aussi des paysages semblables à celui de la *Résurrection*: Lambert Suavius semble bien avoir exécuté le carton de cette pièce, ou du moins avoir pris part à son exécution en intervenant dans le fond. Le Liégeois devait faire partie intégrante de l'équipe de Vincidor ⁽⁶¹⁾. Lorsqu'il s'est rendu à Rome, il a dû s'y comporter comme un agent de l'atelier bruxellois, en y préparant pour la gravure des dessins liés à l'origine aux tapisseries.

(57) Madrid, Patrimonio Nacional. Cf. COLONEL D'ASTIER, *La Belle Tapisserie du Roy (1532-1797) et les Tentures de Scipion l'Africain*, Paris, 1907, pl. XXXII. JUNQUERA DE VEGA — HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, série 28, n° VI, pp. 201-205. La tapisserie a été tissée dans l'atelier des Mattens à Bruxelles.

(58) D'autres gravures encore de ce maître semblent remonter à des projets de Lambert Suavius, qui pourrait les avoir fournis sur place: par exemple la *Trinité* (*The Illustrated Bartsch*, 29, *op. cit.*, p. 167, n° 10), les deux *Frises de putti* (*ibid.*, p. 193, n°s 36 et 37) et la *Cybèle* (*ibid.*, p. 175, n° 195).

(59) N. DACOS, « L'Adoration des bergers' de la Scuola Nuova: des modèles pour la tapisserie aux tableaux », *Per Luigi Grassi. Disegno e disegni*, éd. A. FORLANI TEMPESTI — S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, Rimini, 1998, pp. 112-122.

(60) Stockholm, Nationalmuseum, inv. n° NMH 2/1992. Le fragment a été publié comme œuvre de Giulio Romano par B. MAGNUSON, « Giulio Romano: Manshuvud », *Konsthistorisk Tidskrift*, 1992, pp. 76-79.

(61) Tout ce qui subsiste des modèles et des cartons de l'atelier de Vincidor demanderait à ce point à être analysé pour mieux cerner le rôle de chacun de ces collaborateurs, à commencer par les dessins des *Jeux*

Lambert Suavius dut continuer alors à peindre de manière autonome. J'ai pu lui rendre l'*Amour battu* de la collection Zeri à Mentana ⁽⁶²⁾ qui reste en relation étroite avec les panneaux de Saint-Denis, tout en s'en distinguant par l'action dominante des maîtres italiens et de l'antique. De retour à Liège, l'artiste dut poursuivre cette activité, produisant notamment les tableaux de l'*Incendie de Troie* ⁽⁶³⁾ et s'imposant aussi dans le portrait ⁽⁶⁴⁾. Mais c'est dans les nuances des blancs et noirs de la gravure qu'il finit par trouver sa vocation, dans les jeux subtils des matières et des clairs-obscur, loin des tâtonnements de l'histoire d'Amour et Psyché. Et ce fut pour y devenir un grand maître.

Appendice

Le noyau de cet article a été écrit en 1997 et remis à *Prospettiva* pour paraître dans les numéros de la revue qui étaient prévus à la mémoire de Mauro Cristofani. Le problème consistait à revoir la paternité des modèles des gravures de l'histoire d'Amour et Psyché et à reconsidérer le rapport qui les unit aux fresques de Perin del Vaga à la lumière des projets de la tenture de François I^{er}. Le 28 janvier 2000 le texte a fait l'objet d'une communication que j'ai présentée au colloque organisé à Rome, à l'Accademia dei Lincei, sur la loggia de Psyché à la Farnésine. En 2001 il m'a été communiqué que le projet de *Prospettiva* n'était pas sur le point d'aboutir, et j'ai repris l'article. J'y ai ajouté l'attribution des modèles des gravures à Lambert Suavius, à laquelle j'étais arrivée entre-temps, et l'ai présenté à la *Gazette des Beaux-Arts*, qui s'est engagée à le publier. François Souchal a dû me le réexpédier en 2002 quand il a su que la *Gazette* allait cesser brusquement de paraître. Le texte en est présenté ici sous la même forme, enrichi toutefois d'un appendice qui rend compte de la bibliographie nouvelle.

1. — L'analyse des cartons de la *Scuola nuova* et des différents artistes, pour la plupart encore mal connus, que j'ai pu y reconnaître a fait l'objet de la communication que j'ai présentée en juin 2002 au Metropolitan Museum of Art à New York, « The Cartoons of the 'Scuola nuova', Vincidor's workshop in Brussels and the diffusion of raphaelism ». L'occasion était fournie par la très belle exposition *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, qu'y avait organisée magistralement Thomas Campbell, avec le colloque international qui a suivi.

Il ressort de cette analyse, entreprise il y a de nombreuses années, que les artistes ayant

d'enfants, qui trahissent déjà plusieurs mains, les dessins en relation avec le « lit du pape », où à côté de Vincidor j'ai déjà pu discerner le Maître du fils prodigue (cf. N. DACOS, « Autour de l'Adoration des bergers de Tommaso Vincidor. Léonard Thiry, le maître du fils prodigue et les autres », *Mélanges en l'honneur de Raphaël de Smedt*, Louvain, 2001, III, p. 95-116) et les cartons en relation avec le même ensemble. Pour celui de la *Vision d'Ezéchiel* en particulier, tous les éléments semblent converger en faveur d'une attribution à Lambert Suavius, dont je réserve cependant le nom avant d'avoir eu l'occasion d'examiner l'original.

(62) *Ibid.*, pp. 112-114.

(63) Pour le tableau de l'*Incendie de Troie* d'après l'*Incendie du Bourg*, cf. N. DACOS dans *Fiamminghi a Roma. Bruxelles — Rome, 1995*, cat. de l'expos., n° 208, p. 358.

(64) Voir N. DACOS, « Guillaume de Norman junior: un portrait de Lambert Suavius », *Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège, Art and Fact*, 15, 1996, *Mélanges Pierre Colman*, pp. 95-97.

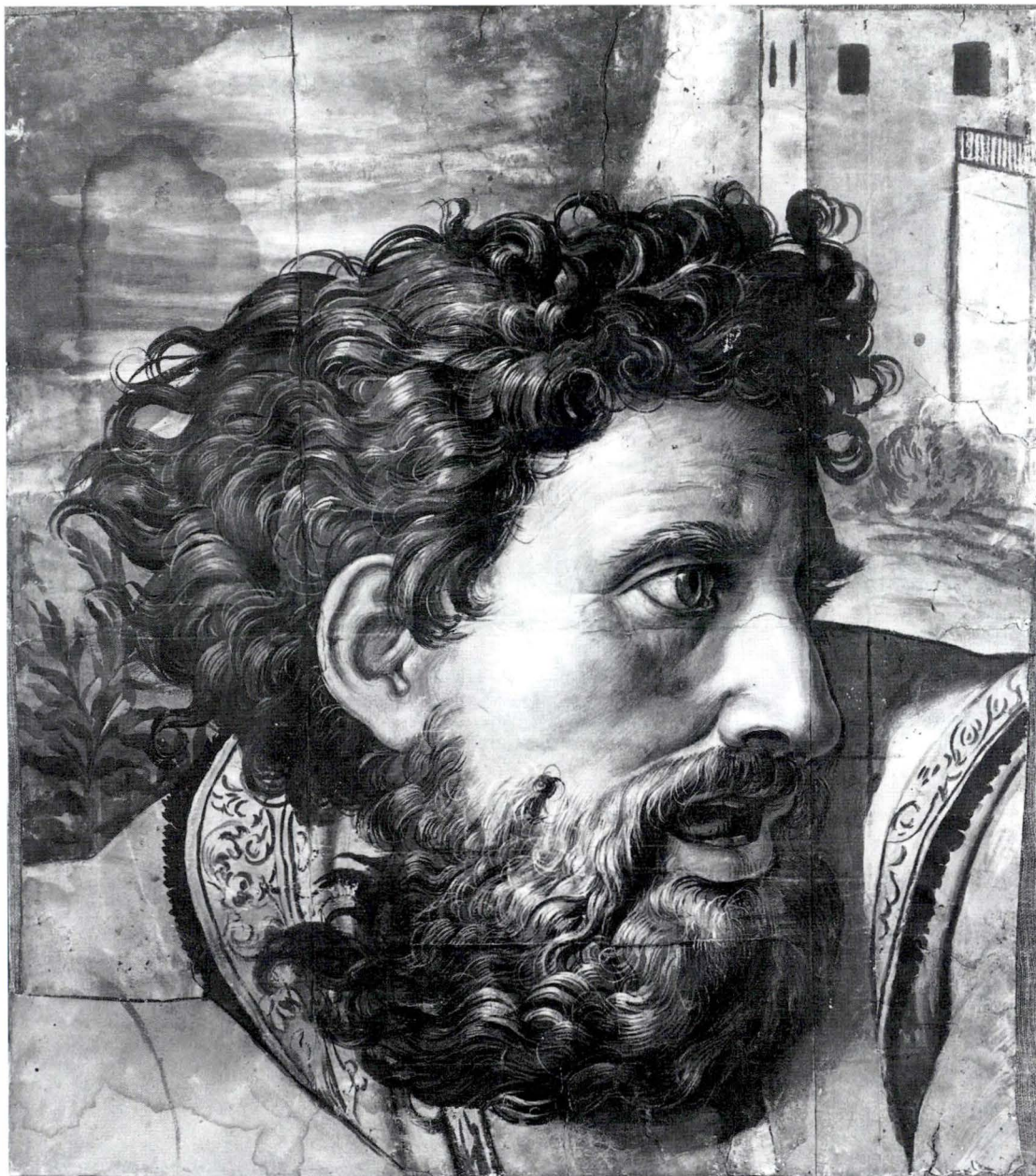


Fig. 21. Lambert Suavius d'après Giulio Romano (?), fragment de carton pour la *Résurrection*.
Stockholm, National Museum. (Photo National Museum, Stockholm)



Fig. 22. Lambert Suavius, *Saint Paul et saint Denis devant l'autel du dieu inconnu*, détail. Liège, Musée de l'art wallon. (Photo IRPA, Bruxelles)

travaillé avec Vincidor à la préparation de cartons de tapisserie sont restés liés intimement aux modèles italiens tout au long de leur vie. Ils se différenciaient en cela de la plupart des peintres formés au même moment et dans la même ville chez Bernard van Orley. Pieter Coecke, par exemple, qui a fait ses premières armes chez le maître bruxellois, conçoit ses cartons de tapisserie avec une autonomie beaucoup plus grande. Léonard Thiry, par contre, qui a partagé avec Lambert Suavius l'expérience des cartons raphaéliques, ne se dissocie jamais tout à fait de ses modèles, ce qui l'amène à faire un usage systématique des gravures. Un exemple significatif en est fourni par la tapisserie de *Persée libérant Andromède* (fig. 24) ⁽⁶⁵⁾, présentée récemment à l'exposition *Tapestry in the Renaissance* à laquelle elle a même servi de « logo » ⁽⁶⁶⁾.

(65) P. JUNQUERA DE VEGA, C. HERRERO CARRETERO, *op. cit.*, Madrid, 1986, série 19, II, p. 136.

(66) *Tapestry in the Renaissance*, *op. cit.*, pp. 424-428, n° 49, notice de C. PAREDES, revue par T. CAMPBELL, où la pièce de *Persée libérant Andromède* est présentée comme « here attributed to Pieter Coecke van Aelst or an artist in his workshop ». À la suite d'une erreur qui s'est glissée dans le texte, mon nom a été cité avec les tenants de l'attribution du carton à Jan Vermeyen et l'article dans lequel je l'ai attribué à Thiry a été omis, bien qu'il apparaisse dans la bibliographie. Les cartons de cette suite ainsi que ceux de l'histoire de *Vertumne et Pomone* et ceux de la *Création* ont en effet oscillé entre les noms de Pieter Coecke et de Jan Vermeyen avant que je ne les rende à Thiry, le « Flamand » qui a longuement travaillé à Fontainebleau. Lors d'une discussion à l'exposition à New York, Thomas Campbell m'a fait savoir aimablement qu'en faveur de l'attribution des cartons des trois suites à Pieter Coecke, il invoquait comme argument décisif la ressemblance entre la tête de Pomone et celle de la Madeleine dans le triptyque de la *Descente de croix* à Lisbonne (ill. *ibid.*, p. 385, fig. 176), mentionné au xvi^e siècle comme œuvre de Pieter Coecke. Cette ressemblance est indéniable, mais elle se limite au visage de la figure alors que les compositions sont totalement différentes. Du point de vue de la méthode, rien n'est plus trompeur, on le sait, que de faire une attribution sur la base d'un détail. Il se fait que les figures des trois suites apparaissent pour la plupart sur un seul plan, comme sur un bas-relief, et que leur tronc est toujours immobile ou presque, seuls les bras et les jambes étant en mouvement, comme s'ils appartenaient à des pantins articulés : une manière qui se retrouve dans les dessins sûrs de Thiry. Dans les œuvres de Pieter Coecke, au contraire, y compris dans le triptyque de Lisbonne, les corps se caractérisent par leur torsion et se situent sur plusieurs plans, en prenant possession de l'espace et en y formant des masses souvent circulaires. Pour redonner les cartons des trois suites à Pieter Coecke, Thomas Campbell a dû révolutionner la chronologie de l'artiste en imaginant qu'après les suites agitées de l'histoire de saint Paul, des *Sept péchés capitaux* et de l'histoire de Josué, dont les cartons sont effectivement de lui, les trois tentures incriminées constitueraient sa phase finale, dans les années quarante, en même temps que les modèles des gravures des *Mœurs et fachons... de Turcz*. À ce moment l'artiste aurait renoncé à la violence de ses premières suites pour des œuvres plus calmes. Pareille proposition n'est pas cohérente. Depuis l'histoire de saint Paul, Pieter Coecke subit fortement l'action des modèles du *Grand Scipion*, qui se retrouve dans les *Péchés capitaux* et dans l'histoire de *Josué*. Or rien ne transparait de cette culture dans les *Poésies*, *Vertumne et Pomone* et la *Création*. Si les cartons de ces suites étaient du même artiste, quelque chose en subsisterait, ne fût-ce qu'émoussé. Comment expliquer, par ailleurs, la forte composante bellifontaine que l'on y décèle, aisément concevable chez Thiry, mais non chez Coecke ? Quant aux *Mœurs et fachons... de Turcz*, les compositions en ont été conçues par Coecke sur la base des gravures de Dürer et de ce qu'il a vu en Italie dans les années vingt — Raphaël, l'antique et surtout Peruzzi. L'action du *Grand Scipion* y est encore inexistante et l'on n'y décèle aucune trace de la culture de Fontainebleau.

Il s'agit de la plus belle pièce des *Poésies*, suite d'histoires mythologiques dont j'ai pu rendre les modèles à Thiry ⁽⁶⁷⁾. Mais celui-ci n'a joué qu'un rôle partiel dans leur invention. Entre la figure salviasque de Neptune et celle de la princesse, inspirée du Primitice, la silhouette de Persée, qui bondit dans l'espace avec la légèreté d'un danseur, est reprise aux *Archers* de Nicolas Béatrizet d'après un célèbre dessin de Michel-Ange (fig. 23) ⁽⁶⁸⁾. Pour la faire sienne l'artiste en a cependant émoussé le mouvement et l'a exalté au moyen des draperies qui l'entourent avec une extrême élégance. À l'opposé d'un Pieter Coecke, qui est avant tout un concepteur, Thiry et Suavius valent par l'interprétation qu'ils donnent de leurs modèles. Ce qui ne les a pas empêchés de créer des chefs-d'œuvre.

II.— En 2000 ont paru les actes d'un colloque qui s'est tenu l'année précédente à la Chartreuse de Pontignano sur le thème *Dal testo all'immagine. Amore e Psiche nell'arte del Rinascimento*. L'élégant volume forme les numéros 5 et 6 de la nouvelle revue *Fontes. Rivista di filologia, iconografia e storia della tradizione classica*, dirigée par Roberto Guerrini. Riche en suggestions sur le thème traité, le volume offre en particulier d'intéressantes études sur les différentes versions du texte d'Apulée dans ses éditions latines et italiennes, avec les illustrations gravées qui les accompagnent. Il fait désormais autorité.

La publication des Actes a été confiée à Sonia Cavicchioli, qui a également participé au colloque avec une communication, pp. 189-204, sur « Le incisioni del Maestro del Dado. Framandi raffaelleschi e archeologici. Fortuna e problemi di attribuzione ». L'auteur, qui a consacré sa thèse à l'iconographie d'Amour et Psyché, situe les gravures dans le contexte raphaëlesque et accepte l'attribution traditionnelle de leurs modèles à Michiel Coxcie. Les rapprochements qu'elle propose avec les œuvres de cet artiste finissent cependant par mettre en évidence les différences qui les en séparent : d'une part, les citations chez le peintre de Malines de Sebastiano del Piombo et de Michel-Ange, de l'autre, le rôle décisif sur Suavius de Raphaël et de l'antique. La vague ressemblance que les gravures offrent avec les dessins de Coxcie pour les *Amours des dieux* s'explique aisément par le commun passé bruxellois des deux artistes, et peut prêter à confusion pour qui n'est pas rôdé à l'étude de ce milieu. Il ne faut pas oublier que, comme Pieter Coecke, Coxcie est sorti de l'atelier de Bernard van Orley : il n'a jamais atteint une italianisation comparable à celle de Suavius, et ne s'est que rarement piqué d'archéologie. Les vues d'architecture antique qui meublent plusieurs des planches de l'histoire d'Amour et Psyché n'ont aucun lien avec les œuvres de Coxcie, alors qu'elles présen-

(67) N. DACOS, « Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome », *Gazette des Beaux-Arts*, 138, 1996, mai-juin, p. 199-212, et *ib.*, « Léonard Thiry de Belges, peintre excellent. De Fontainebleau à Bruxelles », *ibid.*, 138, 1996, juillet-août, p. 21-36.

(68) La planche, très célèbre, ne figure pas dans *The Illustrated Bartsch*. Voir G.D. PASSAVANT, *Le peintre-graveur (Supplément à Bartsch)*, Leipzig, 1860-1861, appendice, n° 116. Ill. par exemple dans *Fortuna di Michelangelo nell'incisione. Benevento - Roma, 1964-1965*, cat. de l'expos. par M. ROTILI avec la collab. de M. CATTELLI ISOLA et E. GALASSO, p. 67, n° 37, et pl. 21. Quant au monstre marin de *Persée et Andromède*, il a la gueule dans le même angle que la baleine sur le dessin de l'histoire de Jonas signé par Léonard Thiry (ill. dans *Le Dessin en France au XVI^e siècle. Dessins et miniatures de l'École des Beaux-Arts. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1994*, cat. de l'expos., dir. E. BRUGEROLLES, n° 39, p. 125).

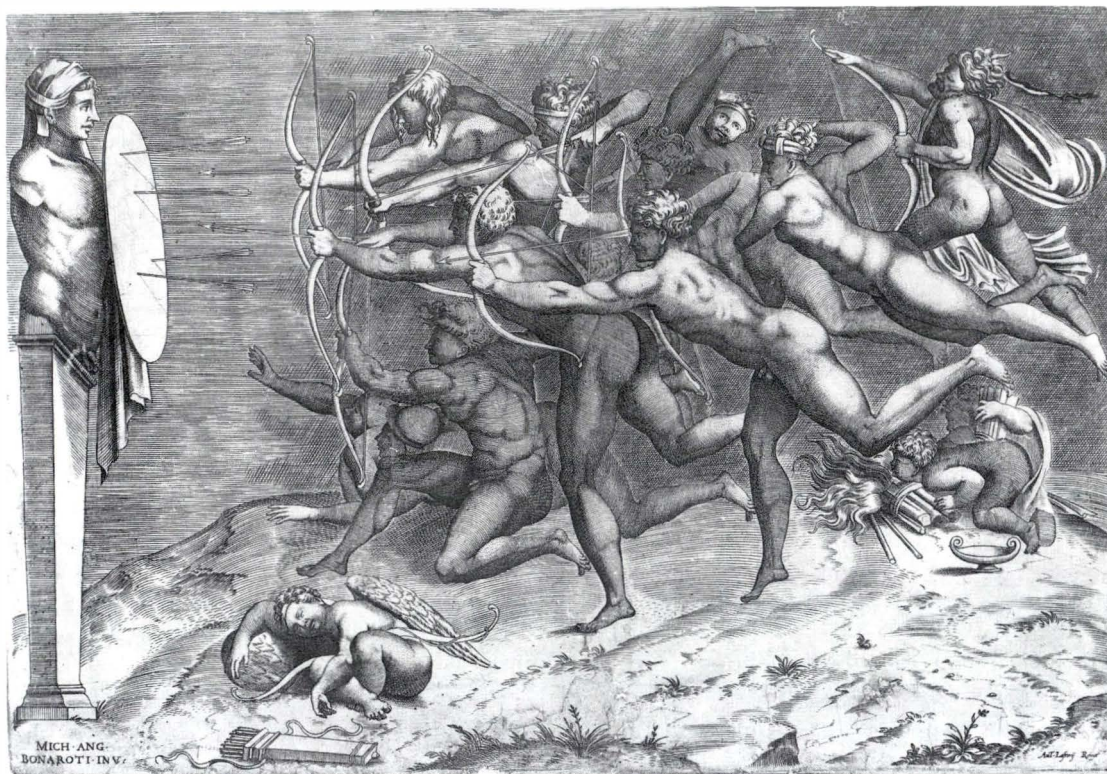


Fig. 23. Nicolas Bêatrizet d'après Michel-Ange. *Les archers*, gravure. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe. (Photo Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rome)

tent des ressemblances éloquentes avec les fonds des gravures signées de Lambert Suavius, entre autres avec sa série des *Apôtres*.

L'auteur revient en outre sur le problème de trois dessins qui semblent liés aux gravures. Le premier est une copie d'après un modèle perdu. Le deuxième, qui est bien de Coxcie, n'est pas en rapport avec la suite. Le troisième, conservé dans un musée américain et moins connu des chercheurs, est difficile à juger sur la base d'une photo, mais est en tout cas étranger à Coxcie et proche de Suavius, qu'il s'agisse d'un original pâli ou plutôt d'une copie⁽⁶⁹⁾.

(69) Le premier est conservé au Louvre, Cabinet des dessins, inv. n° 4210, et montre la composition de la gravure n° 1 inversée. Il a été publié comme Coxcie par A. GNANX - D. LAURENZA, « Raphael's Influence on Michel Coxcie: Two New Drawings and a Painting », *Master Drawings*, 24, (1996), pp. 292-302, mais est mentionné justement comme une copie du modèle perdu dans D. CORDELLIER - B. PY, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, 1992, n° 605, p. 391. Le deuxième est conservé à Londres, au British Museum, inv. n° 1946-7-13-151, où il est depuis toujours aisément consultable dans le carton de Coxcie, et illustre un sujet qui n'apparaît pas dans les gravures. *Amour s'approchant de Psyché endormie*, mais dérive probablement d'un projet non utilisé. Le troisième appartient à la Notre Dame University, inv. n° 1933.1.3, et a été publié dans le catalogue de son musée (*Notre Dame University, European Old Master Drawings*, 1955, n° 8). Il représente, inversée par rapport à la gravure, *Psyché auenée sur la montagne*.

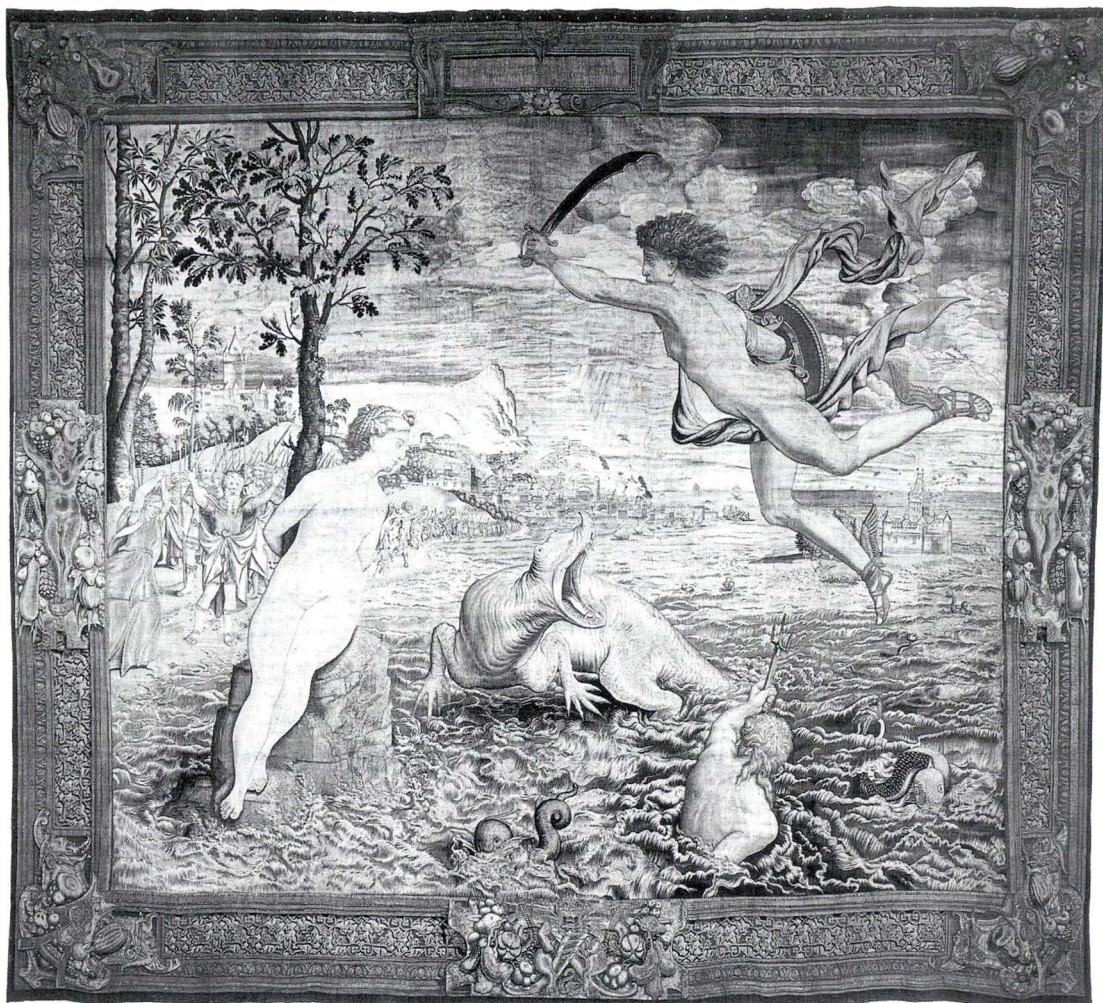


Fig. 21. Persée libérant Andromède, tapisserie inversée d'après un carton de Léonard Thiry. Madrid, Patrimonio Nacional. (Photo Patrimonio Nacional, Madrid)

L'auteur accepte également l'idée traditionnelle de l'action que les gravures auraient exercée sur Perin del Vaga, sans percevoir l'importance des projets pour la tenture de François I^{er} ni s'arrêter sur le fait que nombre des gravures n'ont pas été inversées par rapport aux modèles, avec les inconvénients mentionnés plus haut. L'heureuse identification due à Sonia Cavicchioli du fond de la gravure 22, montrant l'arc de Janus et les colonnes de Saint-Georges-en-Vélabre, appelait cependant une réflexion dans ce sens, puisque cette vue est également présentée à l'envers.

Sonia Cavicchioli a tiré maintenant de sa thèse un volume d'ensemble magnifiquement illustré, vaste panorama sur la question au titre attrayant *Eros et Psyché. L'éternelle félicité de l'amour* (70).

La communication d'Elena Parma, « La favola di Amore e Psiche interpretata da Perino del Vaga nel palazzo di Andrea Doria a Genova e in Castel Sant'Angelo a Roma », *ibid.*, pp. 205-223, donne une description détaillée des sujets de l'histoire représentés dans les seize lunettes du palais Doria et dans les neuf fresques du château Saint-Ange. Spécialiste de Perino, auquel elle a consacré la monographie de base et, plus récemment, une exposition, Elena Parma ne manque pas d'établir des rapports avec le texte d'Apulée dans ses différentes versions ainsi qu'avec les gravures qui les illustrent. Mais sur la prétendue action que Perino aurait subie des gravures, elle reste justement sceptique (71).

SAMENVATTING: Van Perin del Vaga tot Lambertus Suavius. De geschiedenissen van Amor en Psyche.

Ten onrechte heeft Vasari de modellen voor de gravures van de geschiedenis van Amor en Psyche aan Michaël Coxcie toegeschreven. Ook hebben deze niet model gestaan voor de fresco's van Perin del Vaga voor het Castello San Angelo in Rome zoals veelal wordt beweerd. De gravures zijn ontstaan naar ontwerpen voor een serie van 26 (verdwenen) wandtapijten die François Ier zich had aangeschaft. De kartons hiervoor moeten tot stand gekomen zijn in het Brussels atelier van Vincidor waarvoor Perin del Vaga een deel van de tekeningen had bezorgd. Perin del Vaga heeft dus zijn eigen ontwerpen voor San Angelo herbruikt. Als auteur van de modellen voor de gravures komt Lambertus Suavius in aanmerking die in de werkplaats van Vincidor werkzaam was.

ABSTRACT: From Perin del Vaga to Lambertus Suavius. The stories of Amor and Psyche.

Vasari was mistaken in attributing to Michiel Coxcie the models for the engravings of the story of Amor and Psyche. Nor did these serve as models for Perin Del Vaga's frescoes for the Castello San Angelo in Rome, as is frequently maintained. The engravings derive rather from the patterns for the series of 26 (since disappeared) tapestries acquired by king Francis I. The cartoons for these must have been produced in Vincidor's Brussels workshop, with Perin del Vaga providing part of the drawings. In other words, Perin del Vaga reused his own designs at San Angelo. The author of the models for the engravings can be identified as Lambertus Suavius, who was part of Vincidor's workshop.

(70) Paris, Flammarion, 2002.

(71) « Rimane comunque difficile attribuire le invenzioni delle singole storie *tout-court* al Coxie pur giustificandone i risultati con un intenso studio su Raffaello e sui suoi seguaci nella prima fase del suo soggiorno romano (1531/2-1539)... » (p. 215).

LE TRIPTYQUE DE ONTANEDA AUX MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES : TYPOLOGIE, ATTRIBUTION ET FORTUNE CRITIQUE

Didier MARTENS et Barbara KISS

I. Francisco de Ontaneda et le triptyque de Heusden

Le triptyque dit « de Ontaneda » ne fait pas partie du fonds ancien des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (1) (figg.1, 2). Acquis en 1873, il provient de la collection des ducs d'Arenberg. Au xvii^{ème} siècle et durant la première moitié du siècle suivant, il se trouvait dans l'ancienne église Sainte-Croix à Heusden, près de Gand (2). Cas plutôt exceptionnel, nous possédons, de l'œuvre, une description antérieure à l'époque où l'histoire de l'art se constitua en discipline scientifique. L'érudit chanoine de la cathédrale Saint-Bavon de Gand Auguste-Emmanuel Hellin (1724-1803) (3) lui a en effet consacré une note manuscrite en néerlandais, que l'on peut traduire comme suit :

« Dans l'église paroissiale de Heusden, il y avait un tableau se fermant avec deux volets; au centre est représentée Notre-Dame avec l'Enfant Jésus assis dans son giron; sur le volet droit, il y a saint François; sur le volet gauche, un homme agenouillé revêtu de noir, avec un col à l'espagnole. Au revers des volets se trouvent les quartiers et armoiries suivants: de Ontaneda, de Aranda, [...] » (4).

(1) N° d'inv.2591; huile sur bois; 77 x 56 cm (panneau central); 77 x 24 cm (chaque volet).

(2) Voir, sur l'ancienne église Sainte-Croix de Heusden, Patrick DEVOS/ Martine PIETERAERENS, *De Heilig-Kruiskerk te Heusden*, Gand, 1995, pp. 25-26. L'actuelle église de Heusden est une construction de style néo-gothique, consacrée en 1845. Le triptyque ne semble avoir laissé aucune trace dans le village.

(3) Voir, sur le chanoine Hellin, Philippe DE GHELLINK VAEERNEWYCK, *Autour des crayons généalogiques du chanoine Hellin*, dans: *LIII^{ème} Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique. Congrès de Mons. Actes*, IV, Mons, 2002, pp. 1085-1097.

(4) *« Inde prochie kereke van heusden heeft gehangen een tafereel sluijvende met twee deuren, in't midden wordl verbeelt o.l.v. sillende met het kindeken Jesus op haeren school, op de rechte deur slaet den h.franciscus en op de slincke eenen knielenden man in't swert gekleet met een spaensche lobbe. Achter op de deuren slaen de wapenen en quartierien als volghl [...] »*. Ce texte, découvert par Christiane van den Bergen, est cité dans: Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS/ Dominique VERLOO/ Léopold KOGKAERT, *Le triptyque de Ontaneda d'Antheunis Claeissens. Historique, technique picturale et traitement*, dans: *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 18, 1980-1981, pp. 61-62. Il ne se trouve toutefois pas dans le manuscrit G 2289 de la Bibliothèque Royale Albert 1^{er} de Bruxelles, comme il est dit note 11, mais dans le manuscrit G 1189, fol.38. Voir, sur ce manuscrit, Alexandre PITCHART, *Catalogue de la bibliothèque de M.F.-V.Goethals, ancien bibliothécaire de la ville de Bruxelles. Manuscrits*, Bruxelles, 1878, n^{os} 1189-1190.



Fig. 1. Pieter Claeissens l'Ancien: Triptyque de Ontaneda; *Repos pendant la Fuite en Égypte avec saint François et Francisco de Ontaneda*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (Photo B. Kiss, Waterloo)

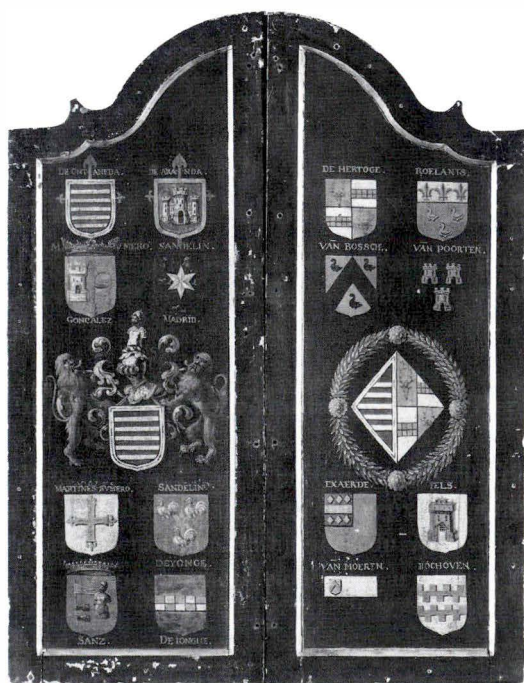


Fig. 2. Pieter Claeissens l'Ancien: Triptyque de Ontaneda (fermé); *Quartiers de Juan de Ontaneda et d'Anne-Marie de Hertoghe*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (Photo IRPA, Bruxelles)

Pour autant que l'on donne aux termes gauche et droite le sens héraldique de dextre et senestre, selon l'usage en vigueur jusqu'au début du XIX^{ème} siècle dans les descriptions d'images⁽⁵⁾, on reconnaît sans difficulté, dans ces lignes, le triptyque de Ontaneda. Au moment où écrit le chanoine, l'œuvre avait déjà quitté l'église de Heusden. A-t-il eu l'occasion d'y examiner le triptyque avant son transfert? Toujours est-il que la description héraldique des revers des volets est très détaillée, le chanoine se permettant même, au passage, de critiquer la disposition des blasons du volet droit: « *on notera que ces quartiers ont été mal disposés et doivent être* [suit la rectification] »⁽⁶⁾. En revanche, la description des images est pour le moins succincte. Elle omet les représentations de la *Fuite en Égypte* et du *Miracle du Champ de blé*⁽⁷⁾, qui occupent le deuxième plan du panneau central (figg.3, 11, 17). Le groupe marial occupant le premier plan constitue donc, en fait, une représentation du *Repos pendant la Fuite en Égypte*.

Grâce au travail de Christiane van den Bergen, l'identité du donateur est aujourd'hui bien établie et sa biographie reconstituée dans ses grandes lignes⁽⁸⁾. La présence de saint François sur le volet gauche, les armoiries des Ontaneda visibles au revers du même volet et, enfin, les informations fournies par la généalogie permettent d'affirmer que le personnage masculin en prière figurant sur le volet droit s'appelait Francisco de Ontaneda. On ignore la date de naissance de ce marchand de tapisseries d'origine espagnole. Natif de Castrojeriz, en Castille, il s'établit à Bruges. En 1576, il est de passage à Anvers, au moment de la Furie espagnole. À ce moment, il était déjà marié à une certaine Françoise de Aranda. On le retrouve ensuite à Rouen, dès 1577. Dans cette ville, il exerça les fonctions de 'commissionnaire' du marchand Simon Ruiz entre 1583 et 1591⁽⁹⁾. Enfin, on sait que don Francisco fut inhumé en 1591 à Lille, dans le chœur de l'église des Frères Mineurs. Il était apparemment très attaché au *Poverello* et à ses disciples. C'est ce que suggèrent non seulement le volet gauche de son triptyque, mais aussi le choix de sa dernière demeure. Dans sa correspondance, Francisco de Ontaneda apparaît comme un homme fort préoccupé par le sort de l'Espagne et comme un

(5) Voir, à ce sujet, Didier MARTENS, *Autour des retables du jubé de l'église des chartreux de Cologne: lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, pp. 73-77.

(6) « *nota dat dese quartierien quaelijck sijn geset en moelen sijn [...]* » (Bruxelles, Bibliothèque Royale, G 1189, fol.38).

(7) Selon la légende, un paysan était en train d'ensemencer son champ lorsque passa la Sainte Famille, en route vers l'Égypte. Peu après, ce champ se couvrit de blé mûr. Les sbires d'Hérode, lancés à la poursuite de l'Enfant, auraient demandé au paysan, qui venait de commencer à moissonner, s'il n'avait pas vu une famille en fuite. Il répondit par l'affirmative, en précisant qu'il l'avait aperçue alors qu'il semait. Les soldats, découragés, abandonnèrent la poursuite. Voir, sur la légende et son iconographie, Hans WENTZEL, *Die Kornfeldlegende in Parchim, Lübeck, den Niederlanden, England, Frankreich und Skandinavien*, dans: *Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957*, s.l., 1957, pp. 177-192; idem, *Die Kornfeldlegende*, dans: *Aachener Kunstblätter*, 30, 1965, pp. 131-143; Marie-Louise DUFÉY-HAECK, *Le thème du Repos pendant la Fuite en Égypte dans la peinture flamande de la seconde moitié du XV^{ème} au milieu du XVI^{ème} siècle*, dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 48, 1979, p. 48.

(8) VAN DEN BERGEN-PANTENS/ VERLOO/ KOCKAERT, *op. cit.*, pp. 68-70.

(9) Voir, à ce sujet, Henri LAPEYRE, *Une famille de marchands: les Ruiz*, Paris, 1955, p. 157. Nous devons cette référence, qui ne se trouve pas dans l'article de VAN DEN BERGEN-PANTENS/ VERLOO/ KOCKAERT, *op. cit.*, à Marta Negro Cobo (Burgos).



Fig. 3. Pieter Claeissens l'Ancien: Triptyque de Ontaneda, panneau central; *Repos pendant la Fuite en Égypte*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (Photo IRPA, Bruxelles)

catholique convaincu, hostile aux menées des protestants⁽¹⁰⁾. Sa veuve, morte en 1613, ne fut pas enterrée à ses côtés. Sa tombe se trouvait à Heusden, en l'église Sainte-Croix⁽¹¹⁾, tout comme celle de leur fils Juan, qui décéda en 1652⁽¹²⁾.

(10) Voir, à ce sujet, LAPEYRE, *op. cit.*, pp. 422, 429.

(11) « *Françoise de Aranda dame de Blaton lez Lille morte l'an 1643 le 25 mars gist à heusdene lez gand* » (Bruxelles, Bibliothèque Royale, G 1189, fol.39).

(12) « *Juan de Ontaneda Chevalier capitaine de 300 têtes au fort de Verrebroeck, mort 1652, gil à heusden* » (Bruxelles, Bibliothèque Royale, G 748, fol.428). Voir, sur ce manuscrit, également de la main du chanoine Hellin, PINCHART, *op. cit.*, n^{os} 746-754.

La présence ancienne du triptyque dans l'église de Heusden a fait écrire qu'il aurait été commandé par la veuve de Francisco de Ontaneda, en mémoire de son mari, reposant à Lille. On a même affirmé, de manière pour le moins légère, que « *la délicatesse du sujet dénote un choix typiquement féminin* » (13). Néanmoins, aucune petite croix placée entre les mains ou sur le front du personnage représenté sur le volet droit, ni un costume manifestement archaïque par rapport au style de l'œuvre, ne vient étayer l'hypothèse d'un portrait posthume. Une autre hypothèse, déjà envisagée par Christiane van den Bergen (14), semble préférable: le triptyque a dû être commandé par Francisco de Ontaneda avant son mariage. Dans le cas contraire, on comprend mal pourquoi le marchand castillan n'aurait pas fait représenter son épouse.

L'œuvre, qui serait donc antérieure à 1576, date à laquelle don Francisco était marié, fut sans doute conçue pour une chapelle mais, suite aux troubles iconoclastes, elle serait finalement restée entre les mains de son commanditaire. Après sa mort, elle passa à ses héritiers. Il est vraisemblable qu'elle fut placée dans l'église Sainte-Croix de Heusden par le propre fils de Francisco de Ontaneda, Juan. On a vu que, dans cette église, se trouvaient non seulement la sépulture de la veuve de don Francisco, mais aussi celle du dit Juan. C'est ce capitaine de l'armée espagnole qui aura fait apposer ses armoiries et celles de son épouse Anne-Marie de Hertoghe au revers des volets.

Le triptyque de Ontaneda, tel qu'il se présente aujourd'hui, a été réalisé en deux phases. Les armoiries qui figurent au revers des volets ne sont pas celles du premier propriétaire, mais celles d'un descendant, qui a en quelque sorte usurpé la qualité de commanditaire.

II. Une typologie brugeoise

Par son programme figuré, le triptyque de Ontaneda se rattache à un type relativement rare dans la peinture flamande des xv^{ème} et xvi^{ème} siècles. La formule peut être décrite comme suit. Le commanditaire est représenté seul, en prière; une figure de saint, en général son saint patron, lui fait pendant. Le saint et le commanditaire occupent chacun un volet. Ils sont donc séparés, au lieu d'être réunis sur un seul panneau, comme le veut l'usage dominant. Le volet gauche est toujours attribué au saint, le droit au commanditaire. Un tel partage est conforme à l'usage médiéval qui accorde au volet gauche une valeur hiérarchique plus haute qu'au droit (15). C'est le côté des Élus dans les représentations du *Jugement dernier*, ou le côté de l'homme, dans les portraits de couples, ou encore celui du clergé, dans les représentations des *Trois Ordres de la chrétienté* (16).

(13) VAN DEN BERGEN-PANTENS/ VERLOO/ KOCKAERT, *op. cit.*, p. 69.

(14) VAN DEN BERGEN-PANTENS/ VERLOO/ KOCKAERT, *op. cit.*, p. 69.

(15) Voir, à ce sujet, Marie-Léopoldine LIEVENS-DE WAEGH, *Quelques symboles fondamentaux chez les Primitifs flamands*, dans: *Miscellanea Henri Pauwels* (= *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 38-40, n^{os} 1-3), Bruxelles, 1992, pp. 149-152.

(16) Voir, pour les représentations des *Trois Ordres de la chrétienté*, Didier MARTENS, *Les Trois Ordres de la chrétienté de Barthel Bruyn et l'iconographie de saint Renaud de Dortmund*, dans: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, pp. 182-181.

On peut rapprocher du triptyque de Ontaneda celui qui fut peint par Hans Memling, en 1487, pour Benedetto Portinari⁽¹⁷⁾. Partagé aujourd'hui entre Berlin et Florence, il présente, sur le volet gauche, un saint Benoît absorbé dans sa lecture. Sur le panneau central figure une Vierge à l'Enfant; sur le volet droit, Benedetto Portinari, les mains jointes. Les personnages sont vus à mi-corps. Dans l'état actuel du corpus, il s'agit de la première attestation de la formule dans les anciens Pays-Bas. Par la suite, celle-ci s'observe plus fréquemment sur les triptyques, mais on ne saurait dire pour autant qu'elle devient commune. Le lecteur trouvera ci-après un essai d'inventaire couvrant la période 1500-1600.

- Angers, Musée des Beaux-Arts
Jean Bellegambe: Saint Guillaume d'Aquitaine; Vierge à l'Enfant; Abbé bénédictin. Les personnages adultes sont représentés à mi-corps⁽¹⁸⁾.
- Bruges, Groeningemuseum
Pieter Claeissens II: Saint Antoine ermite; panneau central disparu; Abbé Antonius Wydoot. Les personnages des volets sont représentés en entier⁽¹⁹⁾. L'exécution de l'œuvre peut être située entre 1557, année où l'abbé Antoine entra en fonction, et 1566, date de sa mort.
- Bruges, Museum Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie
Pieter Claeissens II ou III (volets) et anonyme brugeois, vers 1600 (panneau central): Sainte Élisabeth de Hongrie; Vierge à l'Enfant; Sœur Elisabeth van Iseghem. Les personnages des volets sont représentés à mi-corps; ceux du panneau central en entier⁽²⁰⁾. Le cadre des volets porte l'inscription P.CLAEISZ F. Le panneau central est dû à une autre main.
- Bruges, Museum Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie
Anonyme brugeois, vers 1600: Saint Guillaume de Maleval; Adoration des Bergers; Sœur hospitalière. Les personnages sont représentés en entier⁽²¹⁾.
- Bruges, Museum Onze-Lieve-Vrouw ter Potterie
Anonyme brugeois, vers 1600: Sainte Catherine d'Alexandrie; Vierge à l'Enfant; Sœur Catherine (?) van der Straelen. Les personnages des volets sont représentés à mi-corps; ceux du panneau central en entier⁽²²⁾.
- Bruges, Sint-Salvatorskathedraal
Pieter Claeissens II ou III: Saint Jean évangéliste; *Ecce Homo*; Abbé Johannes Montanus. Les personnages sont représentés en entier⁽²³⁾. Le panneau central porte la date 1609.
- Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts
Ambrosius Benson: Saint Jean-Baptiste; panneau central disparu; Donateur. Les personnages des

(17) Voir, sur cette œuvre, Angelica DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin, 1990, n° 159; Dirk DE VOS, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Anvers, 1994, n° 79.

(18) Voir, sur cette œuvre, Karl SCHADE, 'Ad excitandum devotionis affectum'. *Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar, 2001, n° 18.

(19) Voir, sur cette œuvre, Eva TAHON, dans: *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Nalities* (cat. d'exp.), Bruges, Memlingmuseum/ Oud-Sint-Janshospitaal, 1998, n° 119.

(20) Voir, sur cette œuvre, Hélène VEROUGSTRAETE-MARCQ/ Roger VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XV^e et XVI^e siècles*, Heure-le-Romain, 1989, pp. 220-221.

(21) Voir, sur cette œuvre, VEROUGSTRAETE-MARCQ/ VAN SCHOUTE, *op. cit.*, pp. 221-222.

(22) Voir, sur cette œuvre, VEROUGSTRAETE-MARCQ/ VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 224.

(23) Voir, sur cette œuvre, Luc DEVLIEGHER, *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Inventaris (= Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 8)*, Tielt/ Amsterdam, 1979, p. 183.

volets sont représentés à mi-corps (21). La reconstitution de l'ensemble proposée par Georges Marlier n'emporte pas l'adhésion (25).

- Burgos, Museo del Retablo
Anonymes brugeois, vers 1528: Saint Ildefonse; Crucifixion; Donateur. Les personnages sont représentés en entier (26). Le panneau central porte la date 1528 et évoque le style d'Adriaen Isenbrant. Les volets sont d'une autre main, sans doute également flamande. La présence de l'archevêque wisigoth de Tolède indique que le triptyque fut commandé par un Castillan.
- Cambridge, Fitzwilliam Museum
Anonyme brugeois, milieu xvi^{ème} siècle: Saint Jérôme; panneau central disparu; Donateur. Les personnages sont représentés à mi-corps (27). Les deux volets ont été rapprochés d'Adriaen Isenbrant.
- Haarlem (anciennement), Collection Von Pannwitz
Adriaen Isenbrant: Saint André; Vierge à l'Enfant entourée d'anges; Donateur (fig.4). Les personnages sont représentés en entier (28). L'ensemble est inspiré du triptyque Malvagna de Jean Gossart. Friedländer attribue l'œuvre à Isenbrant, à l'exception du portrait du donateur, peut-être dû, selon lui, à Pieter Pourbus.
- Louvain, Museum Vander Kelen-Mertens
Anonymes flamands, vers 1480 (panneau central) et vers 1600 (volets): Saint Laurent; Vierge à l'Enfant; Religieuse (29). Le panneau central, représentant une Madone à mi-corps, remonte encore au xv^{ème} siècle. En revanche, les volets ont dû être peints à la fin du siècle suivant, si pas plus tard encore. Les personnages des volets sont représentés en entier.

(21) Voir, sur cette œuvre, Georges MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme, 1957, n^{os} 10a/b.

(25) On imagine difficilement que la *Madone* de l'ancienne collection De Pret à Schoten (47,5 x 35 cm) ait pu constituer, comme l'affirme Marlier (*op. cit.*, pp. 106-107), le panneau central du triptyque dont le *Saint Jean-Baptiste* et le donateur de Bruxelles (46,5 x 26,5 cm chacun) auraient été les volets. Un tel triptyque n'aurait jamais pu être refermé, ni en rabattant les volets l'un sur l'autre, ni en les rabattant tous deux sur le panneau central. Conscient du problème, Marlier invoque, à l'appui de son hypothèse, les retables à panneaux fixes réalisés par Gerard David, notamment celui de l'ancienne abbaye de la Cervara et celui des saints Nicolas et Antoine, conservé à Washington (voir, sur ces œuvres, Hans J. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Anvers, 1989, n^o s 25, 52). Mais il s'agit là de pièces monumentales -les figures sont, pour la plupart, représentées en pied- qui font écho à la tradition du retable méditerranéen. Elles n'ont rien de commun avec les triptyques de petit format avec figures à mi-corps, comme celui que cherche à reconstituer Marlier. Dans ce genre d'images, dont la tradition est bien établie dans les Flandres, la solution des panneaux fixes ne se rencontre jamais.

(26) Voir, sur cette œuvre, Agustín LÁZARO LÓPEZ, *Museo del Retablo, Iglesia de San Esteban*, Burgos, 1993, pp. 108-109; Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, dans: *Vlaanderen en Castilla y León* (cat. d'exp.), Anvers, Kathedraal, 1995, pp. 198-199.

(27) Voir, sur cette œuvre, Jean Michel MASSING, dans: *Splendour of Flanders* (cat. d'exp.), Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 1993, n^o 10.

(28) Voir, sur cette œuvre, Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Kunstsammlung Von Pannwitz. Bd. I: Gemälde*, Munich, 1926, n^o 17; Didier MARTENS, *Transmission et métamorphose d'un modèle: la descendance au xvi^{ème} siècle de la 'Virgo inter virgines' attribuée à Hugo van der Goes*, dans: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 65, 2002, p. 110; SCHADE, *op. cit.*, n^o 18.

(29) Voir, sur cette œuvre, Maurits SMEYERS, dans: *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, Sint-Pieterskerk/ Predikherenkerk, 1998, n^o 269.

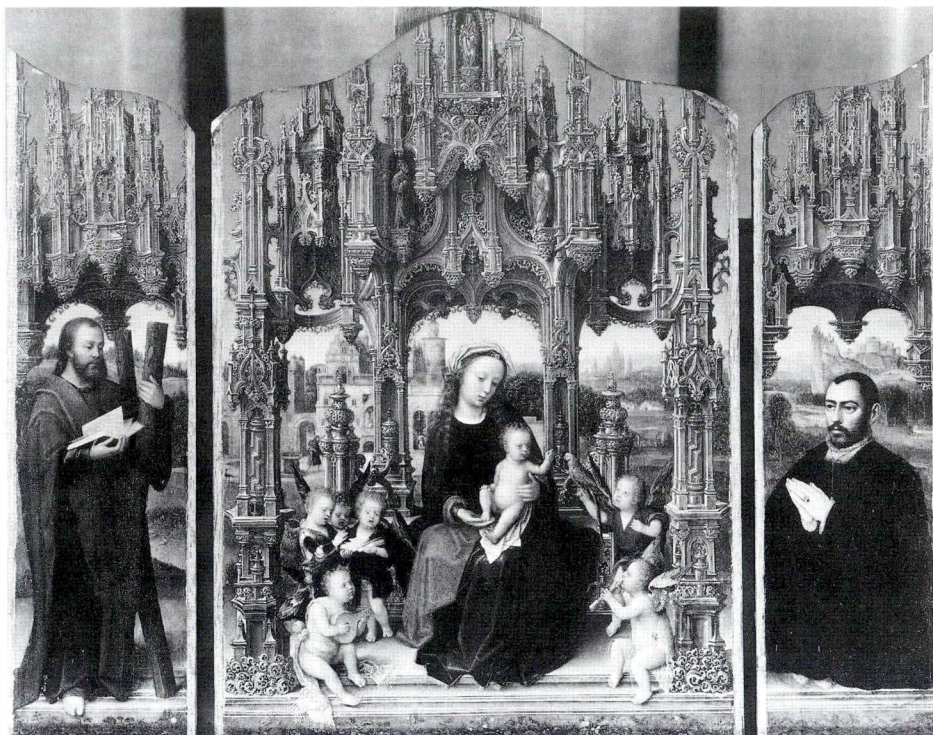


Fig. 4. Attribué à Adriaen Isenbrant: Triptyque: *Vierge à l'Enfant adorée par un donateur en présence de saint André*. Haarlem, collection Von Pannwitz (anciennement). (Photo IRPA, Bruxelles)

- Lucerne (1994), Galerie Fischer
Entourage d'Ambrosius Benson: Saint Pierre; panneau central disparu; Donateur. Les personnages des volets sont représentés en entier ⁽³⁰⁾.
- Milan (1962), commerce d'art
Entourage de Pieter Coeck van Aalst: Saint Jacques; Madone du Rosaire; Donateur ⁽³¹⁾. Les personnages sont représentés en entier. Le donateur, qui occupe le volet droit, est représenté dans un bateau. Souhaitait-il remercier la Vierge du Rosaire pour un sauvetage miraculeux? Sur le volet gauche se trouve un saint Jacques en pied. Est-ce son saint patron, ou est-il figuré ici en tant que protecteur des pèlerins et des voyageurs?
- Philadelphie, John G. Johnson Collection
Ambrosius Benson: Saint Pierre; Saint Jérôme; Donateur travesti en saint Paul. Les personnages des volets sont représentés à mi-corps: saint Jérôme est entièrement visible ⁽³²⁾.

(30) Photo classée sous Benson au Centre d'étude de la Peinture du xv^{ème} siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Bruxelles).

(31) Voir, sur cette œuvre, Georges MARLIER, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, pp. 180-182.

(32) Voir, sur cette œuvre, MARLIER, *op. cit.*, 1957, n° 12; *John G. Johnson Collection. Catalogue of Flemish and Dutch Paintings*, Philadelphie, 1972, p. 4.

- Santa Cruz de Juarros (prov. de Burgos), église paroissiale
Anonyme brugeois, milieu xvi^{ème} siècle: Saint Jean-Baptiste; Vierge à l'Enfant; Donateur. Les personnages adultes sont représentés à mi-corps⁽³³⁾. Le groupe marial est inspiré de la *Madone au chanoine Van der Paele* de Jan van Eyck. Cet emprunt rend vraisemblable une provenance brugeoise⁽³⁴⁾.
- Torrecilla en Cameros (Rioja), église paroissiale
Anonyme brugeois, avant 1555: Saint Martin; Vaisseau de l'Église; Martin González de Andia. Les personnages sont représentés en entier⁽³⁵⁾. Le triptyque serait antérieur à 1555, si l'on en juge par la composition des armoiries timbrant le fronton qui surmonte le panneau central. Martin est tout à la fois le saint patron du donateur et le saint titulaire de l'église de Torrecilla.
- Tournai, Saint-Quentin
Anonyme tournaisien(?), vers 1530 (volets) et anonyme flamand, vers 1600 (panneau central); Saint Nicolas; Vierge à l'Enfant; Chanoine. Les personnages adultes sont représentés à mi-corps⁽³⁶⁾. Saint Nicolas peut être identifié grâce à la scène, insérée à l'arrière-plan, du Juif fouettant une statue du saint⁽³⁷⁾.
- Tournai, Monastère des Clarisses
Pieter Claeissens II ou III: Saint Jean-Baptiste; Descente de Croix; Franciscain. Les personnages sont représentés à mi-corps⁽³⁸⁾. Le panneau central est constitué par une copie de la fameuse *Descente de croix* à mi-corps de Rogier de la Pasture. Cette copie semble de la même main que les deux volets.
- Tournai, Musée des Beaux-Arts; Berlin, Gemäldegalerie; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art
Jean Gossart: Saint Donatien; Vierge à l'Enfant; Jean Carondelet. Les personnages sont représentés à mi-corps⁽³⁹⁾.
Le choix du saint figurant sur le volet gauche s'explique par le fait que Jean Carondelet fut prévôt de la collégiale Saint-Donatien de Bruges.

Le présent inventaire permet de constater que la formule dont relève le triptyque de Ontaneda est attestée avec une constance particulière à Bruges, dès l'époque de Hans Memling. En témoignent plusieurs œuvres, attribuées à Isenbrant, à Benson, aux Claeissens et à des anonymes ayant subi leur influence. Par contre, en dehors de la cité flamandaise, la formule ne se rencontre guère. Une telle observation accrédite de prime abord une attribution du

(33) Voir, sur cette œuvre, VII centenario de la Catedral de Burgos 1921. *Catálogo general de la exposición de arte retrospectivo*, Burgos, 1926, n° 201; *Maria, peregrina de la Fe* (cat. d'exp.), Burgos, Casa de la Iglesia, 1988, n° 11.

(34) Voir, sur les nombreux pastiches et copies suscités par le groupe marial du panneau eyckien dans la peinture brugeoise du xvi^{ème} siècle, Didier MARTENS, *Échos de la 'Madone au chanoine Van der Paele', en particulier dans l'œuvre du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule*, dans: *Mélanges offerts à Claire Dieckstein-Bernard* (= *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 63), Bruxelles, 1999, pp. 201-208.

(35) Voir, sur cette œuvre, Elisa BERMEDO MARTÍNEZ, dans: *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea* (cat. d'exp.), Léon, Sala Cultural Gaudí (...), 1999, n° 30.

(36) Voir, sur cette œuvre, Serge LE BAILLY DE TILLEGHEM, dans: *Trésors sacrés des églises et couvents de Tournai* (cat. d'exp.), Tournai, cathédrale Notre-Dame, 1973, n° 250.

(37) Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée* (trad. par J.- B.M.Roze), Paris, 1967, t. I, pp. 52-53.

(38) Voir, sur cette œuvre, Serge LE BAILLY DE TILLEGHEM, dans: *Trésors sacrés, op. cit.*, n° 261.

(39) Voir, sur cette œuvre, DÜLBERG, *op. cit.*, n° 17.

triptyque de Ontaneda à l'école brugeoise. Aussi, on ne s'étonnera pas de constater que, depuis un siècle, l'œuvre a toujours été donnée à cette école. Dès 1900, elle figure sous le nom de Pieter Pourbus dans le *Catalogue abrégé* publié par l'archiviste Alphonse Wauters⁽⁴⁰⁾. En 1922, Hippolyte Fierens-Gevaert et Arthur Laes avancent, avec quelques hésitations, le nom d'un autre peintre brugeois, contemporain de Pieter Pourbus: Antoon Claeissens⁽⁴¹⁾. Ce nom s'imposera. Il apparaît dans tous les catalogues successifs des Musées Royaux des Beaux-Arts⁽⁴²⁾. En 1981, Christiane van den Bergen, Dominique Verloof et Léopold Kockaert notaient, à propos de l'attribution du triptyque à Antoon Claeissens: « Cette attribution n'a plus été discutée depuis [1922], tous les éléments stylistiques concourant en effet à situer l'œuvre dans le dernier quart du XVI^{ème} siècle et à la rattacher au style de ce peintre »⁽⁴³⁾. Une telle assurance est-elle vraiment justifiée?

En réalité, la confrontation du triptyque de Ontaneda avec les rares œuvres signées d'Antoon Claeissens est loin de conforter l'attribution traditionnelle. Qu'il s'agisse du *Banquet d'Ahasperus* de 1574 (fig.5) ou du *Triomphe de Mars sur l'Ignorance* de 1605, conservés l'un et l'autre au Musée Groeninge de Bruges⁽⁴⁴⁾, l'écart stylistique par rapport à notre triptyque est important. C'est, en particulier, le cas dans le drapé des figures. Antoon Claeissens couvre les corps de fins plis arqués faisant saillie. Très rapprochées les uns des autres, ces baguettes courbes sont, le plus souvent, continues; peu sont 'cassées'. Ce type de drapé, de caractère dynamique, contraste nettement avec celui, plus lourd et plus rigide, que l'on retrouve dans le triptyque de Ontaneda et qui procède encore de la tradition des 'Primitifs flamands'. Ainsi, le manteau de la Vierge du panneau central se signale par ses lignes 'cassées'. Les plis sont plus épais; on songerait à des tuyaux. Le drapé de saint François est plus fin mais, ici aussi, les lignes brisées, droites ou courbes, dominent.

III. L'énigme « *Petrus Nicolai Moraulus* »

Si son attribution traditionnelle à Antoon Claeissens paraît difficile à maintenir, le triptyque de Ontaneda ne doit pas pour autant retourner dans l'anonymat. Il peut être rapproché, en effet, d'un groupe d'œuvres portant la signature *Petrus Nicolai*. Cinq panneaux signés de ce nom nous sont parvenus. Deux ne sont connus, à l'heure actuelle, que par la

(40) ALPHONSE J. WAUTERS, *Le Musée de Bruxelles. Tableaux anciens. Catalogue abrégé [...]*, Bruxelles, 1900, n° 361a.

(41) HIPPOLYTE FIERENS-GEVAERT/ ARTHUR LAES, *Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1922, p. 73 [« Anthuenis (?) Claeissins »].

(42) *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1949, p. 30; *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne. Nouvelle édition*, Bruxelles, 1953, p. 31; *Musées Royaux des Beaux-Arts. Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1981, p. 55. On notera que, dans toutes ces publications, le nom d'Antoon Claeissens est présenté comme une simple attribution. La même hésitation se retrouve dans VEROUGSTRAETE-MARCOQ/ VAN SCHOUTE, *op. cit.*, pp. 267-269.

(43) VAN DEN BERGEN-PANTENS/ VERLOOF/ KOCKAERT, *op. cit.*, p. 59.

(44) Voir, sur ces deux œuvres, DIRK DE VOS, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schildertijen 15de en 16de eeuw*, Bruges, 1979, pp. 112-117; EVA TAHON, dans: *Brugge en de Renaissance, op. cit.*, n° 124.



Fig. 5. Antoon Claeissens: *Banquet d'Ahasverus* (détail). Bruges, Groeningemuseum. (Photo IRPA, Bruxelles)



Fig. 6. Pieter Claeissens l'Ancien: *Messe de saint Grégoire*. Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation. (Photo musée)

photographie: le *Saint Jean à Patmos*, qui fit partie de la collection du baron de Brouwer à Ville-Pommerœul (prov. du Hainaut), avant d'être vendu en 1917 à Bruxelles⁽¹⁵⁾, et la *Visitation*, qui se trouvait en 1951 à Londres, chez le comte Bobrinskoy⁽¹⁶⁾. Les autres panneaux, en revanche, sont aisément accessibles à l'historien d'art. La *Messe de saint Grégoire* a été acquise en 1963 par la Fondation Sarah Campbell Blaffer de Houston⁽¹⁷⁾ (fig.6). Elle fut tout récemment présentée en Europe, à Francfort-sur-le-Main, dans le cadre d'une exposition interdisciplinaire consacrée au sang⁽¹⁸⁾. Quant au monumental retable de type espagnol qu'Elisa Bermejo fit connaître en 1974, il est parfaitement visible dans le transept de l'église de Santa Maria del Puerto à Santoña, petite ville de la côte cantabrique⁽¹⁹⁾ (fig.7). L'ensemble comporte six panneaux peints, dont deux sont signés.

Le *Saint Jean à Patmos*, la *Messe de saint Grégoire* et le panneau du retable de Santoña représentant *Saint Jérôme* comportent l'inscription suivante, écrite en capitales romaines: OPUS PETRI NICOLAI MORAULI BRUGIS IN FLANDRIA IN PLATEA QUAE DICITUR DEN (H)OUDEN SACK (*Oeuvre de Petrus Nicolai Moraulus, [habitant] à Bruges, en Flandre, dans la rue dénommée « den Ouden Sack »*). C'est là un exemple unique de signature de 'Primitif' mentionnant, outre le patronyme du peintre, son adresse, avec le nom de la ville, de la rue et du comté où il résidait⁽²⁰⁾. On peut supposer qu'en procédant de la sorte, l'artiste a voulu s'assurer une certaine publicité. Le client potentiel, après avoir lu l'inscription, disposait de toutes les informations nécessaires pour prendre contact avec lui. Peut-être ces signa-

- (15) Huile sur bois: 68 x 95 cm. Voir, sur cette œuvre, Albert SCHOUTEET, *Brugs schilder uit de 16de eeuw. Petrus Moraulus, geïdentificeerd*, dans: *Studies over de kerkelijke en kunstgeschiedenis van West-Vlaanderen. Opgedragen aan Z.E.H. Michel English*, Bruges, 1952, pp. 332-333.
- (16) Huile sur bois: 122 x 94 cm. Cliché RKD, La Haye, L22690.
- (17) N° d'inv. 1963.1: huile sur bois: 66,1 x 77,8 cm. Voir, sur cette œuvre, Christopher WRIGHT, *A Golden Age of Painting. Dutch, Flemish, German Paintings Sixteenth-Seventeenth Centuries from the Collection of the Sarah Campbell Blaffer Foundation*, San Antonio, 1981, pp. 33-36; James CLIFTON, *The Body of Christ in the Art of Europe and New Spain, 1150-1800* (cat. d'exp.), Houston, Museum of Fine Arts, 1997-1998, n° 60.
- (18) James M. BRADBURN (éd.), *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie* (cat. d'exp.), Francfort-sur-le-Main, Museum für Angewandte Kunst/ Schirn Kunsthalle, 2001/ 2002, pp. 94, 201.
- (19) Seules les dimensions du panneau représentant *Saint Jacques* ont été publiées: 106 x 121 cm. Voir, sur ce retable, Elisa BERMEJO MARTÍNEZ, *Las tablas flamencas del retablo de la iglesia de Santa María, de Santoña*, dans: *El arte de Flandes en Santander* (cat. d'exp.), Santander, Instituto de Arte Juan de Herrera, 1974, s.p. : eadem, *Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña*, dans: *Archivo español de Arte*, 49, 1976, n° 193, pp. 1-16; Enrique CAMPUZANO RUIZ, *Arte de Flandes en Cantabria* (cat. d'exp.), Santillana del Mar, Torre de Don Borja, 1989, s.p. : Joris K. STEPPE, *Een werk uit de Brugse nazomer: het altaarretabel van Santoña (Spanje, Cantabrische kust)*, dans: *Jaarboek van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, 51, 1989, p. 177; Luc DEVLIEGHER, *De schilder Petrus Moraulus toch Pieter Claeissens I?*, dans: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, 131, 1994, n° s 1-3, pp. 204-207; BERMEJO MARTÍNEZ, dans: *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea, op. cit.*, n° 65; Enrique CAMPUZANO RUIZ, *El retablo en Cantabria*, Santander, 1999, pp. 38-39; Idem, dans: *2000 Anno Domini. La Iglesia en Cantabria* (cat. d'exp.), Santillana del Mar, Museo Diocesano Regina Coeli, 2000, p. 122.
- (20) Parmi les rares exemples parallèles que l'on puisse citer, il y a les trois signatures du peintre bruxellois Colyn de Coter, qui mentionnent, outre le nom de l'artiste, la ville de Bruxelles, tout en précisant qu'elle se trouve dans le duché de Brabant. Voir, à ce propos, Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du xv^{ème} siècle*, Bruxelles, 1985, p. 55.

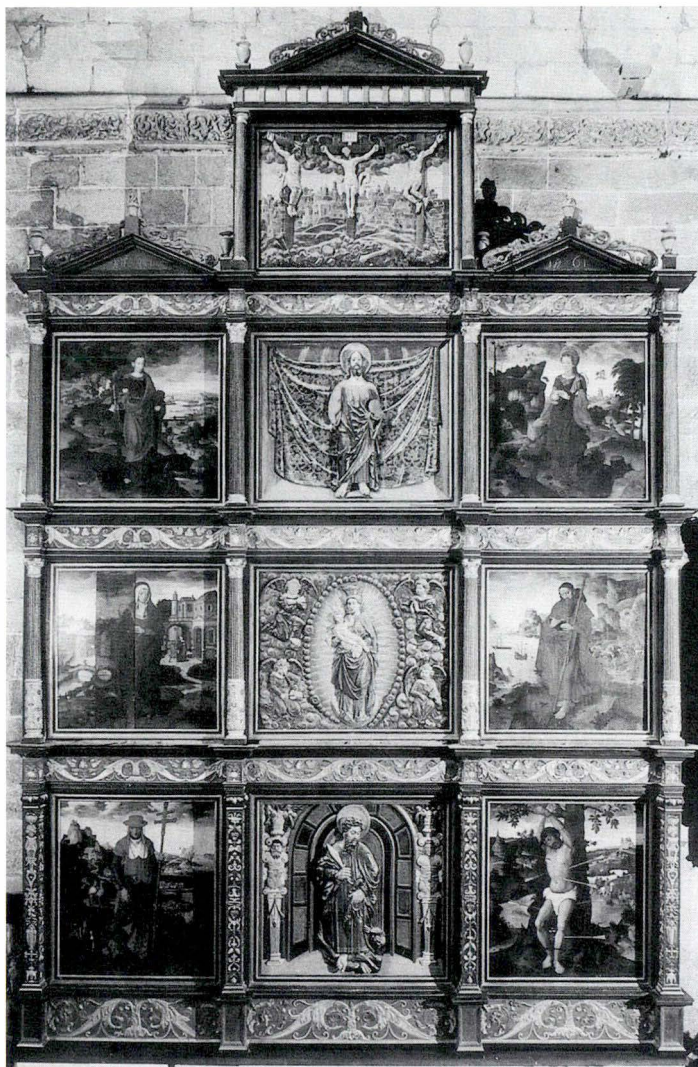


Fig. 7. Pieter Claeissens l'Ancien: Panneaux peints du retable de saint Barthélémy. Santoña, Santa Maria del Puerto.

tures particulièrement détaillées ont-elles été apposées sur des œuvres destinées à l'exportation⁽⁵¹⁾. La provenance de la *Messe de saint Grégoire* et du *Saint Jean à Palmos* n'est pas connue. Par contre, le retable de Santoña est visiblement demeuré dans l'église pour laquelle il fut conçu. S'il n'y avait guère de raison, pour un peintre œuvrant à Bruges, de donner tant d'informations le concernant lorsqu'il signait des œuvres destinées à la clientèle locale, il était

(51) Ce raisonnement se retrouve déjà chez Jeanne MAQUET-TOUBI, *Colyn de Coler, peintre bruxellois*, Bruxelles, 1937, pp. 17-18.

tentant de transformer en ambassadeurs les peintures réalisées pour des commanditaires étrangers...

Qui est donc ce Petrus Nicolai qui, comme l'écrivait naguère Robert Stiaßny, « *se présente à nous en 'homo novus' de l'histoire de l'art, avec son adresse complète* »⁽⁵²⁾? Depuis plus d'un siècle, son identité pose des problèmes à l'historien d'art⁽⁵³⁾. À l'évidence, ce ne peut être Pieter de Moor, comme le soutenait l'archiviste Albert Schouteet⁽⁵⁴⁾, car ce peintre brugeois décéda en 1507 et ne saurait donc avoir peint dans le style renaissant maniériste d'un Petrus Nicolai. Le retable de Santoña porte d'ailleurs la date de 1561. Faut-il plutôt voir, dans Nicolai, la forme latinisée du patronyme flamand Claeissens? Cette hypothèse, qui remonte à James Weale⁽⁵⁵⁾, a été récemment reprise, avec quelques hésitations, par Luc Devliegher⁽⁵⁶⁾. Elle conduit à identifier Petrus Nicolai avec le fondateur de la fameuse dynastie de peintres brugeois: Pieter Claeissens l'Ancien (vers 1499/1500-1576), le père de Pieter le Jeune (vers 1530/1536-1612) et d'Antoon (vers 1536-1613). Le fait que Pieter l'Ancien possédait, si l'on en croit les archives, un magasin dans la rue De Oude Zak à Bruges et qu'il habitait en 1550 la Jan Miraelstraat -d'où il aurait tiré le surnom Moraulus- confirmerait, selon Weale, le bien-fondé de l'identification⁽⁵⁷⁾.

Un argument supplémentaire, selon nous décisif, est fourni par l'examen combiné de deux sources émanant de la corporation des Peintres et Selliers de Bruges⁽⁵⁸⁾. Il s'agit, tout d'abord, du registre d'admission A⁽⁵⁹⁾. Bruges est une des rares villes européennes à avoir conservé, pour les xv^{ème} et xvi^{ème} siècles, une liste quasi complète, année par année, de ses

(52) ROBERT STIAßNY, *Alteutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen*, dans: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 11, 1888, p. 393.

(53) La première mention du nom dans une publication scientifique remonte à 1888 (STIAßNY, *op. cit.*, pp. 391-393). La *Messe de saint Grégoire* était apparue en vente publique l'année précédente. Voir *Katalog der nachgelassenen Gemälde- und Waffen-Sammlung des Freiherrn Carl von Aretin auf Haidenburg [...]* (cat. de vente), Munich, Bayerische Vereinsbank, 1887, n° 100. La naissance de Petrus Nicolai à l'histoire de l'art se fit dans une grande confusion. Stiaßny proposa d'attribuer le retable de l'Annonciation du Musée Poldi-Pezzoli de Milan, une œuvre brugeoise des années 1490-1500, à l'artiste et vit en lui le peintre qui aurait formé le Maître colonais du Retable de saint Barthélémy...

(54) SCHOUTEET, *op. cit.*, pp. 331-353. Voir aussi ALBERT SCHOUTEET, *Moor (Moraulus), Pieter (Petrus) de*, dans: *Nationaal biografisch woordenboek*, II, Bruxelles, 1966, coll.613-614. Les conclusions d'Albert Schouteet ont été acceptées notamment par Simone BERGMANS, Voir *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVI^{ème} siècle* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1963, p. 78.

(55) W.H. JAMES WEALE, *Peintres apocryphes. Joseph de Bronnere, Pierre Maroulus*, dans: *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, 62, 1912, pp. 62-63. Voir aussi idem, *Claeissins (Claeissens, Claeis, Claeiss) Pieter I*, dans: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, VII, Leipzig, 1912, p. 33. Dans cette notice, l'auteur se montre moins affirmatif que dans l'article, quant à la validité de l'identification de Petrus Nicolai avec Pieter Claeissens l'Ancien.

(56) DEVLIEGHER, *op. cit.*, 1994, pp. 203-207.

(57) WEALE, *Peintres apocryphes, op. cit.*, pp. 62-63. Voir, sur la biographie de Pieter Claeissens l'Ancien, W.H. JAMES WEALE, *Peintres brugeois. Les Claeissins (1500-1656)*, dans: *Annales de la Société d'Émulation de Bruges*, 61, 1911, pp. 29-32; EVA TAHOEN, *Pieter I Claeissens*, dans: *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Catalogus* (cat. d'exp.), Bruges, Memlingmuseum/ Oud-Sint-Janshospitaal, 1998, p. 216.

(58) La démonstration qui suit se retrouve sous une forme plus développée dans DIDIER MARTENS, *A la búsqueda de un pintor brujense del Renacimiento: ¿quién es 'Moraulus'?*, dans: *Archivo de Arte español*, à paraître.

(59) SAB, Oud Archief, reeks 314, Beeldenmakers, Register A.

peintres ayant accédé à la maîtrise ⁽⁶⁰⁾. Cette liste -le registre A- couvre la période 1453-1578. Il n'y a qu'une seule interruption à déplorer: entre 1493-1494 et 1498-1499, les nouvelles inscriptions de maîtres ne figurent pas dans le registre ⁽⁶¹⁾.

Pour pouvoir exercer son métier de peintre à Bruges, Petrus Nicolai Moraulus a certainement dû s'inscrire à la gilde locale des Peintres et Selliers. On ne voit pas pourquoi il en aurait été dispensé. À en juger par les inscriptions détaillées qu'il apposait sur ses œuvres, rien n'indique, en tout cas, qu'il ait été noble, ecclésiastique ou 'peintre du roi'. Il faut donc s'attendre à rencontrer notre peintre dans le registre A. La date de 1561, qui figure sur le retable de Santoña, a été prise comme *terminus ante quem* pour la recherche. L'artiste était certainement déjà franc-maître, lorsqu'il acheva cet ensemble. On peut postuler qu'à ce moment-là, il devait avoir au maximum quatre-vingt ans. Il a donc dû, au plus tôt, devenir franc-maître en 1500.

Le registre A a été examiné pour la période 1500-1561. Tous les peintres ayant pour prénom Pieter, ou ses dérivés, ont été relevés. Or, si l'on excepte *Pieter Claeys*, aucun des Pierre rencontrés ne porte un nom de famille dont la forme latine pourrait être *Nicolaus*, *Nicolai* ou *Moraulus*. Faut-il en conclure que Pieter Claeissens l'Ancien est bien le mystérieux 'Moraulus'?

Théoriquement, un doute demeure. Albert Schouteet a attiré l'attention sur le fait que quelques rares peintres brugeois, connus par les documents des xv^{ème} et xvi^{ème} siècles, ne figurent pas dans le registre A ⁽⁶²⁾. Les clercs de la gilde auraient parfois été négligents... L'identification de Pieter Claeissens l'Ancien avec 'Moraulus' doit-elle pour autant demeurer hypothétique?

Il est possible de combler les éventuelles lacunes du registre A grâce à une seconde source: l'obituaire de la corporation des Peintres et Selliers de Bruges ⁽⁶³⁾. Il contient la liste des maîtres qui, au moment de leur décès, étaient inscrits à la gilde ⁽⁶⁴⁾. Cette liste -une sorte de mémorial- couvre la période 1450-1801, sans aucune interruption. Les peintres y sont classés par ordre chronologique, selon la date de leur décès. On suppose que les quelques maîtres qui figurent dans le registre A, mais non dans l'obituaire, ont dû quitter Bruges avant leur mort ⁽⁶⁵⁾.

Sur la base de l'obituaire, un second test visant à identifier 'Moraulus' dans les archives de la gilde des Peintres et Selliers a été effectué. Cette fois, la date de 1561 a été prise comme *terminus a quo* de la recherche. On a considéré que, si 'Moraulus' avait vingt ans en 1561,

(60) Voir, pour une édition de cette liste, C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Bruges/Courtrai, 1913.

(61) Voir, à ce sujet, ALBERT SCHOUTEET, *De Vlaamse Primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Vol.1: A-K (= Fontes Historiae Artis neerlandicae. 2)*, Bruxelles, 1989, p. 8.

(62) SCHOUTEET, *op. cit.*, 1989, pp. 7-8.

(63) SAB, Oud Archief, reeks 314, Beeldenmakers, Obituarium.

(64) Voir, sur cette liste, NOËL GEIRNAERT, *Dood maar niet vergelen: de gerestaureerde memorielijst van de Brugse schilders*, Bruges, 2001. Voir, pour une édition de la liste, VANDEN HAUTE, *op. cit.*, pp. 194-210. La liste se trouve aussi sur le site www.brugge.be/archief.

(65) SCHOUTEET, *op. cit.*, 1989, pp. 6-7.

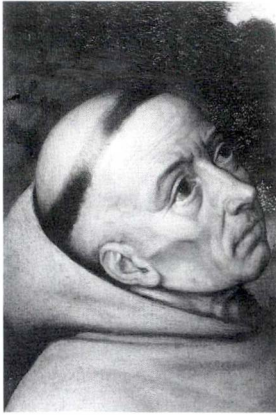


Fig. 8. Pieter Claeissens l'Ancien:
Triptyque de Ontaneda, volet gauche:
Saint François (détail).
Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.
(Photo B.Kiss, Waterloo)



Fig. 9. Pieter Claeissens l'Ancien:
Messe de saint Grégoire (détail).
Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation.
(Photo musée)

lorsqu'il acheva le retable de Santoña, son décès a dû intervenir au plus tard en 1640. L'obituaire a donc été examiné pour la période 1560-1640. Tous les peintres ayant pour prénom Pieter et ses dérivés ont été relevés. Or, si l'on excepte les membres de la dynastie Claeissens, aucun des Pierre rencontrés ne porte un nom de famille dont la forme latine pourrait être *Nicolaus*, *Nicolai* ou *Moraulus*.

IV. Une œuvre de Pieter Claeissens l'Ancien

Peut-on attribuer à Pieter Claeissens l'Ancien le triptyque de Ontaneda? Est-ce son œuvre, plutôt que celle de son fils Antoon?

Une des figures de la *Messe de saint Grégoire* Sarah Blaffer rappelle le saint François du volet gauche. Il s'agit du cardinal tenant en main la tiare pontificale. L'attitude et la localisation dans le champ pictural sont comparables. Le personnage est agenouillé dans l'angle inférieur gauche de la représentation. Tourné vers la droite, avec le dos légèrement rejeté vers l'arrière, il incline vers le spectateur sa tête redressée. Les visages sont tout à fait similaires (figg.8, 9). Visiblement, ils procèdent de la même étude, sans doute réalisée d'après un modèle vivant. On remarquera le nez fort à l'arête sinueuse, terminant en pointe, les yeux aux paupières épaisses, les sourcils froncés, une longue oreille curieusement située dans le prolongement du menton. La couronne de cheveux du *Poverello* et celle du cardinal sont interrompues au même endroit, au-dessus de l'œil droit, par une calvitie naissante. Enfin, on observera les plis de chair partant des yeux, du sommet d'une des narines et de la commissure des lèvres serrées. Dans les deux visages, la joue droite est creuse, la pommette qui la surmonte saillante.

Sans doute la confrontation fait-elle aussi apparaître des différences. Elles nous semblent tenir, avant tout, à l'état de conservation des deux œuvres. Contrairement au triptyque de Ontaneda, entré dès 1873 dans un musée, la *Messe de saint Grégoire* a été soumise à un nettoyage abusif, destiné à faire d'elle un objet de collection, susceptible de plaire à un acheteur du ^{xx}^e^m^e siècle. C'est pourquoi on chercherait en vain, dans le visage du cardinal, la subtilité de modelé de la tête du saint François. Les glacis du panneau de Houston ont été en grande partie détruits. La surface picturale y est d'ailleurs si usée que le dessin sous-jacent transparait en de nombreux endroits. Ce dessin est comparable à celui qui a pu être observé lors du passage du triptyque dans les laboratoires de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique à Bruxelles, en 1977. On signalera, notamment, l'usage répété de courtes hachures parallèles, assez espacées, pour indiquer les zones d'ombre⁽⁶⁶⁾. Il s'agit, clairement, de hachures de droitier.

Le triptyque de Ontaneda peut aussi être rapproché de l'un des panneaux du retable de Santoña, celui représentant *Saint Jérôme* (fig.10). En dépit de la différence d'âge et de sexe, le visage du Père de l'église n'est pas sans évoquer celui de la Vierge du panneau central. La stricte frontalité, plutôt exceptionnelle dans la peinture des anciens Pays-Bas, les lourdes paupières mi-closes aux bordures saillantes, le long nez aux narines étroites, la bouche aux lèvres serrées, tous ces éléments sont communs aux deux figures. Mais peut-être plus significative encore est la relation existant entre les fonds de paysage qui leur sont associés. À la hauteur du coude droit de saint Jérôme, on aperçoit une ferme. Surmontée d'une toiture en chaume faisant saillie, elle présente en façade, au rez-de-chaussée, trois petites ouvertures rectangulaires. La bâtisse est pourvue d'un étage en encorbellement, qui n'occupe que les deux-tiers de la largeur du pignon. Devant, deux chemins se rejoignent. Derrière, une série d'arbres forme un écran. Or, on retrouve les mêmes éléments, agencés de la même manière, sur le panneau central du triptyque de Ontaneda (fig.11). La chaumière, la croisée des chemins et l'écran d'arbres sont situés, cette fois, juste au-dessus du groupe de la *Fuite en Égypte*. La seule différence notable avec le panneau de Santoña réside dans la présence d'un colombier, derrière la chaumière. Mais peut-être faut-il considérer qu'il est dissimulé par le bras droit de Jérôme?

On notera que ce groupe de la *Fuite en Égypte*, constitué par la Mère portant l'Enfant, juchée sur l'âne, et par un saint Joseph marchant devant eux, n'est pas une création de Pieter Claeissens l'Ancien. Il dérive d'une gravure de Dürer, que l'on date en général des années 1503-1504 (fig.12). Cette gravure a connu une fortune exceptionnelle auprès des artistes des anciens Pays-Bas⁽⁶⁷⁾. Elle a suscité des échos aussi bien chez les Maniéristes anversoïses que dans la peinture brugeoise. On peut notamment détecter son influence dans des œuvres attribuées par Friedländer à Adriaen Isenbrant⁽⁶⁸⁾.

(66) Voir VAN DEN BERGEN-PANTENS/VERLOO/KOCKAERT, *op. cit.*, p. 71, fig.3.

(67) Voir, à ce sujet, JULIUS HELD, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, La Haye, 1931, pp. 64, 66-67, 73-74, 98-99; Mathias MENDE, dans: *Albert Dürer aux Pays-Bas: son voyage (1520-1521), son influence* (cat. d'exp.), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1977, n° 358.

(68) MAX J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, XI. The Antwerp Mannerists. Adriaen Isenbrant*, Leyde/Bruxelles, 1971, n°s 136, 138, 150, 151. Voir aussi une *Fuite en Égypte* du Kunsthau de Zurich, attribuée à Isenbrant (Christian KLEMM, *Die Gemälde der Stiftung Betty und David M.Koetser*, Zurich, 1988, n° 3).



Fig. 10. Pieter Claeissens l'Ancien: Retable de saint Barthélémy: *Saint Jérôme*.
Santoña, Santa Maria del Puerto.

V. Un groupe de représentations du « Repos pendant la Fuite en Égypte »

Plus délicats à juger, en termes d'attribution, que les liens unissant le triptyque de Ontaneda au retable de Santoña sont ceux qui existent entre le même triptyque et non moins de quatre représentations flamandes du *Repos pendant la Fuite en Égypte*. Deux de ces œuvres ont déjà été rapprochées en 1957, par Marlier⁽⁶⁹⁾. Le hasard veut qu'elles soient l'une et l'autre

(69) MARLIER, *op. cit.*, 1957, p. 208.



Fig. 11. Pieter Claeissens l'Ancien: Triptyque de Ontaneda, panneau central: *Repos pendant la Fuite en Égypte* (détail). Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (Photo IRPA, Bruxelles)

tre conservées à Oxford, à l'Ashmolean Museum ⁽⁷⁰⁾ et au collège jésuite de Campion Hall ⁽⁷¹⁾ (figg.13, 14). Il est possible de leur adjoindre deux autres panneaux, peu connus. L'un a été

(70) N° d'inv. A 712; huile sur bois; 69 x 52 cm. Voir, sur cette œuvre, Christopher WHITE, *Ashmolean Museum Oxford [...]. Dutch, Flemish and German Paintings before 1900 [...]*, Oxford, 1999, pp. 10-11.

(71) N° d'inv. 156; huile sur bois; 63,5 x 56 cm. Voir, sur cette œuvre, ДУБЕВ-ИЛЪСКИ, *op. cit.*, p. 72; *The Treasures of Campion Hall* (cat. d'exp.), Oxford, Christ Church, 1996, n° 20.

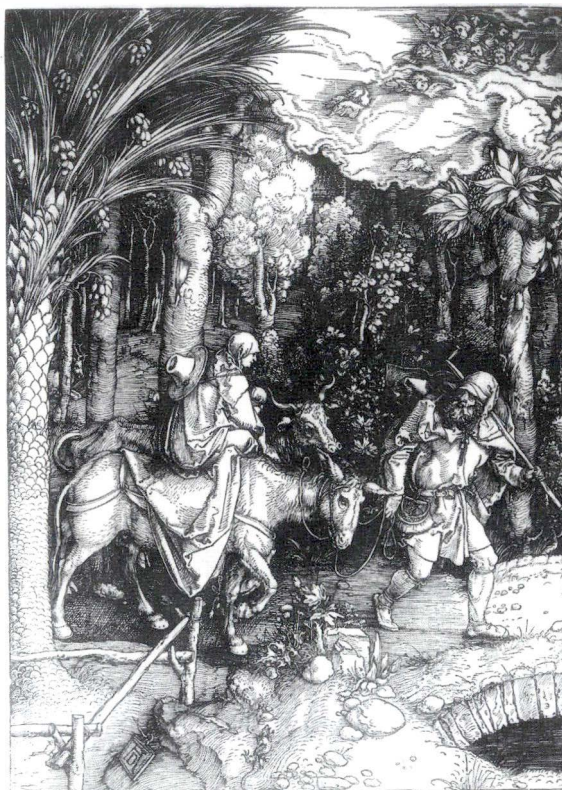


Fig. 12. Albrecht Dürer: *Fuite en Égypte*:
Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
(Photo Rijksprentenkabinet, Amsterdam)

publié, en 1953, par Jacques Lavalleye⁽⁷²⁾ (fig.15). Il se trouvait alors à Madrid, dans la collection de la Marquise de Almunia. L'autre fait partie des trésors de la Huntington Art Gallery de San Marino (Californie)⁽⁷³⁾ (fig.16). Dans ces quatre peintures, le groupe de la Vierge à l'Enfant diffère - celui du panneau de San Marino procède de la fameuse *Vierge embrassée par l'Enfant*, composition souvent copiée dont on attribue traditionnellement la paternité à Rogier de la Pasture⁽⁷⁴⁾. Par contre, le paysage et les nombreuses petites figures qui l'animent présentent des parentés étroites, invitant à rassembler les quatre œuvres dans un groupe.

(72) Huile sur bois; 21,5 x 17,5 cm. Voir, sur cette œuvre, Jacques LAVALLEYE, *Collections d'Espagne, 1 (= Répertoire des peintures flamandes des xv^e et xvi^e siècles, 1)*, Anvers, 1953, n° 9.

(73) N° d'inv. 26.49; huile sur bois; 91,1 x 71,1 cm. Voir, sur cette œuvre, Maurice BLOCK, *Henry E. Huntington Library and Art Gallery. Handbook of the Art Collections*, San Marino (Cal.), 1956, p. 99.

(74) Voir, à ce sujet, Dirk DE VOS, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende flemmleske voorlopers*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, pp. 116-148. L'auteur cite le panneau de San Marino (p. 147, n° 67).



Fig. 13. Attribué à Pieter Claeissens l'Ancien: *Repos pendant la Fuite en Égypte*.
Oxford. Ashmolean Museum. (Photo musée)

Sur chacune, en effet, on aperçoit, du côté gauche, un fond de nature, servant de décor au prodige qui abusa les soldats d'Hérode, lancés à la poursuite de la Sainte Famille. En bas, les blés mûrs évoquent la structure d'un escalier renversé, constitué de trois marches. Dans le champ, des paysans et des soldats s'affairent. Leur nombre n'est pas constant, mais le moissonneur représenté debout, le dos tourné, et le soldat qui l'interroge se retrouvent dans chacune des quatre œuvres. Au-dessus du champ miraculeux s'élève un massif rocheux, surmonté d'architectures. On accède au sommet par un chemin pentu, qui dessine un zig-zag, à droite, avant de passer devant la falaise. À gauche, le chemin oblique pour franchir une arche naturelle, qui semble épauler le rocher à l'instar d'un arc-boutant.



Fig. 14. Attribué à Pieter Claeissens l'Ancien : *Repos pendant la Fuite en Égypte*. Oxford, Campion Hall.

On ne semble pas avoir noté, jusqu'ici, que les mêmes éléments, y compris les petites figures, réapparaissent sur le panneau central du triptyque de Ontaneda, où ils occupent également le quart supérieur gauche du champ pictural (fig.17). Comme sur les tableaux de Campion Hall et de San Marino, on distingue en outre, dans l'œuvre des Musées Royaux, un soldat monté sur un cheval, qui se retourne vers un autre soldat, campé derrière lui. Par ailleurs, les peintures de San Marino et de l'ancienne collection de la Marquise de Almunia comportent, du côté droit, tout comme le panneau central du triptyque (fig.11), un groupe de la *Fuite en Égypte* inspiré par la gravure de Dürer (fig.12). Dans ces trois peintures, le père



Fig. 15. Attribué à Pieter Claeissens l'Ancien:
Repos pendant la Fuite en Égypte.
Madrid, collection Marquise de Almunia.

nourricier du Christ porte, suspendu à son bâton, un panier. Le détail n'apparaît pas dans la gravure de Dürer ⁽⁷⁵⁾.

Comment faut-il interpréter les relations unissant le centre du triptyque de Ontaneda aux quatre représentations autonomes du *Repos pendant la Fuite en Égypte* qui viennent d'être décrites? Ces relations trouvent-elles leur origine dans un 'cahier de modèles', qui aurait pu

(75) Sur le panneau de Champion Hall, il y a aussi un petit groupe de la *Fuite en Égypte*, mais il ne présente guère de rapports avec celui de la fameuse estampe d'ürérienne.



Fig. 16. Attribué à Pieter Claeissens l'Ancien: *Repos pendant la Fuite en Égypte*.
San Marino (Cal.), Henry E. Huntington Library and Art Gallery.
(Photo IRPA, Bruxelles)

être utilisé par différents artistes, indépendamment l'un de l'autre, au même titre, par exemple, que les gravures de Dürer (76) ? Ou bien les liens mis en évidence sont-ils susceptibles d'être exploités en termes d'attribution et constitueraient-ils comme une marque d'auteur ?

Le tableau de l'ancienne collection Marquise de Almunia paraît bien être une œuvre de Pieter Claeissens l'Ancien. Le visage de Marie donnant le sein à l'Enfant ressemble beaucoup,

(76) Voir, pour un exemple de ce cas de figure dans le paysage flamand du xvi^{ème} siècle, Véronique BÉCKEN, 'La Guérison du paralytique de Capharnaïm' attribuée au Maître de Paul et Barnabé. Une acquisition récente des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, dans: *Actes du colloque 'Autour de Henri Bles', 9-10 octobre 2000*, Namur, 2002, pp. 252-253.

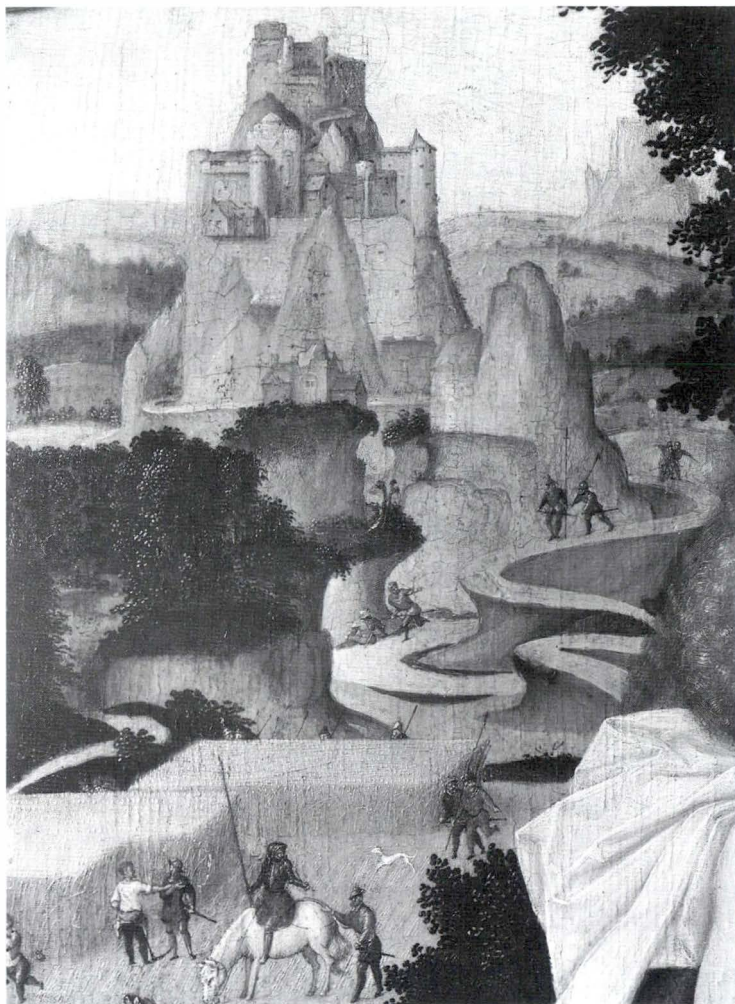


Fig. 17. Pieter Claeissens l'Ancien: Triptyque de Ontaneda, panneau central: *Repos pendant la Fuite en Égypte* (détail). Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (Photo IRPA, Bruxelles)

en effet, à celui de la Vierge de la *Visitation* Comte Bobrinskoy, et à celui de la *Sainte Catherine* du retable de Santoña (fig.18). On remarquera le même nez très allongé, mais peu saillant, et les sourcils au tracé rectiligne.

De prime abord, il est plus difficile d'établir la paternité stylistique des deux panneaux d'Oxford, car les visages de Marie et de Joseph ne se retrouvent ni sur le retable de Santoña, ni dans la *Messe de saint Grégoire* de Houston. Néanmoins, certains indices suggèrent que Pieter Claeissens l'Ancien pourrait bien être aussi l'auteur de ces deux *Repos pendant la Fuite en Égypte*. Sur le panneau de Champion Hall (fig.14), on discerne, à gauche du groupe marial, la souche d'un arbre mort. Elle est pourvue de deux branches aux formes acérées. Celle située



Fig. 18. Pieter Claeissens l'ancien:
Retable de saint Barthélémy: *Sainte Catherine* (détail).
Santoña, Santa María del Puerto.

du côté droit évoque un bois de cervidé. À peu de choses près, on reconnaît la même souche dans le *Saint Jérôme* du retable de Santoña, où elle est aussi combinée à un chemin de terre (fig.10).

Si le panneau de Champion Hall peut vraiment être porté au crédit de Pieter Claeissens l'ancien, cette attribution doit être étendue à celui de l'Ashmolean Museum. Les deux œuvres sont incontestablement de la même main, comme l'avait déjà remarqué Marlier, qui les donnait à Ambrosius Benson. Le visage des Vierges est quasi identique. Leur voile transparent est dessiné de la même façon.

Il apparaît moins aisé, dans l'état actuel du corpus des œuvres de Pieter Claeissens l'ancien, de se prononcer sur le panneau de San Marino. Une attribution à ce maître n'est toutefois pas impossible, si l'on en juge par les ressemblances entre le visage de Marie et celui des deux Madones d'Oxford.

Le panneau de l'ancienne collection Marquise de Almunia est le seul à comporter, au-delà du groupe de la Sainte Famille en fuite, la représentation d'un champ, au moment des labours et des semailles. On distingue une herse et une charrue, tirées par deux chevaux, ainsi qu'un semeur. Celui-ci est suivi par deux oiseaux picorant le grain qu'il a éparpillé. Se trouve ainsi évoqué le fameux champ que les paysans étaient en train d'ensemencer au moment où passa la Sainte Famille et qui, peu après, se couvrit de blés mûrs. Un champ à peu près identique apparaît une seconde fois dans la peinture brugeoise. Le contexte est fort différent: il s'agit d'une toile du Musée Groeninge, datée 1571, qui comporte les effigies des saints Jacques, Bavon et Willibrord⁽⁷⁷⁾ (fig.19). Cette toile, qui a dû être commandée par quelque confrérie paysanne, a été attribuée à Pieter Claeissens le Jeune. Si l'on en juge par les visages, elle ne peut que difficilement être donnée à son père. Le motif du champ ensemencé et labouré aurait donc été emprunté par Pieter Claeissens le Jeune au fondateur de la dynastie.

(77) Voir, sur cette œuvre, EVA THUON, dans: *Brugge en de Renaissance [...]*, *Notities, op. cit.*, n° 121.

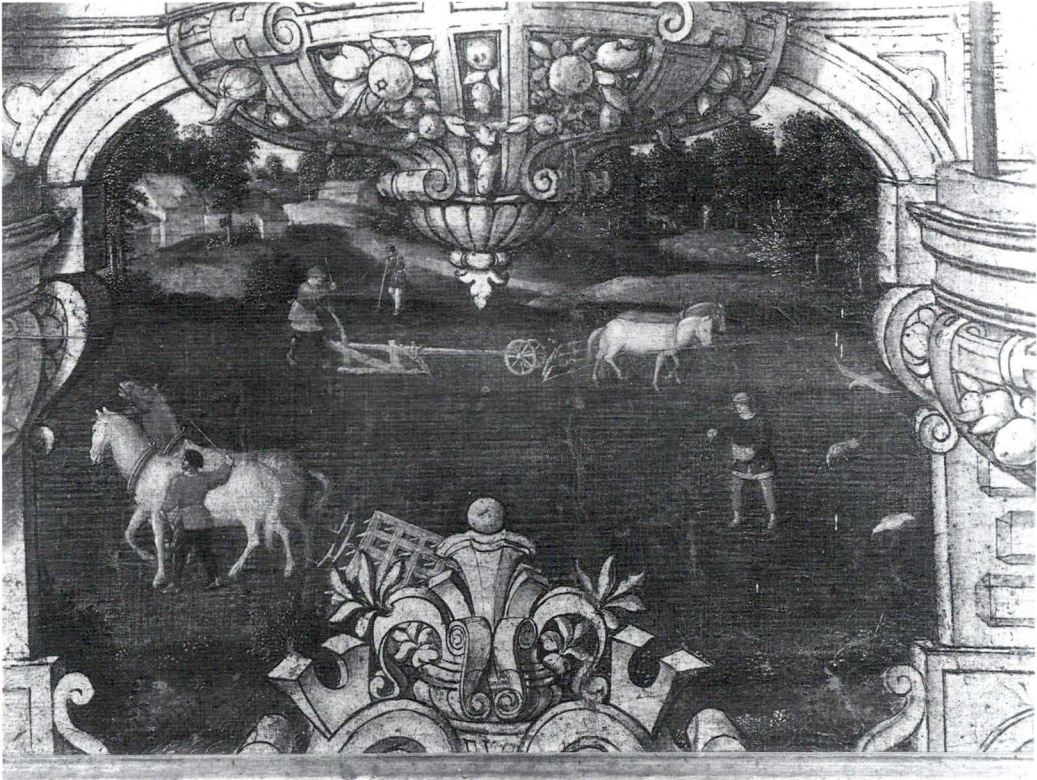


Fig. 19. Pieter Claeissens le Jeune(?): *Saint Jacques, saint Bavon et saint Willibrord* (détail).
Bruges, Groeningemuseum. (Photo IRPA, Bruxelles)

VI. Un écho du triptyque de Ontaneda

Le triptyque de Francisco de Ontaneda ne semble guère avoir suscité l'émulation. On ne connaît aucune peinture brugeoise du *xvi*^{ème} ou du début du *xvii*^{ème} siècle qui porte la trace d'une quelconque influence exercée par l'œuvre. Il est vrai que son style n'avait rien de particulièrement moderne ou novateur et que, mesurée à l'aune de l'art international contemporain, elle présentait même un caractère plutôt provincial. Dès les années 1620, avec le triomphe, dans les anciens Pays-Bas, de l'esthétique rubénienne et du Caravagisme, le triptyque a dû faire l'effet d'une vieillerie. Lorsqu'au *xviii*^{ème} siècle, le chanoine Hellin en donna une description, il le traita comme un simple document généalogique.

La revalorisation des 'Primitifs flamands' à l'époque romantique a fait ressortir l'œuvre de l'ombre. On a vu qu'elle fit partie de la prestigieuse collection des ducs d'Arenberg, avant d'être acquise par l'État belge. C'est sans doute après son entrée au musée qu'elle servit de modèle à une *Vierge à l'Enfant* demeurée inédite (78) (fig.20).

(78) Panneau: 16 x 10 cm.



Fig. 20. Faussaire moderne: *Vierge à l'Enfant*. Bruxelles, collection Louis Claes-De Keyn (anciennement).

Ce tableau n'est connu, à l'heure actuelle, que par une photographie en couleurs -un *polaroid*- conservée au Centre d'étude de la Peinture du xv^{ème} siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, à Bruxelles. Le document, qui date de 1971, est classé sous le nom de Memling. À cette époque, le panneau appartenait à un collectionneur bruxellois: Louis Claes-De Keyn.

Il s'agit d'un véritable collage d'emprunts. Le bas du corps de la Vierge, sa main gauche tenant une grappe de raisins et l'Enfant Jésus proviennent du panneau central du triptyque de Ontaneda. L'arbre visible derrière la Vierge a certainement été inspiré par la même source. En revanche, c'est la *Madone* dite 'de Maarten van Nieuwenhove', signée par Hans Memling

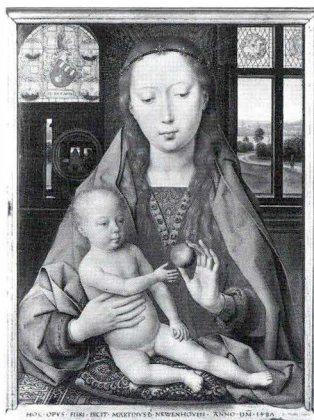


Fig. 21. Hans Memling:
Diptyque de Maarten van Nieuwenhove, valve gauche;
Vierge à l'Enfant. Bruges, Sint-Janshospitaal. (Photo IRPA, Bruxelles)

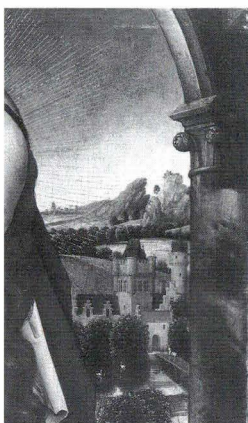


Fig. 22. Hans Memling (?):
Vierge à l'Enfant (détail). Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.
(Photo IRPA, Bruxelles)

en 1487, qui a servi de modèle pour le visage et le buste de Marie, ainsi que pour sa main droite ⁽⁷⁹⁾ (fig.21). Le prototype créé par l'artiste rhénan a été très soigneusement copié, jusque dans les couleurs et dans les particularités du visage. Enfin, en ce qui concerne le paysage, l'attention de l'historien d'art est attirée par un édifice pourvu, en façade, de trois pignons en escalier et dominé par un solide donjon quadrangulaire, que flanquent des tourelles d'angle. Le même bâtiment se retrouve, au même endroit, dans une *Madone* à mi-corps des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, œuvre dans laquelle on s'accorde à voir une production de jeunesse de Memling ⁽⁸⁰⁾ (fig.22).

Sur la fiche du Centre d'étude de la Peinture du xv^{ème} siècle correspondant au panneau Claes-De Keyn, Micheline Comblen-Sonkes a écrit « faux? ». Ses doutes apparaissent on ne

(79) DE Vos, *op. cit.*, 1994, n° 78.

(80) DE Vos, *op. cit.*, 1994, n° 6; CYRIEL STROOF/PASCAL SYFER-D'OLNE, dans: *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups* (= *The Flemish Primitives*, 2), Bruxelles, 1999, n° 5.

peut plus justifiés. Plusieurs indices suggèrent, en effet, que nous sommes en présence d'un faux moderne.

On notera, tout d'abord, que le bois du panneau, qui apparaît en plusieurs endroits dans des lacunes de la couche picturale, ne semble pas particulièrement ancien. Ces lacunes elles-mêmes ont d'ailleurs une forme suspecte. Elles ne résultent pas d'un contact avec quelque objet dur, ou avec une flamme. La couleur semble s'être détachée d'elle-même. On songe immédiatement à la technique d'exécution déficiente de certains faussaires, cause de détériorations précoces.

Ensuite, deux des sources figurées utilisées par le peintre surprennent le spécialiste. De manière générale, dans la peinture des anciens Pays-Bas aux xv^{ème} et xvi^{ème} siècles, l'emprunt isolé n'existe pas⁽⁸¹⁾. Les modèles qui furent copiés, imités ou paraphrasés le furent à de nombreuses reprises, et souvent durant plusieurs générations. Il s'agissait d'œuvres se trouvant dans un lieu public, accessible aux artistes, ou qui ont été largement diffusées par les copies peintes, dessinées ou gravées. Or, dans le cas qui nous occupe, si la *Madone* de Maarten van Nieuwenhove a suscité un grand nombre d'échos dans la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge, en revanche, ni la *Madone* memlingienne du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, ni celle du triptyque de Ontaneda ne saurait prétendre au titre d'œuvres célèbres. Pour autant que l'auteur du panneau Claes-De Keyn ait bien vécu au xvi^{ème} siècle, il aurait eu accès à des sources picturales peu connues...

Enfin, on signalera le fait que les parties génitales de l'Enfant sont entièrement cachées par un repli du drap blanc sur lequel il est assis. Il ne s'agit visiblement pas d'une retouche. Or, tant sur le triptyque de Ontaneda que dans la *Madone* de Maarten van Nieuwenhove, le sexe de Jésus est parfaitement visible. On sait que, de manière générale, les 'Primitifs flamands' n'éprouvaient nullement le besoin d'occulter ce détail. Il n'en va pas de même pour leurs imitateurs des xix^{ème} et xx^{ème} siècles, qu'il s'agisse de peintres néo-gothiques ou de faussaires. Même quand ils s'efforcent de reproduire fidèlement le style des 'maîtres d'autrefois', ils se sentent obligés d'éliminer de leurs emprunts tout ce qui pourrait paraître licencieux aux yeux de leur public, imprégné de pruderie victorienne. Ainsi, l'un des plus habiles contrefacteurs de 'Primitifs flamands', le Faussaire des Panneaux Ocampo, a systématiquement recouvert le sexe des Enfants Jésus qu'il a repris à Dirk Bonts et à Hans Memling⁽⁸²⁾.

Au xix^{ème} et au début du xx^{ème} siècle, le faux, comme la copie, relève souvent de la critique en acte, le faussaire essayant d'améliorer, d'un point de vue esthétique, le ou les modèles qu'il utilise, en fonction de sa sensibilité académique, nourrie de l'exemple classique. Le panneau Claes-De Keyn illustre fort bien ce principe. Comme on l'a vu, le drapé de la *Madone* du triptyque de Ontaneda s'inscrit encore dans la tradition des 'Primitifs flamands'. Ces plis nerveusement cassés et écrasés n'ont guère plu au faussaire, lequel s'est permis d'en simplifier

(81) J'ai développé ailleurs cet argument. Voir Didier MARTENS, *Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage. Critique d'authenticité et essai de datation*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, oct.2001, pp. 128-129.

(82) Voir, à ce sujet, Didier MARTENS, *Les frères Van Eyck, Memling, Metsys et alii, ou le répertoire d'un faussaire éclectique*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 2003 (à paraître).

le dessin et d'arrondir certains des volumes formés par l'étoffe⁽⁸³⁾. Dans le panneau Claes-De Keyn, le tissu est plus étroitement soumis au corps qu'il habille; il a perdu une part de l'autonomie formelle que lui donnent les artistes du Gothique final. On comparera avec profit la retombée du manteau marial du côté droit, telle que l'a rendue Pieter Claeissens l'Ancien et telle qu'elle apparaît chez son imitateur.

Le faussaire ne s'est pas contenté d'assouplir le drapé de la *Madone* du triptyque de Ontaneda. Dans le même temps, il en a modifié partiellement les couleurs. S'il a maintenu le rouge du manteau marial, en revanche, il a substitué au tissu brun-verdâtre de la robe un coloris plus franc: un bleu sombre, qu'il a emprunté à la *Madone* de Maarten van Nieuwenhove. Au même modèle, il a aussi repris le décolleté triangulaire de la Vierge, qui dévoile une cotte de brocart. Ces éléments apportent à l'austère composition chromatique du panneau central du triptyque une note vive, à dominante jaune.

Dans les couleurs, le faussaire a, d'une certaine manière, 'corrigé' Pieter Claeissens l'Ancien par Hans Memling. Ce faisant, il a repris à son compte un jugement de valeur largement répandu dans la critique d'art au XIX^{ème} siècle, en tout cas dans le nord de l'Europe. Nombreuses sont en effet les voix qui, dans le sillage du Romantisme, firent reproche aux peintres germaniques de la Renaissance de s'être écartés de leur génie naturel pour se mettre à l'école des Italiens. En imitant Raphaël et Michel-Ange, ils auraient sacrifié leurs plus belles qualités, notamment le goût du réel et le sens de la couleur, pour tomber dans un maniérisme terne. Dans son *Histoire de l'école de peinture anversoise* publiée en 1883, l'archiviste flamboyant Frans Jozef van den Branden (1837-1922) construit, sur cette idée, une histoire cyclique de la peinture des anciens Pays-Bas⁽⁸⁴⁾. Les phases de grandeur correspondraient à celles où les peintres flamands furent le plus fidèles au génie de leur race, les périodes de décadence seraient celles où ils se mirent à singer l'étranger. C'est pourquoi le XV^{ème} et le début du XVI^{ème} siècle, de Jan van Eyck à Quentin Metsys, le XVII^{ème} siècle des Rubens et Teniers et, enfin, le XIX^{ème} siècle, avec Gustaaf Wappers et l'école romantique anversoise, constitueraient autant de moments privilégiés dans l'histoire de la peinture flamande. En revanche, celle-ci entra en décadence au cours du XVI^{ème} siècle, lorsque triompha l'influence italienne, et dans la seconde moitié du XVII^{ème}, quand André Lens, qui était d'origine wallonne, se fit le propagateur, dans nos Régions, du goût italo-français⁽⁸⁵⁾. À chaque fois, les Flamands auraient alors abandonné leur atavique réalisme et leur tout aussi atavique sens de la couleur...

Ce n'est certainement pas le prestige artistique des Claeissens, ni de Pieter Pourbus, auquel l'œuvre fut attribuée en 1900, qui a pu inciter l'auteur du panneau Claes-De Keyn à copier la *Madone* du triptyque de Ontaneda. En 1962, Léo van Puyvelde affirmait encore, de façon péremptoire, que « la décadence du style à Bruges dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle se constate dans les œuvres -toutes faibles- des peintres de la dynastie des Claeissens »⁽⁸⁶⁾.

(83) Un certain assouplissement du drapé s'observe de façon constante dans les copies ou paraphrases de 'Primitifs flamands', et ce depuis le XVI^{ème} siècle. Voir, pour un exemple actuel, Didier MARTENS, *De Böcklin aux Van Eyck: 'Les Sculpteurs de lumière' ... à la lumière de l'histoire de l'art*, dans: *Frank: de A à Zoo...*, Villers Saint-Siméon, 2001, s.p.

(84) Frans Jozef VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, 1883.

(85) VAN DEN BRANDEN, *op. cit.*, pp. 1223-1242.

(86) LEO VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Paris, 1962, p. 373.

Son jugement sur Pieter Pourbus est à peine plus tendre⁽⁸⁷⁾. Un siècle plus tôt, Gustav Waagen, qui ignore Pieter Pourbus, faisait lui aussi peu de cas des Claeissens⁽⁸⁸⁾. Selon toute vraisemblance, l'emprunt a dû être motivé par le fait que le modèle était peu connu -la première photographie en fut publiée en 1981!-, de sorte que le larcin avait de grandes chances de passer inaperçu. Il est également possible que le triptyque ait été confié au faussaire pour être restauré et que celui-ci ait donc eu le loisir de l'étudier dans son atelier. Toujours est-il qu'il s'agit d'une œuvre qui, bien qu'elle se rattache encore à la tradition des Primitifs flamands, présente ce chromatisme terne -le ton verdâtre de la robe de la Vierge, le gris blanchâtre de l'horizon- que la critique du XIX^e siècle impute habituellement à l'influence italienne. « *La peinture devient moins solide et la couleur moins consistante*, note Eugène Fromentin, en 1875, à propos des maîtres flamands de la Renaissance, *à mesure qu'elle perd les conditions de force et d'éclat qui lui venaient de son unité: c'est la méthode florentine qui commence à désorganiser la riche et homogène palette flamande* »⁽⁸⁹⁾. Dans ces conditions, pourquoi ne pas appeler Memling à la rescousse, Memling dont le même Fromentin loue précisément la « *puissance de ton* » et « *l'extrême résonance du coloris* »⁽⁹⁰⁾? Comme coloriste, il ne le céderait qu'à Jan van Eyck, mais par la beauté de ses types féminins, il dépasserait même ce dernier⁽⁹¹⁾.

La substitution d'une physionomie memlingienne au visage peint par Pieter Claeissens l'Ancien aurait-elle été également suggérée à notre faussaire par la critique du XIX^e siècle? En 1862, dans un chapitre de son *Manuel des écoles allemande et néerlandaise* intitulé « *La déformation du naturel esthétique germanique dans la peinture d'histoire par l'imitation des Italiens* », Gustav Waagen vitupère lui aussi contre le malheureux désir qu'eurent les peintres du Nord, entre 1530 et 1600, d'imiter l'Italie. « *Ils perdirent ainsi les merveilleuses qualités de l'art qui leur était naturel, le réalisme et le coloris chaud et clair, sans que cela ne soit compensé par quoi que ce soit d'autre. De ce fait, déjà leurs représentations à caractère religieux sont peu séduisantes, surtout qu'avec la diminution de l'enthousiasme pour ce type de sujets, les visages eux-mêmes, en règle générale, laissent froid. Mais franchement tout à fait déplaisantes sont les peintures tirées de la mythologie antique [...]* ». Si Waagen blâme donc les physionomies peintes par les artistes flamands de la Renaissance dans leurs compositions religieuses, en revanche, les visages des Madones et des saintes de Memling ont droit, dans un autre chapitre du même manuel, à tous ses compliments. Ils sont « *plus gracieux* » encore que ceux dessinés par Ro-

(87) VAN PUYVELDE, *op. cit.*, pp. 268-278.

(88) GUSTAV F. WAAGEN, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen I (= Handbuch der Geschichte der Malerei I: Die deutschen und niederländischen Malerschulen)*, Stuttgart, 1862, p. 119 (« *À Bruges, ce type de sensibilité religieuse dans l'esthétique nationale est conservé par certains maîtres jusqu'à la fin du XVI^e siècle, mais avec incomparablement moins d'esprit et d'habileté. Le principal peintre de cette orientation est Pieter Claeissens [...]* »). Waagen cite une œuvre de Pieter Claeissens le Jeune, le panneau de 1608 représentant la *Madone de Montaigu* qui est conservé au Musée de la Potterie, à Bruges (VEROUGSTRAETE-MARCOQ/VAN SCHOUTE, *op. cit.*, pp. 223-224).

(89) Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois. Belgique- Hollande* (éd. par Jacques Foucart), Paris, 1965, p. 47.

(90) FROMENTIN, *op. cit.*, pp. 418-419.

(91) FROMENTIN, *op. cit.*, pp. 419-421.

gier de le Pasture⁽⁹²⁾. Dans ces conditions, on comprend peut-être mieux pourquoi notre faussaire a souhaité donner à une Madone de Pieter Claeissens l'Ancien le visage d'une Vierge de Memling...

Remerciements

C'est un agréable devoir de remercier ici celles et ceux qui nous ont aidés dans la préparation de cet article: les Révérends Pères Francisco Hoyo Ceballo (Santoña) et James Hughes (Oxford), ainsi que James Bradburne (Francfort-sur-le-Main), Véronique Bücken (Bruxelles), James Clifton (Houston) et André Vandewalle (Bruges). Bruno Bernaerts, Jacqueline Folie, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault ont bien voulu relire le texte et le faire bénéficier de leur esprit critique. Durant nos recherches, nous avons bénéficié, comme de coutume, de l'hospitalité du Centre d'étude de la Peinture du xv^{ème} siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Bruxelles). Une partie des conclusions contenues dans le présent article a été présentée au public lors d'une conférence organisée par la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, le 26 novembre 2002.

SAMENVATTING: De Ontaneda-triptiek in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel: typologie, toeschrijving en waardering

De Ontaneda-triptiek, die aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Brussel (inv.nr. 2594) behoort, werd door de Kastiliaanse koopman Francisco de Ontaneda omtrent 1550-1575 in opdracht gegeven. Sinds 1922 staat hij onder de naam van de Brugse Renaissanceschilder Antoon Claeissens (omtrekt 1536-1613). De Brugse oorsprong van het werk valt moeilijk te betwisten. De associatie van een schenkerportret zonder beschermheilige op de rechtervleugel met een eenzame heiligenfiguur op de linkervleugel is inderdaad een in Brugge bijzonder vaak voorkomende formule. De toeschrijving aan Antoon Claeissens overtuigt integendeel niet. Als alternatief komt volgens ons de raadselachtige meester in aanmerking die zijn schilderijen als 'Petrus Nicolai Moraulus' placht te signeren en die met de eigen vader van Antoon moet worden geïdentificeerd: Pieter Claeissens de Oude (omtrekt 1500-1576). De Ontaneda-triptiek vertoont motieven die op twee gesigeneerde werken van deze schilder, het retabel van Santoña en de *Gregoriusmis* van Houston, voorkomen. Op de achtergrond van de drieluik is een voorstelling van het beroemde *Korenweldwonder* te zien. Hetzelfde wonder is op dezelfde manier op twee panelen uitgebeeld, die aan Benson zijn toegeschreven en zich beide

(92) WAAGEN, *op. cit.*, pp. 289-290. « *Verzerrung des germanischen Kunstnaturells in der Historienmalerei durch Nachahmung der Italiener - Sie [= les peintres du Nord] büßten daher die herrlichen Eigenschaften der ihnen naturwüchsigen Kunst, der Naturwahrheit und der warmen und klaren Färbung, ein, ohne irgend einen Ersatz dafür zu gewinnen. Schon die Bilder religiöser Gegenstände sprechen daher wenig an, zumal, da bei dem Zurücktreten der Begeisterung für solche Aufgaben, auch die Köpfe in der Regel kalt lassen. Höchst widerstrebend sind aber vollends Bilder aus der antiken Mythologie [...]* ».

in Oxford bevinden. Misschien gaat het ook om twee werken van de hand van Pieter Claeissens de Oude. Ten slotte wordt een moderne vervalsing in de stijl van Memling besproken, waarin de Mariafiguur voor een groot deel aan de Ontaneda-triptiek ontleend is.

ABSTRACT: The Ontaneda triptych in the Royal Museums of Fine Arts of Brussels: typology, attribution and critical assessment

The Ontaneda triptych belonging to the Royal Museums of Fine Arts of Belgium (inv. no. 2594) was commissioned, probably in the third quarter of the 16th century, by the Castilian merchant Francisco de Ontaneda. Since 1922, the work has been attributed to Antoon Claeissens (c. 1536-1613) a painter who appears to have worked his entire life at Bruges. It is difficult to dispute the triptych's Bruges origin. More especially the formula of representing the donor alone on the right wing and reserving the other wing for the effigy of one saint is attested with particular frequency in this Flemish city. On the other hand, it is impossible to uphold the attribution to Antoon Claeissens. The triptych's author appears rather to have been the mysterious Bruges painter who customarily signed his works as 'Petrus Nicolai Moraulus', and in whom one should, in our view, see Antoon Claeissens' father, Pieter Claeissens the Elder (c. 1500-1576). In particular the Ontaneda triptych exhibits similarities with the Santoña altarpiece and the Houston *St Gregory's Mass*, two known works by this master. The background of the central panel of the triptych includes a representation of the famous *Miracle of the Corn Field*. An almost identical scene can be found on two panels attributed to Benson, both in Oxford. It is very possible that these are also works by Pieter Claeissens. Finally the article discusses a modern forgery in the style of Memling, in which the figure of the Virgin is taken largely from the Ontaneda triptych.

MISCELLANEA

En marge d'une récente exposition de dessins anciens des Pays-Bas Anvers, Rubenshuis, juin-août 2002

I. LES DESSINS DU XV^e SIÈCLE

Carl Depauw, directeur du Rubenshuis d'Anvers, nous a offert en 2002 le plaisir d'une exposition attachante de dessins dans les pièces supérieures de son musée. On peut être étonné que les services de sécurité aient accepté une telle présentation dans des locaux difficiles d'accès, exigeant la traversée de nombreuses salles et l'utilisation d'escaliers étroits, mais, lorsque le public n'était pas trop nombreux (et j'ai eu cette chance!), ces petites salles offraient une zone intime de recueillement fort propre à l'étude des dessins.

L'important catalogue édité à cette occasion ⁽¹⁾ offre de bonnes reproductions accompagnées d'un matériel de comparaison remarquablement abondant. Sa lecture apporte plus de réserves. D'abord parce que les auteurs se complaisent à des notices bavardes, non structurées, qui exigent une certaine patience, mais aussi parce que leurs partis pris sont surprenants, souvent peu crédibles. On peut d'autant plus en être étonné que l'exposition serait un avant-goût d'un corpus des dessins germaniques et néerlandais entre 1350 et 1500 qui envisage de cataloguer 3100 dessins: si toutes les notices doivent avoir l'ampleur de celles qui nous sont offertes, c'est un monstre qui se prépare et on ne peut qu'être décontenancé devant l'ambition de son instigateur, Fritz Koreny, ancien conservateur à l'Albertina.

L'introduction qu'il donne lui-même surprend déjà par sa volonté de présenter ses deux entreprises, exposition et corpus, comme entièrement novatrices. Il oublie l'exposition *De van Eyck à Rubens. Dessins de Maîtres flamands*, présentée à l'Orangerie à Paris en 1949, qui comportait 26 pièces correspondant à la période couverte par celle d'Anvers. Le seul rappel de la publication toute récente du remarquable catalogue de la collection de Berlin par Stephanie Buck ⁽²⁾ tend à négliger les travaux de Fritz Lugt sur les collections du Louvre (1968) et de la Bibliothèque nationale (1936) et du volume complémentaire, pour le Louvre, édité par Emmanuel Starcky ⁽³⁾. Quant

(1) *Dessins de Jan van Eyck à Hieronymus Bosch*, Conception et direction scientifique, Fritz KORENY, contributions du même, de Erwin POKORNY et de Georg ZEMAN, Rubenshuis, Anvers, 2002 (éditions néerlandaise, allemande et anglaise également).

(2) Stéphanie BUCK, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog* (Staatliche Museen su Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Die Zeichnungen alter Meister im Berliner Kupferstichkabinett), Brepols, Turnhout, 2001.

(3) Fritz LUGT & Jean VALLERY-RADOT, *Inventaire général des dessins des écoles du Nord*, Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, Paris, 1936; Fritz LUGT, Musée du Louvre, *Inventaire général des dessins des Écoles du Nord, maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1450*, Paris, 1968; Emmanuel STARCKY, *Musée du Louvre. Cabinet des dessins. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Écoles allemande, des Anciens Pays-Bas, flamande, hollandaise et suisse. Supplément aux inventaires publiés par Fritz Lugt et Louis Desmots*, Paris, 1988

au projet de Corpus, il faut rappeler que ce fut une idée de Karel G. Boon qui ne l'a malheureusement que peu développée: son article sur les dessins de van der Goes en est un des rares fragments ⁽⁴⁾.

Dans ses remarques générales, Fritz Koreny insiste justement sur le grand nombre de copies existantes et la rareté des dessins originaux. Il considère curieusement que la fréquence de copies de détails suppose l'existence d'études qui auraient fait elles-mêmes l'objet de reproductions. On comprend mal pourquoi un beau vase de lys dans une Annonciation, par exemple, n'aurait pas été directement copié sur le tableau, mais seulement d'après une étude préparatoire dont l'existence demeure encore à prouver. Dans sa présentation des différents types, il oublie les modèles de présentation, comme s'il mettait en doute leur réalité. Pourtant, dans le domaine germanique, pour n'en citer qu'un, on peut rappeler celui de l'autel majeur de la cathédrale d'Ulm (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum). Or ce type de dessin conduit à une pratique d'exécution souvent un peu sèche par sa précision et sa netteté qui ne plaît guère à notre sensibilité contemporaine mais qui exige d'être analysée avec d'autres critères que ceux des esquisses. C'est le cas du *Triptyque de saint Eloi* (25) dont l'analyse ne tient justement pas compte de cette possibilité. Ce peut bien être le cas de la *Vierge de Nicolaes van Maelbeke* (11), tenue pour une copie de van Eyck et datée vers 1450 (fig. 1). Or comme Martin Wittek l'indique ici même, le filigrane donne une date possible soit à la fin du XIV^e siècle soit vers 1422, c'est-à-dire qu'il autorise parfaitement la possibilité d'un dessin original de van Eyck. La mise en place du donateur, limitée à des contours sommaires, mais très expressifs, correspondrait fort bien à la fonction d'un modèle: elle réserve la possibilité de le préciser, au cours de l'exécution, après l'établissement d'une étude du visage sur le vif et les instructions du commanditaire sur le choix de l'ornement liturgique dont il souhaite que son effigie soit revêtue. Les petites variantes que l'auteur relève dans la version du musée de Nuremberg ne suffisent pas à exclure que celui-ci soit une copie du dessin de l'Albertina: le copiste peut fort bien s'être accordé la liberté d'introduire lui-même des variantes aussi secondaires. Il faudrait reprendre, d'ailleurs toute l'étude du problème de la *Madone van Maelbeke*, à partir de ce dessin (ou, peut être, d'un original dont il serait la copie littérale). Il se pourrait bien que le tableau autrefois au château de Warwick ait été réalisé tardivement à partir du seul dessin original, par un suiveur d'une habileté assez moyenne qui aurait lui-même, pour des raisons inconnues (mort subite?), laissé inachevés les volets conçus plus librement comme des inventions qui se veulent maladroitement cyckiennes. En outre, à mon sens, la composition était prévue originellement pour un tableau de petit format et non de la taille de celui du seul tableau qui nous est parvenu. Mais ceci est une autre histoire.

La table des matières du catalogue indique que les dessins sont répartis en quatre ensembles, intitulés groupe van Eyck, groupe Rogier van der Weyden, groupe Hugo van der Goes et groupe Hieronymus Bosch, mais cette notion de «groupe», empruntée au *Corpus des Primitifs flamands*, disparaît ensuite dans les libellés, de sorte que l'on trouve sous la rubrique «van Eyck» toute une série d'œuvres dont une seule est reconnue à ce maître. Ce n'est là qu'une maladresse de titulature, mais qui peut surprendre le lecteur qui ne pense nécessairement pas à consulter d'abord la table des matières.

La série cyckienne a été étudiée par Georg Zeman qui dans son introduction s'annonce vaincu par le livre de Volker Herzner ⁽⁵⁾ qui, en niant l'existence de Hubert van Eyck, renvoie à soixante-dix ans en arrière aux modes de pensée d'un Émile Renders et, sur le problème des *Heures de Milan*, se range à une datation tardive des miniatures cyckiennes.

La présence dans le choix de la *Sainte Barbe* d'Anvers surprend après la lecture de l'introduction de Fritz Koreny qui affirme qu'il n'y a pas de dessins autonomes avant Bosch, ce qui, en tout état de cause, demeure très contestable. Peut-être est-ce pour illustrer ce point de vue que Georg

(4) *Naar aanleiding van Tekeningen van Hugo van der Goes en zijn School*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 3, 1950-51, p. 82-101.

(5) Volker HERZNER, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Wernsche Verlagsgesellschaft, Worms, 1995. Compte-rendu, *Bulletin Monumental*, vol. 1955, 1997, p. 171.

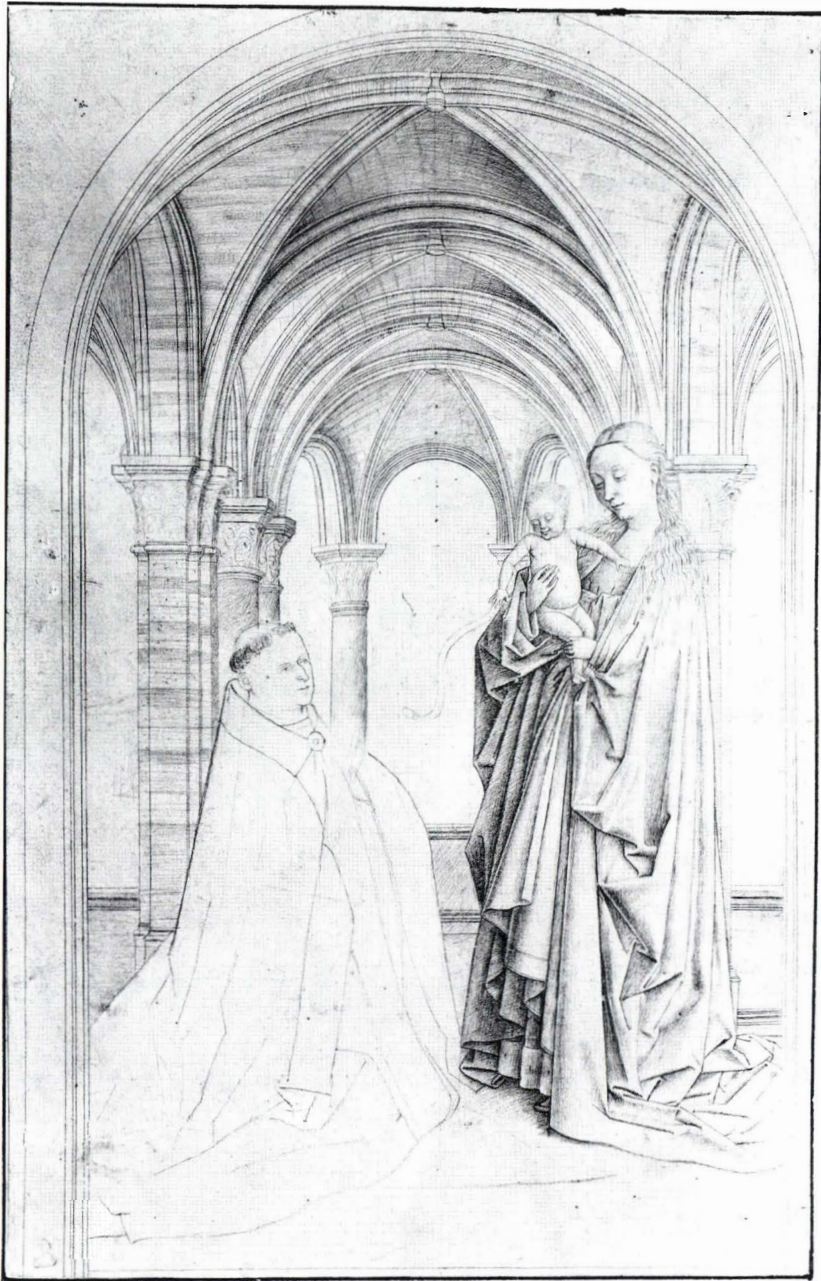


Fig. 1. Jan van Eyck (ou copie de Jan van Eyck?),
modèle de la *Madone van Maelbeke*, dessin à la pointe d'argent.
Vienne, Albertina. (Copyright Albertina)

Zeman s'efforce de démontrer que le tableau d'Anvers présente un dessin destiné à être sous-jacent, donc d'un tableau inachevé. Ce qui ne fait aucun doute, c'est que l'œuvre est réalisée au pinceau, mais elle est présentée comme achevée. La couleur bleue ne peut en aucun cas être cyclopienne. Quant à l'affirmation que les cadres des tableaux étaient peints avant les peintures elles-mêmes, elle est toute gratuite et resterait à prouver.

Les réserves exprimées sur les rapports avec van Eyck de l'*Arrestation du Christ* de Londres (1) et de l'*Adoration des Mages* (2) de Berlin sont assez justifiées comme la datation tardive du *Saint Christophe* du Louvre (9). Pour ce dernier, il est, toutefois, méthodiquement erroné de se fonder, pour le situer dans le temps, sur le fait qu'un type analogue de hachures ne se trouve pas avant 1480-90 dans les gravures: cela n'exclut en rien l'apparition, antérieurement, de cette pratique dans un travail à la plume. En ce qui concerne la série des *Apôtres* (3-4), on comprend mal que l'auteur de la notice la considère comme copiée de van Eyck, mais en affirme l'exécution probable vers 1430-40, alors que le filigrane suggère 1457-1477: qu'il suppose un modèle original contemporain de l'exécution de l'*Agneau Mystique* pourrait se défendre, même si son argumentation ne semble pas entièrement convaincante, mais les dessins viennois ne sauraient en être que des copies tardives. Sur le *Portement de Croix* de Vienne (10), la longue notice n'apporte guère de nouveau et la situation du dessinateur dans l'entourage de Bouts vers 1460-70 semble bien peu justifiée. Totalement incompréhensible, enfin, est le classement dans un groupe eyckien de l'*Archange Michel* de Londres (7): rien n'indique ici le moindre lien avec le peintre de Philippe le Bon. Les chevelures « à la méduse » sont bien impensables chez lui, quelle que soit l'époque où l'on veuille situer une telle invention. La relation à la gravure du Maître des jardins d'Amour est celle qui doit s'imposer. La feuille de parchemin utilisée, coupée, selon la notice, en haut et sur les côtés, pourrait être le fragment d'un dessin plus large dont la gravure pourrait être une réduction de moitié (elle mesure 9,4 x 9,1 cm, le dessin 18,8 x 13,8 cm).

Plus incompréhensible est la présentation du prétendu portrait de Jacqueline de Bavière (8) de Francfort. Il est évident, comme le montre la juxtaposition de la photographie du dessin et du tableau de Vienne, que le premier est une maladroite copie du second, copie d'autant plus maladroite que son auteur a vieilli le modèle plus que le personnage représenté ne l'autorisait (Jacqueline de Bavière est morte à trente-cinq ans). Or le tableau, lui-même, n'est qu'une réplique inversée — et malheureuse — d'une peinture dont la meilleure version connue est conservée au musée de Copenhague. Dans le dessin, les ombres du fond, traitées en parallèles obliques et de densité identique, ne semblent guère trouver d'analogies dans le xv^e siècle flamand et rappelle des pratiques du xix^e siècle. Bref, le dessin est un très bel exemple d'une falsification du début du xix^e siècle, faite à l'intention d'un collectionneur de primitifs. Margret Stuffman, conservatrice honoraire du cabinet des dessins de Francfort, m'a naguère alerté la première sur cette possibilité que l'analyse des rapports entre les différentes versions du portrait de Jacqueline de Bavière confirme assez facilement. Cela entraîne, toutefois, la même qualification pour le trop célèbre *Homme au faucon* (12), qui vient de la même collection, qui n'est évidemment pas de Petrus Christus, et dont l'écriture graphique est identique. Georg Zeman l'a d'ailleurs inconsciemment souligné en juxtaposant, à celle du dessin, la reproduction du *Portrait d'Eduard Grymeston* de Petrus Christus, source très habilement utilisée par le faussaire.

Si le groupe van Eyck donne une image peu cohérente, celle du groupe Rogier van der Weyden l'est encore moins. L'introduction (due également à Georg Zeman) donne une image des problèmes à nouveau difficile à suivre. Jugeant mes positions « conservatrices », s'appuyant sur la publication de Stefan Kemperdick qu'il semble trahir quelque peu, il redonne à nouveau un beau mélange entre le Maître de Flémalle et Rogier. Au groupe Maître de Flémalle est rattaché la *Sainte Véronique* de Cambridge (14) dont l'intérêt est assez réduit: copie attentive, mais lourde du tableau, dénaturée par le détournement, elle ne paraît guère apporter à la connaissance de la pratique du dessin, pas même de la copie. L'*Adoration des Mages* de Berlin (13) est plus intéressante, parce qu'elle laisse penser à une variation sur un thème campinesque. La datation proposée vers 1460/70 est cependant fort déconcertante: il serait intéressant de démontrer l'existence d'un intérêt pour

une composition de ce genre à cette date en Flandre dont, pour ma part, je ne vois pas l'ébauche d'une possibilité, mais peut-être suis-je trop « conservateur ».

Le seul dessin admis est celui de l'admirable *Portrait de jeune femme* de Londres (15) qui supporte si aisément l'agrandissement qu'il a permis d'en faire, en pleine page, la couverture du catalogue et d'être le sujet de l'affiche de l'exposition. Il n'y a pas, pourtant, de raison sérieuse de rejeter la *Vierge à l'Enfant* de Rotterdam (16). Le tableau de Leipzig qui lui est confronté dans le catalogue en montre une interprétation si faible qu'il ne saurait servir d'argument pour en rejeter l'attribution. Il prouve surtout que le détournage partiel de la figure a dû intervenir très tôt, parce que le peintre a répété exactement le geste de bénédiction de l'Enfant sans comprendre qu'il ne pouvait que s'adresser à un « donateur » agenouillé à gauche.

Pour les deux dessins exposés de la série de portraits des princes du tombeau de Louis de Male (21/22), l'auteur de la notice (Georg Zeman?) n'envisage pas la seule hypothèse qui me paraît vraisemblable, celle de modèles dessinés proposés au sculpteur. Or Lorne Campbell a montré⁽⁶⁾ que Jacques de Gérines alias Jacob de Coperslager (?), n'avait été que le fondeur et qu'il avait coulé ces figures d'après des modèles sculptés par Jean Delemer dont les liens avec Roger van der Weyden sont bien établis, au moins au début de sa carrière. C'est pourquoi il ne me paraît pas impossible de voir là des dessins de Rogier d'un type dont nous ne connaissons pas d'autres équivalents. Dater ces feuilles vers 1460-70 n'a pas grand sens, cela en ferait de simples copies des bronzes, ou des modèles de bois réutilisés pour le tombeau de Jeanne de Brabant (non les moules!, comme l'indique la version française du catalogue). Quant aux légères différences de qualité d'exécution, elles ne semblent pas assez importantes, à mon avis, pour distinguer deux mains: elles peuvent refléter le degré d'attention portée à une réalisation jugée assez secondaire dans laquelle il s'agit surtout de donner une idée générale d'une forme.

Le mauvais riche en enfer de Londres (17) est un admirable dessin justement mis en vedette. Je ne crois pas que la représentation très précise des démons soit une raison valable pour rejeter une invention par Rogier lui-même. La nudité du mauvais riche est si proche de l'anatomie des élus et des damnés de Beaune que l'on voit difficilement un artiste de son entourage capable d'un tel dessin. La reprise du thème dans les *Très Petites heures d'Anne de Bretagne* pourrait indiquer qu'un tableau — ou un dessin — comportant ce motif se trouvait en France à la fin du xv^e siècle, dont la miniature pourrait refléter assez exactement l'ordonnance. Comme *memento mori*, il pouvait avoir un sujet analogue au quadriptyque de Memling de Strasbourg conçu autour de la vanité. La qualité de cette copie est du même niveau que celle de la Madeleine du *Triptyque Braque* (19) qui, malgré la sensibilité de l'exécution peut difficilement être reconnue comme un original. Le *Roi agenouillé* de Liège (18) offre un type de copie très différent. Par une erreur d'impression, sans doute (?), il est indiqué dans la version française du catalogue comme copie d'un tableau du groupe du Maître de Flémalle ce qui ne me paraît pas être la classification que peuvent retenir Georg Zeman ou Fritz Koreny pour le *Triptyque Bladelin*. Il s'agit probablement d'une copie exécutée à main levée dont subsiste les traces de la première esquisse à la pierre noire. Selon Martin Wittek, le filigrane pourrait suggérer une date plus précoce (entre 1445 et 1455) que celle retenue dans le catalogue (1460-70), ce qui pourrait en faire une étude quasi contemporaine du tableau.

La partie la plus contestable du groupe Rogier van der Weyden est celle des dessins catalogués sous le nom de Vrancke van der Stockt. Je suppose qu'il faut en attribuer la conception à Fritz Koreny lui-même puisqu'il a donné à ce sujet une communication au colloque qui s'est tenu à Anvers le 24 juin 2002, sans convaincre son auditoire si l'on en croit certains participants. Or tout visiteur tant soit peu familier du dessin, même sans être spécialiste de l'époque, pouvait avoir la réaction immédiate de ne pouvoir reconnaître la même main dans les six dessins réunis sous ce nom. Le problème est d'autant plus complexe que jusqu'à ce jour, il n'a pu être confirmé que le

(6) *The Tomb of Joanna, Duchess of Brabant*, dans *Renaissance Studies*, 2, n°2, 1988, p. 163-172.

(7) Cf. Robert STEIN, *Politiek en Historiografie. Het ontslaansmilieu van Brabantse Kronieken in de eerste helft van de vijftiende eeuw*, Peeters, Louvain, 1994, p. 44, note 62.

groupe de tableaux qui lui sont attribués sont bien dus à Vrancke van der Stockt dont l'activité est très mal définie. J'ai proposé de retenir, sous réserve, ce groupement ⁽⁸⁾, mais pour passer aux dessins, il aurait été au moins utile de parler du « présumé van der Stockt » plutôt que de prendre la définition de son œuvre peint pour assurée.

Le *Scupstoel* (23) n'a vraiment aucune raison d'être attribué à cet artiste. Il s'agit clairement d'un modèle du chapiteau de l'hôtel de ville de Bruxelles, c'est à dire d'un travail qui relevait, logiquement, de la responsabilité du peintre attitré de la ville, Rogier van der Weyden. Qu'il en ait confié l'invention voire l'exécution à l'un de ses plus proches collaborateurs est possible, mais à la date où le chapiteau a dû être sculpté, peu avant 1445, rien n'indique que Vrancke van der Stockt ait fait partie de l'équipe. Par contre l'exécution est très proche de celle de la *Procession* (ici dite du Saint Sacrement) (24) et pourrait être du même artiste, le peintre de l'*Exhumation de Saint Hubert* qui est un collaborateur certainement très proche de Rogier mais qui ne saurait être identifié avec l'auteur des tableaux du présumé van der Stockt. Ce dernier dessin entraîne une remarque qui n'a pas été faite dans la notice. Il est exécuté sur deux feuilles de papier contrecollées. La partie droite a le format d'une feuille entière de format ordinaire. La partie gauche n'est qu'un fragment, non seulement de feuille de papier, mais aussi de composition, car ses éléments ne se raccordent pas correctement à la partie droite: la composition primitive devait donc être encore plus vaste et comportait, peut-être, à l'origine, deux feuilles entière de format ordinaire: elle a pu donc atteindre jusqu'à 90 cm environ de longueur. Par ailleurs, les auteurs n'ont pas remarqué qu'il s'agissait d'une scène historique puisque le prince représenté avec son épouse doit être Louis de Male. Il est possible que ce ne soit pas l'évocation de sa participation à la procession du Saint Sang en 1379, comme je l'ai avancé ⁽⁹⁾, parce que des descriptions de cette cérémonie indiquent une organisation assez différente du cortège, encore que d'autres compléments manquants de ce dessin auraient pu les représenter.

La qualité de la représentation des personnages, dans le *Triptyque de saint Eloi* (25) montre bien qu'il ne peut pas être de la même main que les deux dessins précédemment cités et encore moins des trois suivants. Comme je l'ai indiqué plus haut, une attribution à Rogier lui-même avec une destination de modèle de présentation est plausible, sinon assurée. La présence d'un sigle manuscrit que Fritz Koreny propose de lire *p* plutôt que *r*, dans ce dessin comme dans le précédent indique clairement qu'il ne saurait s'agir d'une signature et, en tous cas, pas de Vrancke van der Stockt (Stephanie Buck, dans son catalogue ne reconnaît pas à cet artiste — à mon avis avec raison — la *Pentecôte*, KdZ 5427, L7 de son catalogue qui comporte aussi ce sigle). Il ne semble pas assuré que tous les sigles de ce type soient de la même main. Ils pourraient donc correspondre à un signe utilisé dans divers ateliers bruxellois avec une signification qu'il faudrait arriver à décrypter ou, s'ils sont de la même main, ne pourraient-ils indiquer un accord du chef d'atelier, correspondre à une abréviation de *placet* ? Toutefois, la place singulière du signe dans la *Procession* (au second plan, dans un créneau d'un mur), donne peu de vraisemblance à cette deuxième suggestion et pourrait faire penser plutôt à une indication de couleurs.

Selon l'avis de Martin Wittek, une datation précoce dans les années trente de la Vierge assise du Louvre (26) est plausible parce que les filigranes au dragon se trouvent, à Pavie, dans ces années là. Ceci tend à exclure Vrancke van der Stockt dont l'activité n'est pas attestée si tôt, mais il ne paraît pas possible de suivre non plus Thürleman pour en faire un exercice d'un disciple du Maître de Flémalle. La composition suggère plutôt une imitation hésitante du premier Rogier van der Weyden. La définition très imprécise de l'esquisse à la pierre noire n'indique pas un maître très brillant, pas plus que la mise au point à la plume, peut-être postérieure, dont l'exécution est bien rude.

(8) Rogier van der Weyden. *Problèmes de la vie et de l'œuvre*. Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1999, p.217-249.

(9) *Ibid.* p. 258.

La *Flagellation du Christ* (27) est le seul dessin qui peut correspondre au style des peintures du présumé van der Stockt. Quant au dernier dessin associé à ce groupe, le *Christ porté au tombeau* (28), il pose un problème complexe. Sa composition a des rapports évidents, souvent soulignés, avec la *Déposition du Prado* de Rogier, sans en avoir pourtant la puissance. La maladresse de certains détails exclut une attribution à Rogier lui-même. Mais la parenté avec le bas-relief sculpté de Detroit n'a pas été assez étudiée, à mon sens: elle est si étroite que l'on peut bien y voir un projet du sculpteur qui, devant être très proche de Rogier van der Weyden, pourrait bien être Jean Delemer. Du moins cette hypothèse mériterait d'être étudiée tandis que le rapport avec le présumé van der Stockt est indéfendable qu'il soit comparé à des dessins ou aux peintures regroupés sous ce nom.

Le groupe van der Goes pose à nouveau divers problèmes. L'admirable dessin en clair obscur de *Jacob et Rachel* (30) est accepté, naturellement, sans discussion par Fritz Koreny. Notons, cependant qu'un tel dessin met à nouveau en doute qu'il n'y ait pas de dessin indépendant avant Bosch, comme il est affirmé dans la préface: une telle feuille peut difficilement être comprise autrement, car il paraît bien impossible de la tenir pour un modèle de composition peinte. La défense du *Christ en Croix* (31), également réalisé en clair obscur, est parfaitement justifiée: notons que selon l'avis de Martin Wittek, le filigrane est proche de Piccard IV/III, 102, attesté en 1475, ce qui apporterait un argument à la datation proposée par K.G. Boon en 1950-51. Le renvoi à la catégorie de copie de l'imposant *Saint Luc* de Berlin (33) semble beaucoup plus discutable. Le style de van der Goes est reconnu dans la figure, et c'est la pratique du dessin qui conduit à ne pas reconnaître l'authenticité de la pièce. S'il est vrai que cette technique très picturale de l'usage de la plume n'est pas documentée d'une manière certaine chez le peintre gantois, elle n'en est pas moins plausible. Plutôt que d'être tenu pour copie — ce qui supposerait un copiste d'extraordinaire sensibilité — une attribution réservée me semblerait plus judicieuse. Par contre la proposition de Stephanie Buck de situer cette œuvre dans le milieu des enlumineurs ganto-brugeois, moi semble tout à fait exclue: la plasticité du dessin et la technique même de petits traits très finement juxtaposés n'offrent aucun rapport avec la technique de ces artistes.

À l'opposé, je ne puis comprendre comment Fritz Koreny pense devoir restituer à Hugo van der Goes lui-même le médaillon de *Joseph et Asenath* (32). Il présente une raideur, presque naïve dans les figures et, contrairement à la subtilité du trait du saint Luc, un travail de hachures mécaniques et sans sensibilité. Plutôt qu'un projet de vitrail domestique (rondel), ne faudrait-il pas voir ici un projet de peinture pour la série bien connue de la *Vie de Joseph* (partagée entre les musées de Berlin et le Metropolitan Museum), projet abandonné ou dont la réalisation serait perdue? Le personnage de Asenath et les figures d'arrière-plan, ne sont pas incompatibles avec ce rapprochement. Les cheveux bouclés de Joseph et son visage un peu anguleux ne se retrouvent, toutefois, dans aucune des scènes de la série et laisse donc planer quelque doute sur cette suggestion.

Le *Saint Jean-Baptiste dans le désert* (35) de Leipzig est une œuvre peu connue, d'une remarquable qualité. L'attribution proposée au Maître du Triptyque de saint Hippolyte de Boston est intéressante et la plasticité de la figure peut la soutenir. La qualité du paysage ne se retrouve pas, cependant, dans le tableau américain, par contre elle est très proche d'une autre peinture, le *Martyre des saints Crépin et Crépinien* (Varsovie, Musée national) ⁽¹⁰⁾, dont l'auteur a pu être identifié par Madame Bonenfant-Feytmans comme le peintre bruxellois Aert van den Bossche ⁽¹¹⁾. Le

(10) JAN BIALOSTOCKI, *Les Musées de Pologne (Gdansk, Krakow, Warszawa)* (Les Primitifs Flamands, I Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 9), Bruxelles, 1966, p. 1-16 & pl. I-XLIV.

(11) Aert van den Bossche peintre du polyptyque des saints Crépin et Crépinien, dans *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie*, 13, 1991, p. 43-58. L'identification de cet artiste avec le Maître de la Légende de Sainte Barbe (Catheline PEBIER-D'ETEREN, *Le « Relable du Martyre des saints Crépin et Crépinien » et le Maître de la légende de sainte Barbe*, dans *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bulletin*, 1989-1991/1-3, *Miscellanea Henri Pauwels*, p. 157-174) me semble peu convaincante: ce dernier a un métier plus pictural.

tableau de Varsovie serait-il aussi de sa main? Cela ne semble pas impossible, malgré les objections de Jan Bialostocki (12), surtout si l'on tient compte du goût que l'on relève dans les deux œuvres, pour une surprenante gesticulation des personnages.

La *Vierge à l'Enfant* de Dresde (37), qualifié de « suiveur de Hugo van der Goes » paraît très caractéristique des types humains et des attitudes du Maître de l'autel de saint Jean-Baptiste, identifié par van Regteren Altena avec Hugo Jacobsz (13). Enfin, les deux dessins attribués au Maître de la Mort d'Absalon (38 & 39) semblent bien appartenir à l'ensemble constitué autour d'un dessin du Louvre par Popham. Leur place dans le groupe van der Goes a, toutefois, peu de justifications.

Le groupe Bosch offre des problèmes moins nombreux mais d'une nature un peu différente. Le nombre de dessins attribué à l'artiste est assez important. Plusieurs expositions en ont rassemblé (14) et des études diverses leur ont été consacrées. Dès lors, la question principale, abordée directement par Fritz Koreny, est de distinguer les œuvres originales des travaux d'atelier ou d'imitateurs. Dans son introduction l'auteur affirme ne retenir que dix feuilles originales au lieu des vingt-neuf que cataloguait Tolnay. Il est bien possible que cette rigueur soit excessive, d'autant que les arguments pour décider du partage manquent le plus souvent.

L'intérêt du groupe est aussi de présenter deux types de dessins totalement différents. Bosch, comme van der Goes, a pratiqué le dessin autonome, œuvre finie en soi, dont deux remarquables exemples, à la plume, étaient présentés, l'*Homme-arbre* (40) de l'Albertina et le *Nid de chouettes* (45) du musée Boijmans. Ce qui est encore plus nouveau et plus remarquable, c'est le nombre et la qualité des croquis, entendons par là de dessins définissant rapidement des motifs dans une pratique d'esquisse qui s'opposent aux études qui mènent la réalisation jusqu'à la plus grande précision. Cette pratique de la plume est chez Bosch étourdissante de spontanéité et parle particulièrement à notre sensibilité contemporaine. Le partage entre les dessins originaux et les créations de l'entourage de l'artiste sont dans ce domaine soumis à la seule sensibilité des auteurs. Il est significatif que le *Rassemblement des oiseaux* (42/43) de Berlin soit accepté par Fritz Koreny et rejeté par Stephanie Buck. Le rejet de la *Drôlerie à la Ruche* (48) de l'Albertina et son attribution à l'auteur du *Char de Foin* de Madrid semble loin d'être vraiment assurée et si le *Bateau infernal* (49) paraît d'une exécution plus faible, il est bien difficile d'exclure une réalisation un jour de moindre inspiration.

Le cas le plus problématique est celui de la *Mise au tombeau* (47) du British Museum, exécuté cette fois au pinceau. Sa mise en doute peut se comprendre, tant sa technique est différente des dessins les plus vraisemblables; elle est très proche de deux dessins du Louvre, la *Mort de l'avare* et la *Nef des Fous* dont Jan Piet Filedt Kok a montré qu'il devaient être tenus pour copies (15), mais elle l'est aussi de peintures en grisaille comme les faces extérieures des volets du *Triptyque de saint Antoine* du Musée de Lisbonne. La fonction du dessin est également difficile à préciser: son exécution laisse supposer un modèle, mais serait-ce pour une peinture ou une sculpture? L'absence de définition du lieu autour des personnages suggère plutôt la seconde destination. Pourtant l'attribution à l'éventuel peintre du *Char de foin* de Madrid, tenu pour distinct de Bosch et identifiable avec le disciple particulièrement doué évoqué par Felipe de Guevara, apparaît toute arbitraire et sans fondement solide. L'auteur de la notice (Fritz Koreny?) semble d'ailleurs hésiter à la retenir.

(12) *Op. cit.* note 10, p. 10-11.

(13) J.Q. VAN REGTEREN ALTENA, *Hugo Jacobsz*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, VI, 1955 p.101-117. Cf. également Albert CHATELET, *Les Primitifs hollandais*, Office du livre, Fribourg, 1980, p. 157-160 & 237-240.

(14) *Jeroen Bosch — Noord-Nederlandsche Primitieven*, Musée Boymans, Rotterdam, 1936; *Jheronimus Bosch*, Noordbrabant Museum, Bois-le-Duc, 1967; *Jheronimus Bosch*, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 2001.

(15) *Underdrawing and Drawing in the Work of Hieronymus Bosch: a provisional Survey in Connection with the Paintings by him in Rotterdam*, dans *Simiolus*, VI, 1972-73, p. 133-162.

Les réserves nombreuses que suggère ce beau catalogue témoignent d'abord de la complexité des problèmes que posent les dessins de cette époque. Aussi suis-je tenté d'ajouter à ce compte-rendu, la présentation d'un dessin inédit qui ne figurait pas à l'exposition et dont l'interprétation paraît également intéressante. C'est un dessin à la plume et au lavis représentant une *Vierge à l'Enfant*, présenté récemment dans une vente anonyme en Belgique. De dimensions modestes (17,6 x 11,3 cm), il est, pour son âge, dans un bon état. Une petite lacune dans le papier, en haut à droite, un peu sommairement comblée actuellement, n'affecte aucun élément de la figuration. Quelques renforts au verso maintiennent de légères déchirures dont la seule plus regrettable passe dans le visage de la Vierge sans en troubler, toutefois, le tracé.

Un petit défaut tout à fait secondaire serait, en outre, au dire de Ludovic Nys, un précieux témoin de l'histoire du feuillet: en haut, à gauche, près du bord, on distingue un perçement discret entouré, au verso d'une légère usure de la feuille. Ce serait la trace de la fixation à un autre document — un équivalent de nos trombones ou de nos agrafes modernes — selon toute probabilité le contrat passé entre un commanditaire et l'artiste. Nous serions donc ici en présence d'un modèle soumis au client et conservé comme témoin de l'accord avec l'exécutant.

La feuille comporte un remarquable filigrane, légèrement coupé à la base, une tête de bœuf surmontée d'une fleur à sept pétales très régulièrement disposés. Il ne s'en trouve aucun exemplaire identique dans les recueils classiques de Briquet et de Piccard, ni même dans les fichiers de ce dernier conservés aux archives de Stuttgart. Une étude très attentive que Martin Wittek a bien voulu en faire, permet de lui trouver des analogies sensibles avec une série de types repérés dans des documents allemands mais dans des papiers dont l'origine est à situer en Italie du Nord et qui peuvent être le plus souvent situés entre 1430 et 1440 ⁽¹⁶⁾.

La technique du dessin est remarquable. Un lavis d'encre noire, très léger a mis en place toutes les ombres et a été repris, en un second temps par un trait à la plume très fin, mais de densité variable selon la nécessité des effets. Il ne fait guère de doute qu'une telle élaboration suppose une esquisse préalable: aucune trace ne peut aujourd'hui en être discernée, tant le matériau utilisé devait être discret. Il s'agissait probablement d'une pointe de graphite très faible ou peut-être même d'une pierre noire utilisée avec une grande légèreté d'accents. Cette pratique se retrouve dans un dessin bien connu, la *Vierge à l'Enfant avec saint Jacques le Majeur et sainte Catherine présentant une famille de donateurs* (Louvre, département d'arts graphiques) (fig. 2) ⁽¹⁷⁾. Sur cette feuille, toutefois, en quelques très rares endroits se distinguent encore de faibles restes du premier tracé exécuté à la pierre noire. Une autre différence est l'utilisation d'un trait de plume brune pour préciser un lavis d'encre noire, ce qui donne encore plus d'accents au tracé. En étudiant ce dessin, Micheline Sonkes ne croyait pas pouvoir l'attribuer à Robert Campin auquel on avait songé, parce qu'elle pensait, « en raison de l'habileté dans le maniement de la plume », qu'il doit s'agir plutôt d'une copie du *xvi^e siècle* ⁽¹⁸⁾. Pourtant, s'il y a bien une habileté, exceptionnelle, elle se manifeste moins dans l'usage de la plume que dans celui du pinceau étalant avec beaucoup de légèreté le lavis et cette qualité doit être le fait d'un grand artiste, non l'attention méticuleuse d'un copiste.

(16) Ce sont principalement les numéros 15/16, 40, 43, 44, 45 et 47 de la section XIII du tome II de Piccard (*Ochsenkopf*). Martin Wittek a relevé également un détail caractéristique dont il ne connaît pas d'équivalent, la prolongation de la tige au centre de la fleur en un arrondi qui se termine par une cassure du trait vers la droite, formant une sorte de piton, là où d'autres filigranes de la *Tête de bœuf* portent un petit cercle.

(17) Inventaire n° 20.699. Frits LUET, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord. Maîtres des anciens Pays-Bas nés avant 1440*, Paris, 1968, n° 11 p. 7.

(18) Micheline SONKES, *Dessins du *xv^e siècle*: groupe van der Weyden* (Les Primitifs Flamands, III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands, 5. Publications du Centre national de recherche « Primitifs flamands »), Bruxelles, 1969, n° C 7, p. 98-102

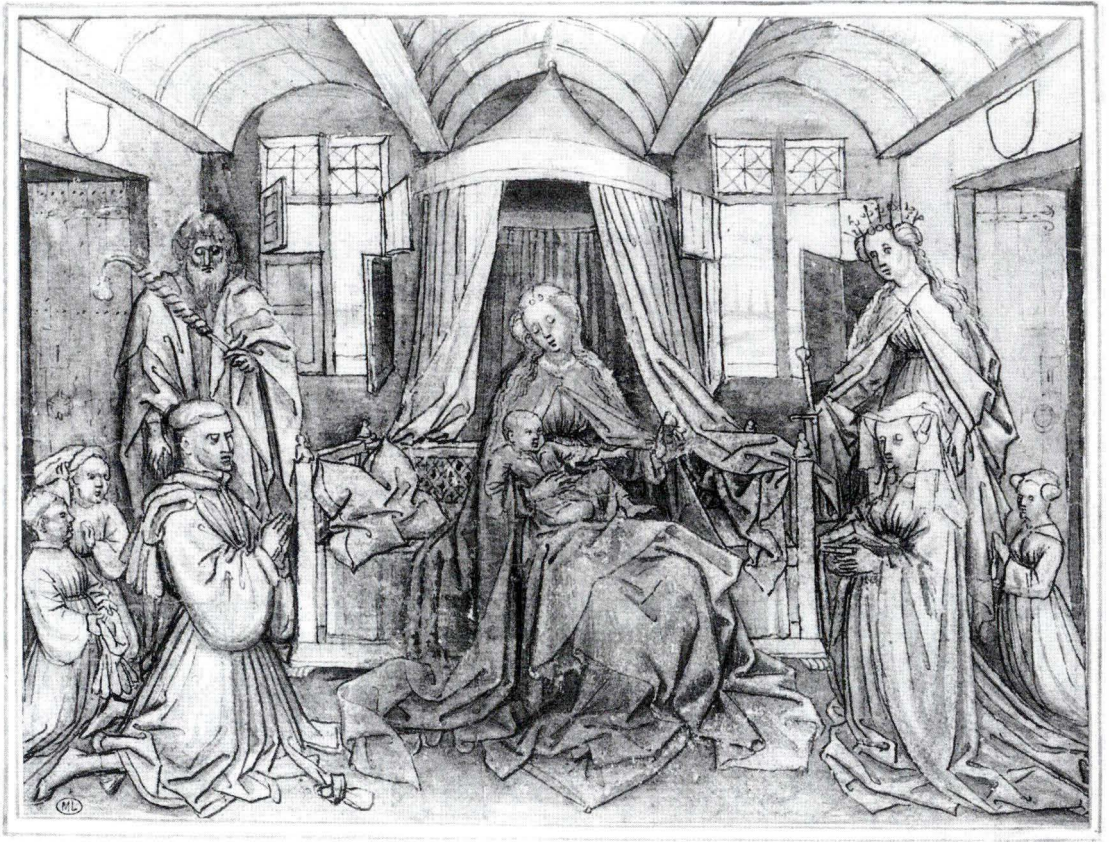


Fig. 2. Robert Campin, *Vierge à l'Enfant avec saint Jacques le Majeur et sainte Catherine présentant une famille de donateurs*, plume et lavis brun sur papier blanc, Musée du Louvre, Département d'arts graphiques. (Copyright Réunion des musées nationaux)

La représentation de la *Vierge à l'Enfant* appelle naturellement la confrontation au grand panneau du *Retable dit de Flémalle* (Francfort, Städtisches Kunstinstitut) de Robert Campin⁽¹⁹⁾. Les analogies sont frappantes, mais aussi les divergences. La posture de la Vierge est identique, avec la même inclinaison de la tête à gauche, vers l'Enfant, assis également sur son bras droit. La silhouette offre un même allongement du corps souligné par des retombées de plis qui observent des chutes analogues, tel cet emboîtement d'angles successifs sous le bras gauche. Et pourtant, dans le dessin, le drapé du manteau ne présente pas la même pesanteur et développe, tout au contraire, une souplesse élégante. Le thème est également différent : à l'offre du sein de la mère nourricière est substitué l'attention attendrie à la précocité de l'Enfant lisant un livre. Enfin, Marie ne porte pas de voile et ses longs cheveux ondulés tombent sur son épaule gauche.

L'importance des reprises, même associée à des variantes sensibles, pourrait faire songer à une réplique par quelque disciple. Ce serait cependant négliger la propre évolution de l'artiste qui, au-

(19) Albert CHÂTELET, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Fonds Mercator Parribas, Anvers, 1996, n° 4, p. 286-288, avec bibliographie.

tour de 1430, assouplit sa facture, se fait plus précieux, probablement sous l'influence de son cadet Rogier van der Weyden, comme j'ai tenté de le montrer ⁽²⁰⁾. Si la disposition générale du dessin rappelle étroitement le tableau de Francfort, la délicatesse de son exécution est plus proche de la facture du *Mémorial de Pierre Ameil* (Aix-en-Provence, Musée Granet) que j'ai pu dater entre 1433 et 1435 en m'appuyant sur la seule période où Pierre Assalbit, le neveu de l'ecclésiastique commémoré, a pu en faire la commande ⁽²¹⁾. Dans ce tableau, Marie est aussi représentée avec de longs cheveux ondulés épandus sur les épaules. Le drapé de son manteau et de sa robe a une légèreté et des retombées presque linéaires analogues à celles du dessin. L'Enfant, bien que nu et dans une position toute différente, n'en relève pas moins toujours du même type. Il n'y a donc aucune raison de rejeter cette nouvelle feuille au rang d'une imitation de seconde main. C'est bien comme une variante d'une pensée ancienne par un artiste vieilli s'adaptant aux modes nouvelles qu'il faut le voir. Sa remarquable technique qui en fait un frère du dessin du Louvre est le fait d'un grand artiste, inventif comme le fut Robert Campin.

Le thème de l'Enfant lisant un livre, ici nettement affirmé puisqu'il le désigne du doigt comme pour en commenter un passage, n'est pas très courant. C'est l'une des traductions imagées de l'idée de la prescience de Jésus exprimée dans un propos que *l'Évangile de l'Enfance* du Pseudo-Matthieu a placé dans sa bouche au cours de la Fuite en Égypte: *Ne me regardez pas comme un petit enfant car j'ai toujours été un homme mûr*. Saint Bernard, dans un passage que Ludolphe le Chartreux cite dans le quinzième chapitre de sa *Vita Christi*, l'un des ouvrages les plus lus à la fin du Moyen âge, affirme de même que Jésus n'eut pas moins de science à sa conception, à sa naissance et dans son enfance que dans son âge mûr. Une des plus belles représentations du motif que Robert Campin a bien pu connaître, est la grande sculpture de la *Vierge à l'Enfant* attribuée à Claus de Werve et provenant du couvent des Clarisses de Poligny (New York, Metropolitan Museum) ⁽²²⁾. Une inscription sur la base de ce groupe désigne la Vierge comme incarnation de la Sagesse. Si cette idée n'est pas aussi directement exprimée dans le dessin, elle a bien pu inspirer également le choix du thème.

Mais quelle devait donc être la nature de l'œuvre à créer d'après ce modèle? Un tableau? Peut-être, et, pourtant, il est singulier que l'artiste n'ait pas indiqué dans son projet la situation des personnages: devant un drap d'honneur, comme à Francfort, dans un paysage, comme la *Vierge à la fontaine* de Jan van Eyck, ou dans un intérieur comme la *Vierge à l'Enfant* du diptyque de Leningrad de Robert Campin. L'isolement des silhouettes humaines suggérerait plutôt un projet de sculpture qui ne requerrait aucun accompagnement spatial. Robert Campin était-il donc aussi sculpteur? Ce n'est guère vraisemblable, mais qu'il ait accepté une commande de sculpture pour laquelle il n'aurait assuré que l'établissement d'un modèle dessiné ne saurait étonner. En 1428, lorsque les exécuteurs testamentaires d'Agnès Pietarde font réaliser, par le sculpteur Jean Delemer, un groupe de l'Annonciation (aujourd'hui à la Cathédrale de Tournai) dont la polychromie est exécutée officiellement par Robert Campin — dans la réalité très certainement par Rogier van der Weyden, alors chef de l'atelier du maître tournaisien — on peut bien présumer qu'un modèle dessiné a été également fourni par l'atelier, en fait par Rogier van der Weyden ⁽²³⁾. Ce pourrait bien être le cas ici. Une statuette conservée au musée municipal de Louvain, attribuée par John W. Steyaert, au Maître du retable de Bieden ⁽²⁴⁾, pourrait être une interprétation libre et assez maladroite d'une

(20) *Op. cit.* note précédente, *passim*.

(21) *Op. cit.* p. 222-227 & n° 17 p. 304-305

(22) Cf. William H. FORSYTH, *A Virgin and Child from Poligny attributed to Claus de Werve*, dans *Hommage à Hubert Lanclais*, Blanchard, Paris, 1987, p. 63-66.

(23) Albert CHÂTELET, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1999, p.14-15.

(24) *Laal-gotische Beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts de Gand, Gand, 1994, n° 17, p. 132-133.



Fig. 3. Robert Campin. Vierge à l'Enfant, modèle de sculpture?,
plume et lavis sur papier gris, Belgique, collection particulière.
(Photo coll. particulière)

telle sculpture, toutefois les variantes par rapport au modèle éventuel sont trop considérables pour que cette sculpture suffise à confirmer l'existence d'une transposition plastique de notre dessin.

Jusqu'à présent, en dehors de la feuille du Louvre, aucune œuvre graphique n'avait pu être attribuée à Robert Campin avec quelque vraisemblance. La composition votive, elle-même, a été reconnue d'une manière quasi unanime comme d'origine tournaisienne, mais certains historiens d'art hésitent à la reconnaître pour un original⁽²⁵⁾. Ludovic Nys a récemment montré, avec de bons arguments qu'elle pourrait être le modèle d'une peinture funéraire qui aurait été commandée, peu avant sa mort, par le Tournaisien Jacques Dumortier échevin, puis en 1425, prévôt, décédé en décembre 1435 ou encore, peu après sa mort, par son épouse Catherine Dimenche⁽²⁶⁾. Cette proposition apparaît d'autant plus plausible que la datation qu'elle entraîne correspond à celle que le style avait suggéré. Le dessin nouvellement apparu est certainement exécuté par le même artiste: la confrontation directe des deux œuvres a permis de le confirmer⁽²⁷⁾. Dès lors, chacun des deux dessins appuie l'attribution de l'autre et l'on peut considérer désormais que nous connaissons ainsi au moins l'une des manières graphiques de Robert Campin, malheureusement probablement la moins significative parce que c'est celle qu'il utilise pour l'exécution de modèles de présentation.

Albert CHÂTELET

II. LES PAPIERS DES DESSINS ANCIENS ET LEURS FILIGRANES

Habitué à examiner des papiers du xv^e siècle dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, j'ai confronté mon expérience aux données fournies sur le support des dessins anciens dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Anvers en juin-août 2002⁽²⁸⁾.

Si j'ai accepté de présenter ici le résultat de mes observations, c'est dans l'espoir d'alimenter la réflexion des chercheurs chargés d'élaborer le corpus des quelque 600 dessins néerlandais et 2500 dessins allemands dispersés à travers le monde.

Les dessins du xv^e siècle ont été exécutés, sauf exception, sur papier, ce qui suffit à justifier qu'on s'applique à étudier cette matière. Résumant en quelques lignes l'histoire du papier en Europe, les auteurs du catalogue affirment notamment ce qui suit⁽²⁹⁾: « L'arrivée des Arabes en Espagne avait entraîné une propagation de la fabrication du papier au-delà des frontières italiennes et françaises. En Europe centrale et occidentale, on commença à utiliser le papier vers 1400. Aux Pays-Bas, on utilisa jusqu'au xvi^e siècle du papier importé provenant principalement du Rhin supérieur et de France. Le premier moulin à papier des Pays-Bas méridionaux fut établi en 1405 à Huy, petite ville de la Meuse ».

Pour nous limiter aux Pays-Bas méridionaux, rappelons que le papier a commencé à y être utilisé dès le dernier tiers du xiii^e siècle, ainsi qu'en témoignent de rarissimes documents écrits sur papier avant 1300. Au xiv^e siècle, le papier y est importé d'Italie. Au cours du dernier tiers du xiv^e siècle, le papier français, fabriqué principalement en Champagne, vient concurrencer les produits italiens, qu'il va supplanter au cours du premier tiers du xv^e siècle, à des dates variant selon les

(25) Cf. la notice de Micheline SONKES (*Op. cit.*, note 4) pour l'analyse des différentes opinions.

(26) *À propos d'un dessin attribué au Maître de Flémalle conservé au musée du Louvre à Paris*, dans *Liber amicorum Raphaël de Smedt*, 2, *Artium Historia*, Peeters, Louvain, 2001, p.47-61.

(27) Je remercie ma collègue et amie Françoise Viatte, conservateur en chef du Département d'Arts graphiques du musée du Louvre d'avoir permis cette confrontation enrichissante.

(28) Texte original en allemand: *Allniederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*. Konzept und wissenschaftliche Leitung Fritz KORENY. Mit Beiträgen von Fritz KORENY, Erwin POKORNY, Georg ZEMAN. Antwerpen, Rubenshuis, 2002, 208 p., ill. Publié en traduction française sous le titre: *Dessins de Jan van Eyck à Hieronymus Bosch*, *ibidem*. Il existe également des versions néerlandaise et anglaise.

(29) Catalogue, p. 10.

localités, sans entraîner toutefois la disparition du papier italien. Les papiers originaires de Lorraine ou des régions du Rhin supérieur font leur apparition dans les Pays-Bas au cours du deuxième quart du xv^e siècle. Ces faits peuvent être aisément déduits des répertoires de filigranes de Briquet, Mošin-Traljić et Piccard, riches en références à des documents d'archives des xiv^e et xv^e siècles, qui sont datés et ont été établis à Anvers, Bruges, Bruxelles, Gand, Liège, Louvain, Malines, Namur, Nieupoort, etc. Par ailleurs, le premier moulin dont l'existence est attestée dans les Pays-Bas méridionaux par un document d'archives (daté de 1389) est celui d'Houplines, sur la Lys, ainsi que l'a établi dès 1973 le regretté Maurice Arnould⁽³⁰⁾. On n'a malheureusement jamais réussi à retrouver une trace tangible d'un papier produit par ce moulin ou par d'autres, plus ou moins hypothétiques, qui ont pu fonctionner sur le territoire de la Belgique au xv^e siècle⁽³¹⁾. D'autre part, il ne faut pas non plus perdre de vue que la dénomination de papier a pu désigner dès l'origine des produits de qualité très diverse, allant du papier d'emballage au grand papier de luxe. Quant au premier moulin à papier établi à Huy en 1405, il doit son existence à un historien local de la fin du xix^e siècle: en fait, aucun document d'archives le mentionnant n'a pu jusqu'ici être découvert, malgré des recherches assidues⁽³²⁾. Par contre, un autre moulin à papier est attesté dans la même localité en 1437.

Passons aux descriptions des 49 dessins exposés. Quatre d'entre eux représentent l'exception, leur support n'étant pas du papier, mais du chêne préparé (n^o 5) ou du parchemin (n^{os} 2, 7 et 14), matière de prédilection des miniaturistes. Des 45 dessins exécutés sur papier, il en est 28 (soit 62%) pour lesquels aucune information ne peut être trouvée dans le catalogue quant à la présence ou à l'absence d'un filigrane, sans explication. L'examen du support est-il entravé par les conditions de conservation ou par l'état du document (encadrement, doublure, opacité due à la préparation du papier ou au dessin)? Ou a-t-on constaté effectivement qu'il n'y a aucun filigrane dans le morceau de feuille considéré dans son état présent?

Par ailleurs, le catalogue indique avec précision les dimensions actuelles de chaque dessin. Lorsqu'on étudie attentivement ces mesures, on constate qu'elles correspondent aux deux formats fondamentaux qu'on distingue dans les papiers italiens et français du xv^e siècle, à savoir le format ordinaire, ou courant, commun (gewöhnliches Format), de ± 30 cm x ± 45 cm, et le grand format, ou format double (Grossformat, Regalformat ou Grossregalformat), de ± 45 cm x ± 60 cm, ou aux sous-multiples résultant de leur pliage in-folio, in-4^o, in-8^o ou in-16. La qualité des reproductions photographiques permet, dans beaucoup de cas, au prix d'un effort oculaire soutenu, de déceler le sens des vergures et de déterminer ainsi duquel des deux types de format le dessin est tiré, ce qui nous permet de proposer provisoirement le tableau suivant, sous réserve évidemment d'une vérification sur les originaux:

- A. Format ordinaire (± 30 cm x ± 45 cm)
 - A1. Feuille entière, non pliée: n^{os} 23, 24 (partie de droite), 25, 28 et 47.
 - A2. Demi-feuille, après pliage in-folio ($\pm 22,5$ cm x ± 30 cm): n^{os} 10, 11, 13, 20, 26, 27, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 40, 42-43, 48, 49.
 - A3. Quart de feuille, après pliage in-4^o (± 15 cm x $\pm 22,5$ cm): n^{os} 1, 3-4, 8, 12, 15, 16, 18, 19, 21-22, 41, 45.
 - A4. Quart de feuille, après double pliage vertical (format registre) ($\pm 11,5$ cm x ± 30 cm): n^{os} 17 et 33.

(30) M. ARNOULD, *Quant sont apparus les premiers moulins à papier dans les anciens Pays-Bas? (Villes d'imprimerie et moulins à papier du xiv^e au xvi^e siècle, aspects économiques et sociaux, Colloque international, Spa, 11-14.IX.1973, Bruxelles, 1976, p. 269-273).*

(31) Cf. J. DE GELAS, avec la collaboration de I. VAN WEGENS, *Enquête sur l'existence de filigranes et de papiers de production belge jusqu'à la fin du xv^e siècle. (Le papier au moyen âge, histoire et techniques, Turnhout, 1999, p. 221).*

(32) ARNOULD, *op. cit.*, p. 289.

- A5. Huitième de feuille, après pliage in-8^o (± 15 cm x $\pm 11,5$ cm): n^o 6.
 B. Grand format (± 45 cm x ± 60 cm)
 B1. Feuille entière, non pliée: n^o 30 ⁽³³⁾.
 B2. Demi-feuille, après pliage in-folio (vertical) (± 30 cm x ± 45 cm): néant.
 B3. Demi-feuille, après pliage horizontal ($\pm 22,5$ cm x ± 60 cm): n^o 37 ⁽³⁴⁾.
 B4. Quart de feuille, après pliage in-4^o ($\pm 22,5$ cm x ± 30 cm): n^o 39.
 B5. Huitième de feuille, après pliage in-8^o (± 15 cm x $\pm 22,5$ cm): n^o 9.
 B6. Seizième de feuille, après pliage in-16 ($\pm 11,3$ cm x ± 15 cm): n^o 46.

Douteux: n^o 44 (1/8 format ordinaire ou 1/16 grand format).

En bref, $\pm 87\%$ des 45 dessins décrits ont été exécutés sur du papier de format ordinaire et $\pm 11\%$ sur du papier de grand format, proportion rappelant celle des livres manuscrits du xv^e siècle. Les dessins sur une demi-feuille ou un quart de feuille de format ordinaire représentent 73% de l'ensemble, les huit autres types relevés se partageant les 27% restants.

À noter que la comparaison entre le format actuel du dessin et le format (théorique) de la feuille ou portion de feuille dont il est issu devrait aider à évaluer l'ampleur des rognages dont la plupart des œuvres portent les traces, voire permettre de les déceler.

Examinons à présent les informations sur les filigranes qui nous sont offertes par le catalogue dans le cas de 17 dessins (soit 38% d'un total de 45):

1. Filigranes notés absents: c'est le cas des n^{os} 4, 23 (à tort) ⁽³⁵⁾ et 43.
2. Filigranes notés illisibles: n^{os} 24 (tête de boeuf ou lettre p gothique?) et 25 (figure circulaire).
3. Filigranes lisibles

3.1. Les reproductions des filigranes

Sur 12 filigranes décrits, 7 sont reproduits en photographie (n^{os} 3, 11, 26, 31, 37, 48, 49) et 2 en dessin (n^{os} 9 et 28), tandis que trois autres ne bénéficient d'aucune reproduction (n^{os} 10, 18 et 42). Six des neuf reproductions respectent apparemment l'échelle réelle (qui n'est précisée que pour le n^o 3); par contre, les n^{os} 9, 31, et 37 ont été réduits sans indication d'échelle, ce qui oblige à procéder à des reconstitutions pénibles et hasardeuses ⁽³⁶⁾.

(33) Catalogue, p. 131: « Des dessins flamands du xv^e siècle — de cette taille et de cette importance — sont extrêmement rares ».

(34) Catalogue, p. 156: « de loin le plus grand dessin septentrional de figure du xv^e siècle ».

(35) N^o 23. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection, Inv.1975.1.848. Scupstoel. Catalogue, p. 102, n.1: « Pas de filigrane. Pour cette raison, Haverkamp-Bergmann 1999 conclut qu'il s'agissait ici de la moitié d'une feuille deux fois plus grande à l'origine. Ceci est peu probable car les quatre bords de la feuille présentent les extrémités originales du papier cuve ». Les petites écorechures montrées par la reproduction photographique du dessin n^o 23 invitent à réexaminer l'original de ce point de vue très précis. On attendrait plutôt des bords sinueux et amincis par endroits. Quoi qu'il en soit, la riche documentation communiquée à Madame Claudine Lemaire par Mrs Laurence B. Kanter, curator in charge de la Robert Lehman Collection, et par Mrs Margaret Lawson, The Sherman Fairchild Center for Works on Paper and Photograph Conservation, que nous remercions ici très vivement pour leur extrême obligeance, atteste de façon irréfutable que le « Scupstoel » bruxellois a été dessiné sur une feuille de papier entière, de format ordinaire, portant en position normale un filigrane à la Tête de boeuf simple, à yeux (en forme d'amande) et à naseaux, qui se rapproche le plus de la paire de filigranes L231+232 des Ochsenkoptwasserzeichen de Piccard (tome II). Ces deux papiers, vraisemblablement originaux du Piémont, ont été utilisés à Culemborg (Pays-Bas) et à Strasbourg (Alsace) en 1442-1444, soit, précisément, au cours de la période dans laquelle on situe l'exécution du chapiteau dont le dessin du Scupstoel a fourni le modèle (ou patron).

(36) Catalogue, p. 21: « À l'usage du lecteur ... Les filigranes sont généralement reproduits en réduction (leur taille réelle pouvant se déduire des mesures énoncées ou de l'écartement des lignes de chaînette) ».

3.2. Les descriptions des filigranes

La dénomination des marques est en règle générale exacte. Toutefois, le filigrane du n° 11, décrit comme « un cercle contenant une poutre (« Balken ») et deux petits cercles » est en réalité un Grelot à deux trous, la jointure des deux hémisphères étant formée par un double trait. Le filigrane du n° 37, décrit comme « Lys et couronne de fleurs à laquelle des lettres sont suspendues », traduisant « Lilienwappen mit Blumenkrone und angehängtem Buchstaben », est un Écu de France, auquel est appendue une Lettre l gothique.

Les écartements des lignes de chaînette sont mesurés avec précision, mais la position relative de ces lignes par rapport au filigrane et à une des dimensions du dessin reste inconnue. L'épaisseur des vergeures n'est jamais indiquée. Pourtant, de telles informations sont indispensables pour ressouder exactement des membra disiecta d'un même filigrane (voir dessin n° 3) ou, au contraire, déceler des incompatibilités, ou encore déterminer le format dont relève le papier qui porte le dessin.

L'« identification » ou la comparaison du filigrane avec des marques publiées est parfois imprecise, erronée ou absente.

1. N° 11. Vienne (Wien), Albertina, Inv.4841, Madone avec fondateur (dite la Vierge de Nicolas de Maelbeke): le filigrane noté comme « inédit » (« in keinem der Findbücher nachweisbar ») n'est autre qu'un Grelot de type comparable à Midoux-Matton 46, Briquet 7442 et Mošin-Traljić 4506 à 4508, marques comportant, il est vrai, deux Grelots (au lieu d'un seul), de diamètre identique à celui du n° 11, reliés en leur sommet par un trait.
2. N° 18. Liège, Université, Collections artistiques, legs Wittert, Inv. 2327, Roi agenouillé: Tête de boeuf, « avec yeux et bâton (couronnement invisible); correspond à Piccard II/Section IX.1-108 et 221-245 ». Si la comparaison avec la seconde série citée présente un intérêt chronologique évident (ces marques sont attestées entre 1443 et 1455), la référence à un groupe de plus de 100 filigranes, apparaissant entre 1403 et 1475, manque de pertinence.
2. N° 31. Windsor Castle, Royal Library, Inv.12951, Christ en croix: « p gothique, sans fleur, pas dans Briquet, ni dans Piccard »; on aurait pu ajouter à la description, en s'inspirant de Briquet: « à hampe bifide se terminant en forme de pince de homard » et noter que cette marque est proche de Piccard IV/III.102, attesté en 1475.

3.3. Les datations

Sur les 12 cas étudiés, le catalogue propose dans trois cas une datation qui rejoint les données des filigranes (n°s 10, 31 et 49), dans huit cas une datation postérieure (n°s 9, 11, 18, 26, 28, 37, 42 et 48) et dans un cas (n° 3-4) une datation antérieure à celle suggérée par les marques du papier. En raison des lacunes de notre documentation actuelle, il est légitime de considérer les périodes d'attestation des filigranes tirées des répertoires et autres travaux comme des indications provisoires, susceptibles d'être élargies à la lumière de nouveaux dépouillements, en sorte qu'on ne peut écarter a priori des datations plus récentes proposées en tenant compte des caractéristiques techniques et stylistiques des dessins. On pourrait alors se demander si les artistes avaient pour habitude d'utiliser des papiers sortis de l'usage courant, parfois depuis une vingtaine d'années, en d'autres termes, s'ils se procuraient, par souci d'économie, des feuilles de papier ou des morceaux de papier invendus ou récupérés pour exécuter leurs travaux (essais, exercices, projets ou copies), voire par amour d'antiquaire pour les papiers anciens (37). La question est pendante.

(37) Cf. L. LEBEER, *Propos sur les dessins de Roger Van der Weyden et de Vranck Van der Stockt*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, Mémoires, rapports et documents*, 49, 1956-1957, p. 73: « L'artiste qui, fût-ce par pure préférence, aime dessiner sur un papier ancien n'aura aucune difficulté à en trouver, même à partir du xv^e siècle! ».

Bornons-nous ici à examiner les discordances les plus flagrantes :

1. N^{os} 3-4: Vienne (Wien), Albertina, Inv. 3035 et 3037, Série des Douze Apôtres: filigrane de l'Anneau (Briquet 689).

Le catalogue (p. 37) indique ce qui suit: « enfin le filigrane présent dans cette série est un élément extérieur qui contribue à en préciser la datation. Briquet situe une marque semblable entre 1457 et 1477 le long du Rhin, en Hollande et en France. Toutefois ces dates n'apportent pas grand-chose à la recherche, car le style du dessin fait de traits fins et rapprochés est à tel point lié à van Eyck, qu'une date d'origine située dans les années soixante ou soixante-dix est exclue ». Pour ce motif, le catalogue propose de dater cette suite de dessins « avec quelques précautions ... dans les années 1130-1410 », soit une vingtaine d'années avant la première attestation actuellement connue d'une telle sorte de papier, ce qui paraît peu vraisemblable.

2. N^o 11: filigrane du Grelot (cf. ci-dessus).

Tant que l'on n'aura pas procédé à un nouvel examen de l'original, ce cas restera énigmatique: il faudrait connaître la position exacte des lignes de chaînette et mesurer l'épaisseur des vergeures. Une reproduction photographique englobant une surface moins limitée autour du filigrane léverait certains doutes. Le catalogue situe ce dessin vers 1450, sans mentionner que des filigranes similaires, figurant deux Grelots du même diamètre que celui du n^o 11, reliés par un trait, sont attestés de 1379 à 1389 (cf. les trois répertoires de filigranes cités précédemment) et que les Grelots isolés, de types très différents, ont été relevés de 1399 à 1422, ce qui rend une datation postérieure au premier quart du xv^e siècle moins plausible.

3. N^o 26: Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.20686, Vierge à l'Enfant: filigrane du Basilic ou Dragon (Piccard X/II.835).

Le catalogue situe ce dessin vers 1470, en précisant ce qui suit (p. 112): « La datation précoce de Thürlemann se fonde en grande partie sur les indications des filigranes. En effet il put identifier celui de la Madone de Paris comme étant un dragon. À son avis, il s'agit d'un filigrane documenté par Piccard en 1431. À ce sujet, il faut tout d'abord reconnaître que, certes, les filigranes se ressemblent sans pourtant être identiques. Toutefois, seule cette similitude mérite d'être déjà relevée, car ce type de dragon semble plutôt rare. En tout cas, Thürlemann a omis de dire où Piccard avait documenté le filigrane en question: à Olschany et à Wyschnowo, deux sites à proximité de Vilnius. Sur un papier apparenté, Reval (Talinn) est indiqué comme provenance. Certainement, en raison de l'inexistence de moulins à papier dans ces régions vers 1430, Piccard présume qu'il s'agit d'une importation du Nord de l'Italie. Quoi qu'il en soit, il serait exagéré (« es wäre weit hergeholt, wollte man annehmen ») qu'un tel papier ait été utilisé aux Pays-Bas. Par ailleurs, pour faire progresser la discussion sur ce point, il serait nécessaire d'en trouver un second parfaitement identique ». L'isolement de ce filigrane nous oblige à nous tourner vers une série de Dragons de type apparenté, dont les attestations sont moins rares: les Piccard X/II.838 à 845, relevés à Pavie de 1430 à 1452. On voit que la datation proposée par le catalogue (vers 1470) reste malgré tout postérieure d'une vingtaine d'années au moins à la période plus large que suggèrent ces papiers. D'autre part, considérer comme saugrenue l'idée qu'un tel papier ait pu se trouver dans les Pays-Bas relève d'un a priori. Les répertoires de Briquet et de Piccard nous prouvent que les papiers médiévaux, de fabrication italienne ou française, ont pu atteindre n'importe quel lieu d'Europe, même relativement reculé. Seules les insuffisances des dépouillements d'archives effectués à ce jour empêchent de dresser une carte détaillée de leur diffusion. Un exemple probant nous est fourni par deux filigranes du Dragon, de fabrication champenoise, recensés par Piccard non loin du II.835: ainsi, le II.868 apparaît en 1417 à Zaltbommel (Pays-Bas), alors que son voisin, le II.869, est utilisé la même année à Riga (Lettonie). Quant à la nécessité invoquée de trouver un second filigrane parfaitement identique, autant dire qu'une telle exigence relève de l'impossible.

Ces quelques remarques m'amènent à formuler les suggestions suivantes à l'intention des futurs chercheurs:

1. Reproduction des filigranes

Conserver strictement l'échelle réelle, les frais et la peine étant les mêmes, tandis que les figures réduites (ou agrandies) sont d'une utilisation pénible et incertaine.

Reproduire une surface suffisamment étendue autour du filigrane, de manière à faire apparaître certaines caractéristiques du papier et à écarter certains doutes.

Dans le cas d'un filigrane coupé, veiller à ce que les morceaux reproduits soient regroupés aussi correctement que possible, en s'inspirant des figures publiées les plus proches.

2. Description des filigranes

Définir correctement et avec un minimum de précision le type de filigrane rencontré.

Veiller à ce que les références aux répertoires et autres travaux soient correctes, complètes et précises: dans le cas de Piccard, ne pas oublier d'indiquer la section à la suite du tome.

Noter avec précision le format actuel du dessin, l'écartement des lignes de chaînette et l'épaisseur de 20 vergeures, ainsi que la position relative des lignes de chaînette (et des vergeures) par rapport à une des dimensions du dessin, que l'on précisera.

Déterminer le type de format de la feuille de papier dont est tiré le morceau portant le dessin; indiquer la fraction de feuille occupée par le dessin et sa position dans la feuille.

Évaluer l'ampleur des rognages.

Noter les dates limites d'emploi du filigrane, en consultant conjointement les divers répertoires et travaux.

Indiquer l'origine présumée de la fabrication du papier filigrané.

3. Datation des dessins

Comparer la datation suggérée par l'examen du papier à celle qui découle de considérations stylistiques.

Si la datation proposée par l'historien d'art est antérieure à celle déduite du filigrane, une réflexion prolongée s'impose.

Rappelons, pour terminer, que le catalogue ne fournit aucune information sur le papier de 60% au moins des dessins exposés⁽³⁸⁾.

Martin WITTEK

(38) Cf. Catalogue, p. 37: « Für unser Problem sind diese Daten aber wenig hilfreich ».

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Barbara BAERT, *Een erfenis van heilig hout. De neerslag van het teruggevonden kruis in tekst en beeld tijdens de Middeleeuwen* (= Symbolae Facultatis Litterarum Lovaniensis. Series B. Vol. 22), Leuven, Universitaire Pers, 2001, 475 p.105 ill.

De titel van deze erudiete studie belooft een ambitieus programma: een onderzoek naar de sporen die de terugvinding van het heilig kruis tijdens de Middeleeuwen heeft nagelaten in woord en beeld. Het hoeft nauwelijks een betoog dat zelfs een omvangrijke publicatie van bijna 400 bladzijden niet op volledigheid kan bogen.

Het eerste hoofdstuk is gewijd aan de legende van de kruisvinding en de rol van de heilige Helena. Het getuigt van een verrassende kennis van kerkvaders en middeleeuwse theologische geschriften. Toch laten de verregaande stellingen die geformuleerd worden een ongemakkelijk gevoel na omdat niet altijd steeds duidelijk is welk standpunt de auteur precies inneemt: dat van een vorser uit de 20ste eeuw die een verklaring zoekt of dat van een exegeet die een middeleeuwse gedachtegang probeert te reconstrueren en zichzelf daarbij betrappt op anachronismen. Dit euvel duikt ook elders op en geeft vaak aanleiding tot weinig verhelderende uitwijdingen die het totaalbeeld van deze studie eerder belasten dan verduidelijken. Zo bevat het tweede hoofdstuk, dat aan de kruisvinding in de Karolingische en Romaanse kunst gewijd is, onder meer een passage over het 'bijlmotief' (p. 60-63) waarin op enkele lijnen zowel Jupiter, Venus Victrix en Thor als een handvol christelijke auteurs zonder veel samenhang aan bod komen. De grote aandacht die naar enkele middeleeuwse teksten uitgaat, wekt bij de lezer grote verwachtingen op als het gaat om de beschrijvingen van het iconografische materiaal. De beschrijving van enkele details van de byzantijnse triptieken van abt Wibald (b.v. p. 82) en de vermelding van een vorst die 'troont' op een vierspan (p. 123) maken echter duidelijk dat hier niet altijd dezelfde diepgang mag verwacht worden.

Het derde hoofdstuk is gewijd aan de legende van de kruisverheffing door Heraclius en zijn strijd tegen de Perzen. De auteur verheelt daarbij haar christelijke sympathieën nauwelijks en bewijst herhaaldelijk haar gebrek aan kennis van oosterse godsdiensten zoals onder meer blijkt uit de beschrijving van het zoroastrisme (p. 111-112). Andere storende details zoals de 'munten' van de duc de Berry (p. 117-118, noot 47) die geen munten maar wel medailles zijn, de autoriteit toegekend aan het 'reisverhaal' van John Mandeville (p.146)... roepen steeds opnieuw vragen op rond de kwaliteit van het onderzoek. Het vierde hoofdstuk behandelt de expansie van de thema's kruisvinding en kruisverheffing tijdens de late Middeleeuwen. De aandacht gaat voornamelijk uit naar iconografische elementen. Maar ook hier ontgoochelen details, b.v. *Het ware kruis heeft een zigzagmotief dat in het hout gekerfd werd* (p. 194) terwijl het om niets anders gaat dan om een gestileerde houtnerf. Wanneer de auteur het heeft over een Sumerische voorstelling van Lilith (p. 256) dan wordt het moeilijk een frons te bedwingen. Zij verwijst (noot 201) naar een *terracotta, omgeving van Hammurabis* klaarblijkelijk zonder zich te realiseren dat Hammurabi - en niet Hammurabis - een vorst en geen plaats is en dat hij geen Sumeriër is maar een Babyloniër. Ook de volgende hoofdstukken, die gewijd zijn aan de legende van het kruishout en aan de monumentale programma's van de kruislegende in Italië, Duitsland en Zwitserland, leveren tal van gelijkaardige voorbeelden op.

De keuze die de auteur maakt uit de beschikbare teksten en afbeeldingen getuigt van een intensieve maar weinig systematische speurtocht naar materiaal dat op de een of andere wijze een samenhangend geheel vormt op socio-cultureel en religieus vlak. De kennis die zij daarbij ten-

toonspreidt is soms indrukwekkend maar vaak onbetrouwbaar en fragmentarisch. Het uitgangspunt is immers zowel vanuit geografisch als vanuit chronologisch standpunt te breed om tot een sluitende argumentatie te kunnen komen. Ook op sociologisch vlak schort er één en ander. Zo brengt de auteur overtuigende argumenten aan om het grote belang van de verschillende varianten van de kruislegende voor de gewone man te bewijzen. Zij verwijst daarbij terecht naar de *Legenda aurea* maar maakt geen gewag van b.v. pelgrimsinsignes met de afbeelding van de heilige Helena die het teruggevonden kruis draagt (M. MITCHNER, *Medieval pilgrim & secular badges*, London 1986, p.191 nr. 655). Al even storend is de arbitraire benadering van de oosterse culturen waarbij onnauwkeurigheden zich opstapelen en tot foute conclusies leiden.

Op zich is het lovenswaardig dat wetenschappelijke studies van niveau in het Nederlands gepubliceerd worden. De lezer, die correct taalgebruik verwacht, komt hier echter bedrogen uit: *bestrijdde* i.p.v. *bestreed* (p. 16);... *had verslaan* i.p.v.... *had verslagen* (p. 112); *De aanwezigheid... zijn* i.p.v. *is evident* (p. 181); *Mesopolhamië* i.p.v. *Mesopotamië* (p. 112 en 245)... De kwaliteit van de afbeeldingen is vaak ronduit slecht en verheldert in vele gevallen de tekst nauwelijks. De index is verre van feilloos zo is *Eridu* geen persoonsnaam maar een plaatsnaam - de auteur bedoelt waarschijnlijk *Enki*, de stadsgod van Eridu - en de *graaf van Loos* is wel degelijk de *graaf van Loon* (ook fout in de tekst zelf!) ...

Raf VAN LAERE

Anna BERGMANS, Jan DE MAEYER, Wim DENSLAGEN et Wies VAN LEEUWEN (éd.), *Neostijlen in de negentiende eeuw. Zorg geboden? Handelingen van het tweede Vlaams-Nederlands restauratiesymposium, Enschede 3-4 september 1999*, Louvain, Presses universitaires, 2002 (KADOC Artes, 7), 250 p., 150 ill. nr/bl., relié, 28 x 22,5. ISBN 90-5867-262-X. Prix: 65 €.

Après plus de cent ans, le patrimoine architectural du XIX^e siècle en « styles néos », historiciste et éclectique, pose toujours problème. Volontiers qualifiés de « reliques stériles produites par une époque en quête de nostalgie pittoresque et d'idéologie monumentale » ou tout simplement de « laids », les bâtiments de cette époque sont rarement reconnus à leur juste valeur, tant dans le monde académique que dans les milieux du patrimoine. Partant de ce constat, deux institutions spécialisées dans le patrimoine des XIX^e et XX^e siècles, en Belgique (KADOC, K.U.Leuven) et aux Pays-Bas (Cuypergenootschap), ainsi que les administrations du patrimoine de la Région flamande (Afdeling Monumenten en Landschappen) et des Pays-Bas (Rijksdienst voor de Monumentenzorg), unirent leurs efforts pour nourrir une réflexion multidisciplinaire sur différents aspects de cet « héritage encombrant » et de son avenir.

Un premier colloque eut lieu à Louvain en 1996 sur le thème des paradoxes des restaurations du XIX^e siècle et des défis qu'elles constituent pour les restaurateurs aujourd'hui. Il en ressortit qu'il est indispensable d'interpréter objectivement les monuments du Moyen Âge dans leur approche du XIX^e siècle, ce qui implique l'étude combinée des données matérielles et du contexte culturel-historique. Les actes de ce colloque ont été publiés en 1999 sous le titre: *Negentiende-eeuwse restauratiepraktijk en actuele monumentenzorg* (KADOC Artes, 3).

Le second colloque, organisé à Enschede en 1999, était consacré aux constructions neuves du XIX^e siècle et à l'attitude du XX^e siècle à leur égard, tant sous l'angle de la compréhension (ou non) de leur signification, que du soin apporté à leur conservation (ou non). Les actes reprennent seize contributions belges et néerlandaises qui abordent un maximum de facettes de ce patrimoine considérable. D'emblée, Tom Verschaffel présente le XIX^e comme un siècle complexe et hétérogène, un siècle historique et dialectique par excellence, et certainement pas modeste (p. 12-21). Ensuite, Wim Denslagen s'interroge sur les raisons de la haine à l'égard des styles néos, véritables abcès de fixations pour les modernistes qui rejetaient en bloc toutes formes d'histoire (p. 22-33).

Deux contributions traitent de la culture d'habiter (*wooncultuur*), de son évolution au XIX^e siècle, et de l'importance d'en comprendre la signification. S'appuyant sur la littérature de l'époque,

y compris les manuels de décoration intérieure et les recommandations hygiénistes, Margrith Wilke montre que les intérieurs bourgeois et surchargés ne furent codifiés qu'à partir des années 1870 et furent remis en question dès avant la Première Guerre mondiale (p. 31-43). Jan De Maeyer s'attache aux aspects idéologiques sous-jacents dans les demeures historicistes des élites — en particulier dans les châteaux de la noblesse — qui expriment un statut social, des idéaux et un mode de vie précis. Bien plus que des pastiches peu inspirés, ces demeures sont des monuments à part entière et présentent une grande cohérence entre architecture, intérieurs et techniques modernes (p. 44-67). Dans le même ordre d'idées, mais à une autre échelle, Lori Van Biervliet analyse le cas de la ville de Bruges qui fut rétablie dans sa gloire médiévale en fonction d'une image collective idéalisée absolument propre au XIX^e siècle; à ce titre, la ville a véritablement été « re-crée » et doit être considérée comme un monument dans sa totalité (p. 118-129).

Linda Van Santvoort retrace le débat entre artisanat et industrialisation à propos des arts décoratifs, dans la pratique et dans l'enseignement artistique à Bruxelles (p. 110-117). La question des innovations techniques et des nouveaux matériaux de construction est cruciale pour comprendre l'architecture du XIX^e siècle et peut également avoir des conséquences déterminantes pour une restauration. Willfred van Leeuwen présente la modernisation progressive des matériaux dans l'hôpital *Coolsingel* à Rotterdam et à l'opéra d'Amsterdam (p. 98-109), tandis que Lode De Clercq démontre l'influence parisienne sur l'utilisation des matériaux des monuments publics, à partir de l'étude des façades de théâtres construits en Belgique pendant la première moitié du XIX^e siècle (p. 160-179).

Trois autres contributions démontrent la fragilité de la cohérence entre architecture, intérieurs et techniques modernes. L'incompréhension du XX^e siècle, notamment à l'égard des intérieurs, a mené à la raréfaction du patrimoine authentique, voire intact. Après l'énoncé des pièges de la réaffectation et la nécessité d'être inventif, par Evert Jan Nussleder (p. 68-75), Wies van Leeuwen et Renate van de Weijer évoquent les problèmes liés à la conservation d'intérieurs très variés — églises, gares, bâtiments publics, demeures privées — et à leur réaffectation aux Pays-Bas (p. 76-97). Thomas Coomans fait une synthèse des avatars subis par les églises du XIX^e siècle tout au long du XX^e siècle en Belgique, depuis les destructions de la Première Guerre mondiale jusqu'aux conséquences du Concile Vatican II (p. 130-159).

Les archives d'architectes et d'ateliers constituent une source exceptionnelle pour la connaissance et la valorisation du patrimoine du XIX^e siècle, notamment lors de restaurations. Rie Vermeiren passe en revue la variété de sources iconographiques (esquisses, plans, photos, maquettes, cartons, etc.), les sources d'archives (comptabilités, correspondances, contrats, etc.) ainsi que les bibliothèques et les fardes documentaires des artistes (p. 222-237). Le cas des archives de la construction et de la restauration du château de Haar par P.J.H. Cuypers est abordé par Sigrid de Jong et Marja Potters (p. 190-199).

Enfin quelques restaurations sont présentées et constituent des études de cas fort instructives en raison des conditions, chaque fois différentes, dans lesquelles elles se sont déroulées: le *Concert noble* à Bruxelles, par Guido Jan Bral (p. 180-189); la salle de concert *De Vereniging* à Nimègue, par Willem Jan Pantus (p. 200-211); la synagogue et les usines *Jannink* à Enschede, par Sake de Boer (p. 212-221). Des index, une bibliographie générale et un précieux répertoire biographique complètent l'ouvrage.

On l'aura compris, *Neostijlen in de negentiende eeuw. Zorg geboden?*, par la diversité même des questions traitées, est un plaidoyer en faveur de la reconnaissance et de la valorisation de l'architecture du XIX^e siècle. La complexité de ce siècle qui chercha, dans tous les domaines, à concilier tradition et modernité — et qui, ne l'oublions pas, correspond à l'apogée de l'Europe (des nations) —, requiert une approche culturelle-historique multidisciplinaire, dans la perspective de la conservation des monuments, c'est-à-dire de l'avenir. C'est incontestablement le grand mérite des deux colloques et de leurs actes qui, malgré une diffusion trop confidentielle, font office d'ouvrages de référence. Depuis le passage au XXI^e siècle, celui que l'on appelait jusqu'il y a peu le « siècle dernier », s'est soudain encore plus éloigné de nous. Il est impossible de dire dès à présent si, de

ce fait, il gagnera en valeur ou, au contraire, nous paraîtra encore plus difficile à appréhender. Car son patrimoine est loin de faire l'unanimité et la tâche à accomplir reste considérable!

L'ouvrage parut en novembre 2002, à l'occasion d'une journée d'étude consacrée à un aspect particulièrement délicat du patrimoine architectural du ^{xix}^e siècle: l'avenir des églises en « styles néos » (*Kerken in neostijlen: bedreigd? Een comparatieve benadering*). Y furent comparées les méthodes et les expériences patrimoniales belge, néerlandaise, anglaise et française en matière d'évaluation, de classement, de conservation et de réaffectation d'églises. Plusieurs milliers d'édifices sont concernés rien qu'en Belgique; on en reparlera, à coup sûr.

Thomas COOMANS

Albert CHÂTELET, *Jean Prévost Le Maître de Moulins* (avec une contribution de J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER et des réfectogrammes établis dans le cadre du projet MOL'ART Nederlandse Organisatie voor Zuiver-Wetenschappelijk Onderzoek (Z.W.O.)), Monographies Gallimard, Paris, 2001, 207 p., 114 ill. coul. et n.bl., 30 x 24, ISBN: 2-07-011685-9.

Alors que Lyon était la capitale de la France sous Louis XI, le règne de Charles VIII privilégia la vallée de la Loire comme centre artistique. Les Bourbon formaient une puissante et riche famille où s'illustrèrent Charles de Bourbon, archevêque de Lyon et Pierre II, duc de Bourbon, qui épousa Anne de France. Ceux-ci commandèrent au peintre connu sous le nom de « Maître de Moulins » un triptyque aujourd'hui conservé dans la cathédrale Notre-Dame de Moulins. L'œuvre de ce maître fut présentée pour la première fois au public en 1904 lors d'une exposition consacrée aux « Primitifs français » au Musée du Louvre. Depuis, de nombreuses études ont tenté d'identifier cet artiste et de regrouper son œuvre. La tâche s'avérait difficile. Albert Châtelet s'y est également attelé en un ouvrage de synthèse. La destruction des archives de la ville de Moulins au ^{xvi}^e siècle et celle des archives du château en 1793 ne facilitent pas le travail du chercheur. Dans la première partie de l'ouvrage, l'a. s'appuie sur l'hypothèse de Paul Dupieux qui identifia le mystérieux « Maître de Moulins » à un « Jean le Peintre » mentionné en 1503 dans une liste de personnes travaillant pour la cour de Moulins. Ce dernier ne serait autre que le peintre et verrier lyonnais Jean Prévost, actif au plus tôt en 1461 et au plus tard en 1514. Albert Châtelet retrace la biographie de ce peintre et analyse le milieu artistique des peintres à Lyon. Jean Prévost prit la succession de Laurent Girardin, un des grands maîtres-verriers, qui réalisa les vitraux de la cathédrale Saint-Jean à Lyon entre 1441 et 1471. On peut supposer qu'à titre de jeune compagnon, il fit partie d'un groupe de jeunes artisans qui se rendirent à Bruges. Il résida également deux semaines à Moulins lors du séjour du roi Charles VIII et de Marguerite de Bourgogne, la « petite reine », en 1490. Sur base d'un ensemble d'indices - mais sans pour autant en avoir la certitude -, l'a. voit une correspondance entre l'activité de Jean Prévost et celle du « Maître de Moulins ».

Ensuite, Albert Châtelet analyse chronologiquement une dizaine d'œuvres qu'il rattache au mystérieux maître. Il démontre l'influence des peintres septentrionaux, comme celle d'Hugo van der Goes et de Memling, et celle plus locale de Simon Marmion. Les œuvres sont marquées par la « véracité » des détails. L'a. admet que le peintre revêt une « double culture française et flamande ». Pour les ducs de Bourbon Charles II et Jean II, son frère, Jean Prévost réalisa des œuvres peintes, des modèles pour manuscrits, ainsi que des cartons pour tapisserie et pour vitraux. Viennent ensuite les commandes de Pierre II et d'Anne de France, attribuées au peintre lyonnais, et en particulier le *Triptyque de Moulins*, exécuté vers 1497, pierre d'angle de la démonstration, autour duquel l'a. rattache stylistiquement des verrières de la cathédrale Notre-Dame de Moulins, notamment les vitraux de la famille Popillon.

Dans un bref chapitre, Albert Châtelet réfute l'attribution fréquente et fondée du *Triptyque de Moulins* à Jean Hay, sur base de l'écrit de Jean Lemaire de Belges et la signature « Jean Hey teutonicus » figurant sur le tableau de l'*Ecce Homo*, des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

à Bruxelles. L'a. prend pour argument des comparaisons stylistiques, la biographie de Jean Hay et des résultats obtenus par l'étude du dessin sous-jacent par la réflectographie. Dans les trois derniers chapitres, il évoque le milieu lyonnais des peintres et des miniaturistes actifs dans les cours princières.

La deuxième partie de l'ouvrage comprend des annexes, documents et catalogues, une des bases scientifiques essentielle de la démonstration, avec les biographies des principaux peintres cités, lyonnais et flamands, parmi lesquels Pierre de Paix et Wouter de Crane qui furent actifs à Moulins et à Lyon; on notera pour chaque artiste une bibliographie fouillée et les apports des méthodes de laboratoire pour l'étude des tableaux peints, auxquels collaborèrent Jan Van Asperen de Boer et MOL'ART. Enfin, l'ouvrage comporte un tableau généalogique simplifié des rois de France, des ducs de Bourgogne et des Bourbon, une bibliographie et un index des noms propres.

La présentation de qualité du livre, très bien illustré, sa structure claire et hiérarchisée, dans une écriture précise et soignée, rendent cet ouvrage scientifique accessible à un large public. Un ouvrage séduisant qui fera date dans l'élaboration d'hypothèses relatives à l'identification du « Maître de Moulins », sans pour autant convaincre pleinement le lecteur.

Claire DUMORTIER

Thomas COOMANS (dir.), *La Ramée. Abbaye cistercienne en Brabant wallon*. Bruxelles, Éditions Racine, 2002, 1 vol. 24 x 25 cm, 232 p., 165 illustrations en couleur et en noir et blanc. Relié toile sous jaquette. ISBN: 2-87386-282-3. Prix: 59,95 €.

La Ramée est un des douze monuments et sites du Brabant wallon à être inscrit sur la liste du patrimoine exceptionnel de la Wallonie. À ce titre, il méritait bien qu'on lui consacre l'importante monographie que voici, dirigée par Thomas Coomans de Brachène, auteur d'une magistrale étude sur *l'Abbaye de Villers-en-Brabant* (dont nous avons rendu compte dans la *Revue*, LXX [2001], p.196-198), avec le concours d'une douzaine de collaborateurs.

Ce qui frappe tout d'abord dans la longue histoire de ce domaine, c'est la permanence et la dualité: à la fois établissement religieux et exploitation agricole. L'étude de ses modifications successives débordé donc largement du cadre archéologique.

C'est à l'aube du XIII^e siècle que se développe à la Ramée une abbaye de moniales cisterciennes qui restera vivante jusqu'à la Révolution française, en dépit de nombreuses vicissitudes, en particulier à la fin du XVI^e et tout au long du XVII^e siècle, au point qu'une des plus intéressantes contributions de l'ouvrage, due à Pierre Lierneux, traite des pillages de 1635 et de 1693 ainsi que de la fameuse bataille de Ramillies (23 mai 1706) à l'issue de laquelle le couvent fut transformé en hôpital par l'armée anglaise (p.97-102). La ferveur spirituelle ne néglige cependant pas l'activité agricole: l'interdépendance entre les deux fonctions est bien visible sur le terrain où l'on ne peut manquer d'être frappé par l'ampleur et la qualité des bâtiments de ferme, rebâti au XVIII^e siècle. Et cela d'autant plus que le cloître, l'église et les bâtiments conventuels ont été détruits au début du XIX^e siècle, à l'exception du quartier des hôtes qui allait être à l'origine d'une conversion laïque et résidentielle.

C'est dire l'intérêt d'une reconstruction à l'aide des maigres documents et vestiges qui nous restent. Thomas Coomans s'y consacre avec toute la science et l'habileté qu'on lui connaît (voir son introduction p.7-9 ainsi que son étude sur les bâtiments monastiques du XIII^e au XVII^e siècle, p.47-59, et celle, magistrale, sur les bâtiments abbatiaux et la grande ferme construits au XVIII^e, p.103-132). Les sondages archéologiques qui ont été exécutés en 1983 à l'emplacement de l'ancienne église abbatiale sont ici publiés pour la première fois par Vincent Van Oeteren (p.60-66).

Les briques et les pierres ne doivent pas nous faire oublier les âmes. Marie-Élisabeth Henneau nous y invite en nous parlant du temps des fondations aux XIII^e et XIV^e siècles (p.18-31), du temps de la Réforme (p.41-46) et des heurs et malheurs de l'abbaye cistercienne sous l'Ancien Régime avec de très curieux dossiers concernant l'élection des abbesses (p.70-96). Il faut y ajouter l'étude de Thomas Falmagne sur le *scriptorium* et la bibliothèque conventuels qui va plus loin que son titre

ne le laisse penser (p.32-40) ainsi que celle de René Laurent sur les sceaux et l'héraldique de l'abbaye et de ses abbeses (p.67-69).

La Révolution française sonne le glas de cette première communauté religieuse en 1796 et l'abbaye est vendue à titre de « Bien national », comme nous le narre Marie-Elisabeth Henneau (p.133-137) dont les quatre contributions constituent une histoire suivie des cisterciennes de la Raméc, à la fois vivante et cohérente. C'est désormais le temps des grands bourgeois enrichis, les Hubert Jacob et Louis Mohimont, les Claes, les Favart, les Solvay dont Joseph Tordoir nous dit la geste faite d'investissements, d'exploitations et de partages (p.139-150 et 179-182).

En 1903, les lois Combes ayant confisqué les biens du clergé, la communauté du Sacré-Cœur de Layrac est expulsée de France. Elle trouve refuge à la Raméc. Très vite, elle s'implante en ouvrant une école, en construisant une chapelle et, à partir de 1993, en créant un centre de ressourcement et un refuge pour seniors, cent ans de présence relatés par Marie-Claire Lhoëst et Marie van Zeebroeck (p.157-171). L'aménagement du château en couvent et l'adjonction en 1910 d'une chapelle tant bien que mal intégrée avec les bâtiments existants ont été bien décrits par Thomas Coomans (p.172-178) qui, ainsi qu'on le voit, s'est réservé la presque totalité des aspects architecturaux.

L'étude du site par Philippe Tock (p.11-17), de l'exploitation agricole par Jean-Jacques Gaziaux (p.183-196) et des vergers du Pays de Jodoigne par Jean-Pierre Wesel (p.197-203) nous ont apporté des contributions également remarquables.

Le livre comprend d'importantes annexes qui nous donnent, par périodes, la liste des abbeses et des moniales ainsi qu'une bibliographie générale et un index nominatif.

Ce recueil constituera sans aucun doute l'ouvrage de base sur la Raméc mais aussi (et c'est peut-être plus important encore) un point de départ pour les recherches futures. Dans son introduction, Thomas Coomans n'hésite pas, en effet, à énumérer une série de limites affectant le bilan qui sont liées aux lacunes des sources mais aussi aux zones qui restent à prospecter. Il n'empêche, la présente publication dépasse — et de très loin! — le stade des notices et des guides illustrés et place, pour la première fois, l'étude du vénérable domaine dans une perspective globale et véritablement scientifique.

LUC SMOLDEREN

Claire DUMORTIER, *Céramique de la Renaissance à Anvers. De Venise à Delft*, (Préface de J.V.C. Mallet, Conservateur honoraire au Victoria and Albert Museum, Londres. Avec le soutien de la Ceramica-Stiftung, Bâle). Bruxelles, 2002. Ed. Racine, Les éditions de l'amateur, Paris, 280 p., 93 photos coul., 97 photos n.bl., format 29x25, ISBN 2-87386-284 X; 2-85917-366-8; prix 79,95 €.

A la suite d'une introduction suivie de douze chapitres, l'ouvrage de Claire Dumortier comporte une importante section documentaire ainsi qu'un précieux dictionnaire des faïenciers. Une table de concordance des noms de rues et portes d'Anvers et un index des noms propres complètent l'ouvrage.

Dans le chapitre sur les *Faïenciers*, l'auteur étudie les débuts de la majolique à Anvers. Le commerce des draps et de la soie y était florissant et le goût de l'objet luxueux favorisa l'implantation de diverses industries nouvelles entre autres celle des majoliques.

Trois faïenciers d'origine italienne Janne Maria de Capua, Jan Francisco de Bresse ou Jan Frans et Guido Andries font figures de précurseurs de la majolique anversoise. C'est la famille Andries qui participa tout particulièrement à la fondation et à la notoriété de l'industrie faïencière d'Anvers.

L'histoire de la majolique anversoise s'appuyait sur des données lacunaires. Il revient à l'auteur de les avoir comblées en menant des recherches relatives à l'existence des ateliers, à leur fonctionnement, aux étapes de fabrication et à leur intégration dans le système corporatif. L'auteur passe en revue tout ce qu'on a publié sur le sujet, dès le xix^e siècle, et a dépouillé par ailleurs de nombreuses archives inédites. Les grandes modifications urbanistiques à Anvers mirent au jour des

majoliques au hasard des circonstances tandis que des fouilles furent entreprises plus particulièrement dans les lieux où étaient établis autrefois des ateliers (C. DUMORTIER et J. VEECKMAN, *Un four de majoliques en activité à Anvers vers 1560*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 65, 1984, pp. 163-217).

L'auteur explique de manière claire et précise comment la céramique italienne, apparue à Anvers grâce au commerce avec l'Italie et l'Espagne en passant par l'île de Majorque, fut appréciée aux Pays-Bas. L'implantation des faïences stannifères y est florissante de 1508 à 1541 grâce aux faveurs accordées à la ville par l'empereur Maximilien. La métropole était accueillante aux étrangers, d'où l'arrivée et l'installation de céramistes italiens. Tous les ateliers connus par des documents d'archives et surtout par les trouvailles faites in situ, sont détaillés minutieusement par l'auteur à laquelle aucun indice n'échappe. Chaque atelier est étudié avec soin, tout particulièrement l'atelier *Den Salm* de Guido Andries, durant son origine. Les œuvres célèbres, entre autres le pavement exécuté pour l'ancienne abbaye d'Herkenrode et les panneaux de carreaux de Vila Viçosa au Portugal (1558) y sont commentés avec précision. La Furie iconoclaste de 1566 et la Furie espagnole de 1576 ont accéléré l'émigration de céramistes anversoises vers l'étranger, en Angleterre, en Espagne, dans les Pays-Bas septentrionaux et toutefois, les grands ateliers continuent leur activité.

La deuxième partie de l'ouvrage débute par un chapitre aussi utile qu'important et novateur consacré à la technique de fabrication des majoliques. L'auteur se base sur des ouvrages d'époque tels que *I tre Libri dell'Arte del vasaio* de Piccolpasso paru vers 1557. Toutes les opérations sont détaillées, nature et origine des matières premières, la terre, la couverte, les couleurs et le combustible. Sont décrits également les procédés de fabrication, la préparation des terres; tournage et moulage, cuisson des majoliques et préparation des émaux; sources d'inspiration, préparation du modèle et la main-d'œuvre.

L'auteur étudie ensuite le métier de faïencier en tant qu'institution. La Gilde de Saint-Luc, fondée à Anvers le 22 juillet 1442, comprenait outre les peintres et sculpteurs, les fabricants de majolique (*geleyerspotbackers*). Les faïenciers s'affilièrent également à la Gilde. Une organisation s'établit afin de protéger la profession et une hiérarchie se créa à l'avantage des maîtres et fils de maîtres.

Les marques sur les majoliques posent encore de nombreux problèmes. On relève cependant des monogrammes et des signatures à partir de 1546. Il faut aussi noter des marques de positionnement sur les carreaux fabriqués à Anvers.

Dans la troisième partie, C.D. étudie les formes et les décors des majoliques en tant que production artistique et distingue les carreaux de sol, carreaux muraux, poteries décoratives, poteries à usage domestique, pharmaceutique, comme des albarelli, des chevrettes ou pots à sirop et des pots à sucre. Ensuite l'auteur nous parle des décors de la période d'implantation (1508-1541): ceux des pavements connus sont décrits avec précision et la signification de certains sujets est admirablement étudiée. Les décors de la période d'apogée 1541-1573 sont de la plus haute qualité. Les figures humaines sont exécutées avec grand soin et souci du détail, les animaux sont expressifs, les éléments de paysage plus sommaires. Dans les compositions décoratives de carreaux, l'auteur relève les rapports qui apparaissent dans certains cas avec les gravures des artistes de l'époque. Elle note entre autres l'influence de l'École de Fontainebleau dans la frise de la Conversion de saint Paul, de même celle de Cornelis Bos et de Hans Vredeman de Vries. En 1562, sur la cruche de l'Histoire de Tobie, on retrouve des masques de lion inspirés de dessins de Léonard Thiry. Sur des carreaux avec représentation de masques de satyres, on reconnaît l'influence de Cornelis Floris. Vers 1544-1555, l'abondance d'ornements et de grotesques marque l'épanouissement de la céramique de la Renaissance en même temps que l'apogée de la majolique anversoise. La troisième période, qui se prolonge jusqu'en 1630 environ, est à considérer comme une époque de transition qui permettra le développement de la majolique anversoise dans les régions du Nord. On reconnaît une production de majoliques anversoises fort similaire mais de courte durée à Delft, à Haarlem et de même à Norwich et à Londres.

La section documentaire comporte un Catalogue des majoliques anversoises particulièrement précieux. S'y trouvent détaillées les céramiques, les tableaux de carreaux ou fragments connus à ce jour. Ils sont commentés de façon précise et avec sens critique. Un Dictionnaire des faïenciers est une nouveauté dans le domaine. Viennent ensuite des actes d'archives et in fine une Bibliographie particulièrement complète. Ce magnifique ouvrage, tant par sa présentation que par son contenu, est incontournable pour celui qui fait des recherches dans ce domaine et est intéressant également pour l'amateur non professionnel. Il vient d'être couronné par le prix Arthur Mergelynck de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN

COR ENGELEN - Mieke MARX, *Beeldhouwkunst in België vanaf 1830*. (Brussel), Algemeen Rijksarchief, (Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën, 90), 2002, 27,6 x 20,4 cm, 3 dln, omsl., portr., ill., 1880 p.

De laatste tien jaar verschenen duimdikke naslagwerken over Belgische beeldende kunstenaars uit de laatste twee eeuwen. Alhoewel onderhavig lexicon zich tot de beeldhouwers hier te lande beperkt, is het nog lijviger. Dit rijk gedocumenteerd naslagwerk is onder meer op archiefbestanden van bronsgieterijen en op getuigenissen van kunstenaars gebaseerd. Daarenboven hebben de auteurs een indrukwekkende reeks afbeeldingen verzameld en gereproduceerd. Zodoende wordt per kunstenaar een uniek overzicht van diens œuvre geboden. Dit is een van de grote verdiensten van die alfabetische gerangschikte inventaris. Het prachtige initiatief is bijzonder lovenswaardig. Wel is het een verkeken kans, vermits de notities soms slordig en onevenwichtig zijn opgesteld. Het bibliografisch apparaat vertoont vaak lacunes. En toch dienen wij de auteurs dankbaar te zijn voor de rijke en verrijkende oogst die zij aanbieden. Ter aanvulling vermelden wij enkele beeldhouwers die in het werk ontbreken: Pol Cockx (°Rotselaar, 1935), Leo De Groote (°Zottegem, 1902), Ward Dijk (°Mechelen, 1936), Rudi Van den Wijngaert (°Putte, 1953), Marijke Van Kenhove (°Bonheiden, 1950), Camilla van Peteghem (Mechelen 1909-1988) en Luk Van Soom uit Rijkevorsel.

Raphaël DE SMEDT

Essays in Honor of Professor Erik Larsen at the Occasion of His 90th Birthday, Mexico City, Museo Nacional de San Carlos, 2002.1 vol., 163 pp., 55 figg.

Le présent volume d'hommages, édité par le Museo Nacional de San Carlos de Mexico en collaboration avec l'Académie Pietro Vannucci de Pérouse, a été remis à Erik Larsen pour son 90^{ème} anniversaire. Il contient onze contributions, dont quatre traitent de questions d'art flamand des xvi^{ème} et xvii^{ème} siècles, le domaine de prédilection du jubilaire, et une liste exhaustive de ses écrits. Une esquisse biographique, rédigée par Roxana Velásquez, sert d'introduction à l'ouvrage. Elle apporte de nombreux renseignements sur le monde de l'histoire de l'art en Belgique dans les années 1930-1950, et notamment sur l'influence qu'y exerçait Léo van Puyvelde. On est frappé par le luxe de la publication, qui se présente sous la forme d'un grand album sous couverture cartonnée. L'illustration est abondante, souvent en pleine page; dans certaines contributions, même le revers des tableaux est reproduit en couleurs!

Didier Bodart publie (pp.13-20) une *Sainte Madeleine* inédite, appartenant à un particulier. Il attribue l'œuvre à Rubens et la situe dans les années 1622-1625. La sainte est représentée à mi-corps devant un fond rocheux; parée de ses plus beaux atours, elle lève les yeux au ciel et joint les mains en prière. Le panneau porte un cachet de cire avec les armoiries de la famille Geffier. L'auteur, qui donne une description fort détaillée de l'œuvre, y compris de son revers, omet de signaler un surpeint. Les seins de la Madeleine ont été recouverts d'un drap pudique, sans doute au xviii^{ème} ou au xix^{ème} siècle. Ce surpeint, bien qu'exécuté avec une certaine habileté, dans un style fluide, est aisément reconnaissable comme tel. Non seulement il ne dissimule que de façon imparfaite la

poitrine de la sainte mais, en outre, le restaurateur a négligé de recouvrir la partie de l'abdomen visible au-dessous de la main droite. Dans l'état actuel du panneau, la Madeleine semble pourvue d'un soutien-gorge...

Jean-Pierre De Bruyn publie (pp.21-38) neuf nouvelles attributions au peintre Erasmus II Quellin, dont il est, depuis de nombreuses années, le spécialiste. Parmi ces œuvres, on relèvera un *Cincinnatus poussant la charrue*, passé en vente publique en 2001.

Jane P. Davidson compare (pp.39-54) les illustrations de deux ouvrages anglais du xvii^{ème} siècle: d'une part, *A Restitution of Decayed Intelligence in Antiquity* de Richard Verstegan (1605), qui traite de la géologie, de l'histoire linguistique et religieuse de la plus ancienne Angleterre, et d'autre part, le *Saducismus Triumphatus* (1681), dont l'auteur, Joseph Ganvill, tente d'établir, sur une base raisonnée, la réalité des phénomènes de sorcellerie. Jane Davidson met en évidence la fonction rhétorique de 'preuve' qu'assume l'illustration dans ces deux ouvrages au propos si différent.

Reinhild Kauenhoven Janzen analyse (pp.55-76) le panneau des *Deux saint Jean* d'Albrecht Altdorfer conservé au Musée municipal de Ratisbonne. Il s'agit d'un tableau de format oblong, qui se trouvait originellement dans l'abbatiale Sankt Emmeran, à proximité immédiate du tombeau du prêtre Johannes Trabolt. Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'évangéliste occupent un somptueux paysage alpin, riche en détails. L'auteur critique Franz Winzinger, pour qui « *le peintre était simplement désireux d'évoquer un fragment de réalité avec la plus grande fidélité* » (*Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, Munich, 1975, p.85). Reinhild Kauenhoven rejette catégoriquement ce point de vue. « *Pour Altdorfer, affirme-t-elle, la 'réalité' incluait certainement plus que la notion plutôt littérale et matérialiste de 'réalité' du Wirtschaftswunder allemand postérieur à la Seconde Guerre mondiale* » (p.56). Et cet auteur de proposer une lecture symbolique du tableau, fondée sur la représentation, dans le paysage, de plantes possédant des vertus curatives. En liaison avec les deux saint Jean, qui ont annoncé, l'un, la venue du Christ, l'autre, son retour à la fin des Temps, l'image évoquerait le Salut de l'âme — et en particulier celui de Johannes Trabolt — comme un processus de guérison. Mais faut-il vraiment être prisonnier de l'idéologie matérialiste du miracle économique ouest-allemand pour éprouver des réticences devant une telle lecture? Ces dernières années, en tout cas, de plus en plus de voix s'élèvent, notamment dans le monde anglo-saxon, pour dénoncer la tendance à postuler à tout propos, dans l'étude de la peinture occidentale de la fin du Moyen Âge, un sens symbolique, de préférence caché. Voir notamment C.Reynolds, *Reality and Image: Interpreting Three Paintings of the 'Virgin and Child in an Interior' Associated with Campin*, dans: *Robert Campin. New Directions in Scholarship*, Turnhout, 1996, pp.183-195.

Michael Krapf analyse (pp.77-86) deux panneaux sur cuivre du Musée historique de Vienne, dus au pinceau de Johann Georg Platzer (1704-1761), l'une des figures majeures de la peinture de genre autrichienne du xviii^{ème} siècle: l'*Atelier d'un sculpteur* et l'*Atelier d'un peintre*. Dans ce second tableau, on aperçoit, au premier plan, un personnage à bésicles faisant la lecture à l'artiste assis devant son chevalet. On se rappellera ici que Roger de Piles notait, à propos de Rubens: « (lorsqu') *il se mettoit à l'Ouvrage, (il avait) toujours auprès de luy un Lecteur qui estoit à ses gages, & qui lisoit à haute voix quelque bon livre; mais ordinairement Plutarque, Tite-Live ou Seneque* » (*La Vie de Rubens*, Paris, 1681, p.30). Le peintre représenté par Platzer ressemble d'ailleurs aux autoportraits de Rubens.

Michael Larsen étudie (pp.87-93) l'usage complémentaire du rouge et du bleu dans un poème de Keats, dans *Madame Bovary* de Flaubert et dans la *Confession de Stavogrin* de Dostoïevski.

Wolfgang Maier-Preusker retrace (pp.95-112) les discussions suscitées par une *Tête d'enfant*, appartenant à un particulier, dans laquelle la majorité des historiens d'art s'accorde aujourd'hui à reconnaître une esquisse du jeune Van Dyck, réalisée vers 1616. L'auteur la rapproche de deux peintures de Rubens: l'*Enfant à l'oiseau* de Berlin et la *Madone à la quirlante aux angelots* de Munich. Dans ces deux peintures, on retrouve en effet un visage quasi identique. On peut se demander si le jeune Van Dyck n'a pas copié une esquisse de Rubens, aujourd'hui disparue, esquisse dont ce dernier se serait servi à au moins deux reprises.

Ulrich Nefzger attire l'attention (pp.113-130) sur l'étonnante 'renaissance' que connut l'art de François Boucher sous le règne de Louis II de Bavière. Celui-ci chercha à ressusciter les splendeurs de la cour de Versailles dans son château de Linderhof, achevé en 1878.

Dans un texte rédigé malheureusement dans un français approximatif (pp.131-140), l'avocat Émile H. Verrijken compare les différentes conceptions juridiques en matière de propriété et de vol des œuvres d'art.

Peter Vignau-Wilberg s'intéresse (pp.141-146) à un aspect méconnu des relations entre Degas et la photographie.

Enfin, Ryszard Szymycki propose (pp.147-152) d'identifier avec le fameux peintre et graveur flamand Pieter Coeck d'Alst un certain « *Pierre Fabry dict van Aelst* », qui demande paiement en 1540 à l'empereur Charles Quint pour des travaux de décoration effectués au Palais bruxellois du Coudenberg. Selon Annick Born, qui prépare actuellement, à l'Université Libre de Bruxelles, une thèse sur le Maniérisme anversois, l'hypothèse est peu convaincante. Le document de 1540 affirme que Pierre Fabry était à ce moment compagnon. Or, Coeck d'Alst devint franc-maitre dès 1527. Voir A. Born, *Un trublion: Pierre Fabry dit van Aelst* (à paraître prochainement dans une revue spécialisée belge). Je tiens à remercier Annick Born pour m'avoir communiqué son manuscrit avant publication. Comme on le voit, ces onze contributions contiennent de nombreuses nouveautés. Puisse le monde scientifique réserver au volume l'accueil qu'il mérite.

Didier MARTENS

L'évangélisation des régions entre Meuse et Moselle et la Fondation de l'abbaye d'Echternach (v^e-ix^e siècle). Actes des 10^e Journées lotharingiennes. 28-30 octobre 1998. Centre Universitaire de Luxembourg (éd. M. POLFER), Luxembourg, 2000 (*Publications de la Section Historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg*, t. CXVII. *Publication du CLUDEM*, t. 16), 574 p. Avec quelques cartes et illustrations en noir et blanc. ISBN 2-919979-13-2.

Depuis 1980, le Centre Universitaire de Luxembourg organise en octobre des « Journées lotharingiennes » qui accueillent des historiens mais aussi des médiévistes d'autres disciplines. À cet égard, la cuvée 1998, dont le thème avait été déterminé par le 1300^e anniversaire de la fondation de l'abbaye d'Echternach, n'a pas dérogé à la tradition: plusieurs communications touchent en effet à l'archéologie et même à l'histoire de l'art, même si l'essentiel se rapporte à l'*histoire* de l'espace lotharingien dans le haut Moyen Âge.

Parmi les contributions qui relèvent de l'archéologie, on notera plus particulièrement celle de Michel Polfer (*Spätantike und frühmittelalterliche Kirchenbauten der Kirchenprovinz Trier — eine Bestandsaufnahme aus archäologischer Sicht*, p.37-92) qui présente un inventaire du point de vue archéologique des plus anciennes églises de l'Évêché de Trèves. En ce qui concerne celles de l'Antiquité tardive, la moisson est inévitablement mince car la plupart des vestiges mis à jour se laissent très difficilement identifier comme lieux de culte: il n'est même pas certain que ceux qui ont été retrouvés sous la cathédrale de Trèves aient été prévus *ab initio* pour y célébrer l'eucharistie. Quant aux substructures des églises de Metz, Toul et Verdun, Andernach, Boppard et Coblenz, elles ne remontent qu'aux vi^e-vii^e siècles et non aux iv^e-v^e siècles, comme on le croit trop souvent. Aucune typologie précise ne peut donc être proposée. La situation est évidemment très différente en ce qui concerne l'époque mérovingienne. Ainsi Michel Polfer a-t-il dénombré — sur base de fouilles — quarante et une constructions pour les Évêchés de Trèves, Metz, Toul et Verdun, entre la fin du v^e siècle et 750. Pour trente quatre d'entre elles, il s'agirait de constructions nouvelles ou de reconstructions entre 450 et 750. Pour ce qui est des remplois, la majorité d'entre eux ont été effectués dans les anciens centres urbains (Trèves: trois cas; Metz: quatre cas), mais aussi parfois dans les espaces ruraux, comme Andernach ou Diekirch, sans oublier les églises qui proviennent de la trans-

formation progressive de monuments funéraires élevés dans les nécropoles antiques (ex. Saint-Matthias et Saint-Maximin à Trèves). Les plans sont toujours simples: église-salle avec ou sans chœur encastré dans l'épaisseur du mur, ou église de type basilical. Eu égard aux fondations peu profondes de certaines d'entre elles, on peut supposer que le bois y était associé à la pierre. Pour ce qui est de l'époque carolingienne, elle se caractérise par un petit nombre de constructions nouvelles dans la région, et l'agrandissement des églises existantes. Si le plan centré fait son apparition dans les rotondes de Coblenz (836) et de Trèves (ix^e ou x^e siècle), les églises continuent néanmoins à être bâties sur des plans simples. Aucun vestige de *Westbau* n'a en tout cas été retrouvé. Une exception toutefois: l'abbatiale Saint-Willibrord d'Echternach, église à trois vaisseaux et à deux chœurs, construite en 800, dont la crypte remonterait bien à 940 et non à 1031 comme on l'a parfois prétendu. La contribution de Michel Polfer se poursuit par un inventaire des fragments de mobilier liturgique mis à jour — essentiellement des fragments de cancels (Metz, Echternach) —, et se termine par un très intéressant catalogue recensant les quarante et une constructions religieuses dont il a été question précédemment. Les églises mérovingiennes Saint-Martin d'Arlon et Saint-Martin de Vieux-Virton y figurent en bonne place. Chaque notice comporte une fiche identificatrice suivie d'une bibliographie exhaustive, et parfois d'un commentaire. L'article de Michel Polfer et ses importantes annexes constituent donc une mise au point majeure et une source documentaire de premier choix pour ce qui concerne les débuts de l'architecture religieuse dans une partie de la Belgique actuelle et dans certaines de ses régions limitrophes.

La contribution de Christiane Bis-Worch (*Frühmittelalterliche Kirchenbauten im allen Erzbistum Trier: Mertet, Diekirch und Echternach — drei Luxemburger Fallbeispiele aus archäologischer Sicht*, p. 93-122) complète heureusement l'étude précédente en présentant cette fois des analyses de cas. Il est en effet question ici de la transformation en églises de trois bâtiments érigés à la fin de l'époque romaine — à Mertet, Diekirch et Echternach (St. Peter und Paul) —, avec tous les questionnements qu'une telle enquête suppose, en termes notamment de chronologie. Car on ignore évidemment la date exacte à laquelle ces transformations ont eu lieu, le *terminus post quem* étant le vii^e siècle. Dans la mesure où ces trois bâtiments ont été entretenus de manière continue, se pose aussi la question de leur usage entre l'époque romaine et le moment où ils sont attestés comme églises, à moins de supposer une conversion précoce. C'est l'hypothèse que privilégie l'auteur, du moins en ce qui concerne Mertet et Diekirch, eu égard à leur proximité de Trèves, où la christianisation a rapidement entraîné la transformation en églises de plusieurs bâtiments civils. Mais Christiane Bis-Worch se garde bien de généraliser, chacun des *modus operandi* s'avérant trop particulier.

À ces deux contributions centrées sur l'archéologie, s'en ajoutent encore trois qui s'y réfèrent plus ou moins longuement. Celle de Guy Halsall (« La christianisation de la région de Metz à travers les sources archéologiques (v^e-vii^e siècle): problèmes et possibilités », p. 123-146) montre, par des exemples bien choisis, que l'analyse des données archéologiques peut s'avérer d'une grande utilité dans l'étude du processus de conversion religieuse.

Jean-Louis Kupper (« Liège au viii^e siècle. Naissance d'un sanctuaire », p. 355-364) quant à lui, retrace l'histoire de la ville de Liège, de la *villa* au *vicus*, puis à l'agglomération urbaine, qui assumera, vers 800, la fonction de siège épiscopal, parallèlement à l'histoire de ses premiers monuments religieux.

Alain Dierkens (« Réflexions sur l'histoire religieuse de Maastricht à l'époque mérovingienne », p. 541-568), se sert à la fois des résultats des fouilles faites sous l'église Saint-Servais, et de nombreuses sources écrites pour battre en brèche les conclusions de l'archéologue Titus Panhuysen, et affirmer de manière définitive, que l'église Notre-Dame est l'église épiscopale d'origine, et que le culte de l'évêque saint Servais, s'est renforcé pour des raisons politiques. Il dresse aussi une description très claire et convaincante de l'évolution architecturale de l'église Saint-Servais dans la première moitié du viii^e siècle.

La contribution de Aart J.J. Mekking (*Die Darstellung der Flucht nach Ägypten in der St. Servatiuskirche und des Bethlehemitischen Kindermordes in der St. Servatiuskirche zu Maastricht. Eine syrische Ikonographie auf einem frühmittelalterlichen Chorschrank aus Metz?*, p. 365-390) est la seule qui concerne l'histoire de l'art au sens strict. L'auteur y étudie le relief mutilé comportant la repré-

sentation de la Fuite en Égypte et du Massacre des Innocents, retrouvé sous le mortier du sol de la basilique de la deuxième moitié du VIII^e siècle, et conservé actuellement dans la crypte orientale, transformée en musée lapidaire. Grâce à une analyse très fine de toutes ses composantes, l'auteur montre que son iconographie trahit une influence syriaque, alors que ses formes, voisines de celles des reliefs du cancel de l'ancienne abbatale de Saint-Pierre-aux-nonnains, suggèrent une origine messine. Cette hypothèse qui repose principalement sur la présence d'une « tente » de voyage de type oriental fixée sur le dos de l'âne, est confortée par la présence vraisemblable à Metz, au VIII^e siècle, d'une copie des Évangiles de Rabula. Le relief est ainsi daté des environs de 750, et constituerait une partie de cancel ou d'ambon. À noter que l'iconographie dudit relief semble ne pas avoir laissé de traces en région mosane: le plus ancien exemple connu de Fuite en Égypte, remonte à c. 1130, et se trouve sur les fonts baptismaux d'Hanzinne, conservés à Namur.

La contribution de Philippe Georges (« Autour de Stavelot-Malmédy (VII^e-X^e siècles) », p. 317-338), aborde aussi incidemment la question des influences reçues et exercées. Ainsi, ce ne serait pas avant les XI^e et XII^e siècles, que dans la liturgie et dans l'art, des influences d'Échternach se sont manifestées à Stavelot-Malmédy, et vice-versa. Les contributions de Marco Mostert (« Les livres de la christianisation. Manuscrits entre Meuse et Moselle des débuts de la culture de l'écrit jusqu'à l'époque carolingienne », p. 245-260) et de Rosamond McKitterick (« Le scriptorium d'Échternach aux huitièmes et neuvième siècles », p. 499-522), abordent, comme on le voit, l'intéressant domaine des manuscrits. La première tente essentiellement de vérifier s'il existe un rapport entre le type d'ouvrages possédé par les institutions qui ont servi de pépinière à la christianisation de la Lotharingie, et les textes dont se servaient les missionnaires. La seconde s'attache à voir si l'abbaye d'Échternach possédait vraiment, aux VIII^e et IX^e siècles, un *scriptorium* au sens d'« endroit où se définit un style calligraphique distinct », grâce à une analyse minutieuse de tous les manuscrits qui lui sont attribués. Dans les deux cas, la réponse est négative, ce qui n'enlève rien à l'intérêt de l'enquête, même si l'on peut déplorer le français très approximatif du premier texte cité.

On le voit, malgré son orientation surtout historique, le présent ouvrage intéressera plus d'un historien d'art, comme c'est d'ailleurs le cas de plusieurs autres volumes de la collection, et plus particulièrement celui des Actes des 7^e Journées lotharingiennes (octobre 1992) consacrées aux « Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale », et auxquelles ont notamment pris part Robert Didier, Luc-François Génicot, Françoise Pirenne, Aart Mekking, J.A. et Helga Schmoll-Eisenwerth, ainsi que Gabriele et Wolfgang Schmid. Par son approche interdisciplinaire, et la diversité des sujets abordés, le présent recueil mérite le meilleur accueil.

Jacqueline LECLERCQ-MARX et Suzanne DASPET BRODACH

Patrick MICHEL, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement de cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse* (Notes et Documents des musées de France, 34), Paris, RMN, 1999, 665 pages, et 209 fig. noir-blanc dans le texte. ISBN 2-7118-3865-X

Durant les dernières décennies, l'histoire de l'art a exploité une veine encore peu explorée auparavant, celle de l'histoire des collections, permettant ainsi de reconstituer des intérieurs et d'englober des disciplines artistiques très diverses.

Ce sont surtout les collections italiennes qui firent l'objet de telles études: celles d'Andrea Doria à Gènes, des Farnèse à Parme et à Naples, des Barberini à Rome, des Gonzague à Mantoue et ailleurs, mais aussi les ensembles de la royauté et de la noblesse française, grâce aux travaux bien connus d'Antoine Schnapper.

Un des ensembles les plus prolifiques du XVII^e siècle était assurément formé par les collections du cardinal Jules Mazarin. Le jeune italien Giulio Mazarini, ayant débuté sa carrière dans la diplomatie vaticane, fut remarqué par Richelieu lors de sa mission comme nonce extraordinaire en France dès 1634. Naturalisé en 1639 et devenu cardinal en 1641, il devint le ministre principal d'Anne d'Autriche après la mort de Louis XIII en 1643; et il fut ainsi l'homme le plus puissant (et le plus

hai) du royaume. Pourvu d'une fortune considérable, il collectionna avidement les œuvres d'art de tout genre, et ceci dès ses premières fonctions à Rome auprès des Barberini jusqu'à son départ temporaire lors de la Fronde, de 1649 à 1653, période durant laquelle une grande partie de ses collections furent dispersées. Revenu au pouvoir, il maintint celui-ci jusqu'à sa mort le 8 mars 1661 au château de Vincennes. Durant cette dernière partie de sa vie, il reconstitua et élargit encore considérablement ses collections, et ceci avec l'aide d'un autre futur grand commis de l'état, Jean-Baptiste Colbert.

Le mérite revient à Patrick Michel, professeur à l'Université de Bordeaux III, de s'être attelé à la besogne énorme de rechercher et de collationner de façon critique les innombrables documents et écrits concernant ces collections successives et de nous en livrer ici une analyse vraiment impressionnante, fruit d'années de recherches. Cette analyse s'étendant sur quelques 650 pages, imprimées dans un caractère de grande densité (presque trop petit pour tout porteur de lunettes...), se divise en trois parties. Les deux premières décrivent en détail la formation de ces collections, d'abord jusqu'à la Fronde, ensuite de la reconstitution à la dispersion après sa mort. Un troisième volet analyse les collections de façon systématique, reconstituant leur aspect en partant d'œuvres similaires et tentant aussi et surtout de retrouver ce qui en a subsisté de nos jours. Sculptures, tableaux, mobilier, tentures de tapisserie et objets d'art (orfèvrerie, gemmes, bijoux, céramiques, émaux etc.) sont ainsi passés au crible, et le bilan en est absolument impressionnant.

L'art de nos régions y est représenté surtout par deux disciplines, les tableaux et les tapisseries. La préférence du cardinal pour la peinture flamande allait vers le portrait. Hormis un portrait du cardinal-infant par Rubens, il acquit surtout pas moins de vingt-quatre portraits d'Antoine van Dyck, principalement lors de la vente des collections de Charles Ier d'Angleterre sous Cromwell en 1649 (pp.207-209 et 394-95), représentant les membres de la famille royale, des aristocrates anglais mais aussi Marie de Medicis (à présent au musée de Bordeaux): sa collection comptait aussi une Crucifixion en grisaille d'Otto Venius et trois paysages de Paul Bril.

Quant aux tapisseries du cardinal, l'auteur leur réserve une large part de son étude. On peut suivre la genèse de cet ensemble, au fil des ans, d'abord par les acquisitions de la première période (pp. 160-167), les achats lors des ventes anglaises de 1649 (p.210), et surtout les acquisitions à grande échelle après 1651 (pp.279-299). Tout un chapitre leur est réservé dans l'analyse systématique de la troisième partie (pp.438-470), enfin des commentaires judicieux sont livrés sur leur présentation (pp.522 et 533). En 1653 la collection comportait 38 tentures complètes, dont 20 des Flandres. En 1661, lors du décès de Mazarin, ce chiffre s'éleva à 59 tentures dont 31 des Flandres. Il n'est pas possible d'entrer ici en détail dans ce matériel si riche, apportant maint document inédit et traitant de plusieurs tentures célèbres. Par le truchement de ses intermédiaires et de ses agents à l'étranger, Mazarin était toujours à l'affût d'achats avantageux lorsque des collectionneurs importants mirent leurs tapisseries en vente. En 1653-54, il essaya d'acquérir certaines pièces des collections royales anglaises. La fameuse tenture d'*Abraham*, fleuron de la collection de Henry VIII, lui échappa, mais il acquit une tenture du *Manège*, probablement d'après Jordaens (et non Rubens, p.211), diverses pièces de *David* et de la *Passion*. La dénomination de "fabrique d'Angleterre" dans ses inventaires ultérieurs peut se rapporter à des produits de Mortlake (tels que *Héro et Léandre*, ou les *Actes des Apôtres*) mais aussi à des pièces flamandes anciennes acquises en Angleterre à cette époque (p.442). Parmi elles, la fameuse *Glorification du Christ*, à présent à la National Gallery of Art de Washington, qualifiée encore "la Mazarine" de nos jours (p.447). A la même époque, en 1654-1655, il en acquit aussi, grâce aux efforts diplomatiques de Colbert, chez le duc de Guise: ce furent les *Chasses Maximiliennes*, la tenture des *Bestions* et des *Mois grotesques* (p.281-284). Il est surprenant d'apprendre que le cardinal refusa par deux fois (en 1617 et 1657) la tenture célèbre des *Amours de Jupiter*, perdue de nos jours, mais tissée à Bruxelles d'après les maquettes de Perino del Vaga pour Andrea Doria et vendue par ses héritiers en 1644 au vice-roi de Naples (p. 280-281). Mazarin commanda peu de tentures nouvelles, son goût étant orienté vers les tentures anciennes de la Renaissance, ce qui lui fit écrire à ce propos: "le nuove non fanno per me" (p.293). Un exemplaire subsiste des portières ornées de ses armes (p.291, fig.51, et p. 458): le dessin central est de style italien, mais la bordure en est indubitablement flamande.

L'analyse systématique du contenu de la collection nous présente tous les sujets dans leur grande diversité iconographique. Quelques précisions peuvent y être apportées ici. Le cardinal possédait une tenture de *Jacob*, en dix pièces, certainement d'après les dessins de van Orley; dont toutes les éditions connues (c.a. Bruxelles et Florence) portent la marque de Willem de Kempeneer, pas celle de Pannemaker (p.411) (Guy DELMARCEL, *La tapisserie flamande du xv^e au xviii^e siècle*, Paris, 1999, pp.100 et 121).

. *La tenture de Céphale et Procris*, en six pièces, sujet rare à la Renaissance, peut avoir été tissée d'après les cartons des pièces conservées encore aux musées du Vatican (Clifford BROWN & Guy DELMARCEL, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole and Ferrante Gonzaga. 1522- 1563*, Seattle -Londres, 1996, p. 142-147; et DELMARCEL, *op. cit.*, 1999, p. 114).

. *Un exemplaire de l'Histoire de Tarquin*, fin du xv^e siècle, est encore toujours à la cathédrale de Zamora (p. 450) (J.P. ASSELBERGHS, *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora*, Salamanque, 1999, p. 221-238). De la tenture du *Grand Scipion*, du maréchal de Saint-André, passée ensuite chez Marie de Medicis et enfin chez Mazarin, quatre pièces (mal étudiées car à peine photographiées) subsistent encore à la Fondation Hearst à San Simeon, Californie (p.451).

La première édition de la tenture des *Fructus Belli*, aux armoiries de Ferdinand de Gonzague, ne fut pas vendue à Charles Quint (p.452) mais elle subsista chez les Gonzague jusqu'en 1709 et passa ensuite chez Jean Baptiste Colbert de Torey (BROWN & DELMARCEL, *op. cit.*, 1996, p. 69). L'édition offerte à Mazarin lors de la Paix des Pyrénées fut tissée par la suite, peut-être chez Reynbouts à Bruxelles vers 1600. Cet échange de tapisseries entre Luis Mendez de Haro et Mazarin mérite encore une étude plus approfondie.

La mention d'une tenture brugeoise des *Mois* n'est pas nécessairement une erreur de la part de Brienne (p. 456): il existe effectivement, entre autres à Vienne, de telles tentures du xvii^e siècle s'inspirant de modèles de la Renaissance (Guy DELMARCEL & Erik DUVERGER, *Bruges et la tapisserie*, Mouscron 1987, pp. 411-425). Enfin, les *Jeux d'Enfants* de Léon X d'après Jean d'Udine furent tissées à Bruxelles par Pierre d'Enghien, dit van Aelst, et non par Pierre Coecke, le peintre (p. 455) (Rolf Quednau, dans le catalogue d'exposition *Raffaello in Vaticano*, Cité du Vatican, 1984-85, p. 357).

Ces quelques remarques ponctuelles ne diminuent en rien la valeur des commentaires par ailleurs très complets en bien fondés de ce chapitre.

Il est devenu de bon ton de pouvoir livres et articles d'histoire de l'art de titres à épithètes suggestives, une mode qui nous vient du monde anglo-saxon et surtout de jeunes auteurs américains. Ce livre-ci n'a pas volé le sien: Mazarin peut être nommé à juste titre le "prince des collectionneurs" de son siècle, et Patrick Michel a bien servi son prince par cette étude magistrale. Quiconque prétendra étudier l'art du xvii^e siècle européen, devra y recourir sous peine d'être incomplet. Rares sont devenus les livres aussi fondamentaux.

Guy DELMARCEL

Jean LEMAIRE DE BELGES, *Des anciennes pompes funérales*, texte établi, introduit et annoté par Marie-Madeleine FONTAINE avec le concours d'Elizabeth A.R. BROWN (Société des textes français modernes), Paris, Les Belles Lettres, 2001, LXXXIX-186 pages, 13 figures en noir et blanc et 8 planches en couleur sous cartonnage. ISBN 2-86503-264-7.

Les rites funéraires pratiqués dans l'Antiquité constituent un sujet de choix pour les Humanistes du xvi^e siècle. Jean Lemaire de Belges (1473-vers 1525) ne manqua pas d'exploiter cette veine à diverses occasions. L'édition critique de son ouvrage sur les « anciennes pompes funérales » que nous offre Madame Marie-Madeleine Fontaine, d'après deux manuscrits récemment découverts à la Bibliothèque nationale de France, comprend un extraordinaire chapitre XII, inconnu jusqu'ici. Ce passage constitue, en effet, une relation des fouilles opérées au cours de l'été 1507 dans une tombe gallo-romaine située à Zaventem, dans un champ aujourd'hui recouvert par l'aéroport de

Bruxelles-National, qui appartenait à un certain Regnier Cleerhagen, maître à la Chambre des Comptes du Brabant. La tombe circulaire et voûtée, enfouie sous un tumulus boisé, comprenait en son centre un sarcophage en grès, orné d'une effigie du dieu Somnus, qui fut ultérieurement transporté au cimetière du Sablon où les intempéries ont, sans doute, contribué à détruire sa pierre très friable.

La description donnée par Lemaire de Belges (p. 25 à 28 de l'édition en cause) doit être mise en relation avec un curieux manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Vienne traitant du même objet et qui a appartenu aux célèbres frères Gilles et Jérôme de Busleyden mais qui avait été communiqué à Lemaire (ce texte est publié en annexe, p. 93-109). On y trouve une quinzaine de figures (reproduites dans l'édition) de la tombe et de son contenu ainsi qu'une description des fouilles et un exposé sur la manière dont elles furent conduites. Ces textes constituent un des plus anciens témoignages concernant la recherche archéologique en Belgique. Le propriétaire Cleerhagen, assisté de plusieurs humanistes-antiquaires et de nombreux ouvriers, mena l'entreprise en observant une méthode qui ne serait pas désavouée aujourd'hui: mensuration de chaque élément au fur et à mesure des travaux, datation des monnaies à l'aide d'ouvrages existant (on mit au jour des monnaies de Néron, d'Antonin le Pieux et de l'impératrice Faustine), consultation des corps de métier (orfèvres, verriers et potiers) en vue d'identifier le matériau et la technique de fabrication de chaque pièce, examen des possibilités de restauration et, finalement, établissement d'un rapport écrit et de relevés coloriés. Si des comportements de ce genre ont été signalés dans l'Italie de la Renaissance, ils étonnent chez nous à une date aussi reculée que 1507.

L'épisode de Zaventem est remarquablement analysé par Marie-Madeleine Fontaine qui n'a pas hésité à faire précéder sa transcription d'une très importante introduction. L'ouvrage comprend également de nombreuses pièces justificatives et annexes documentaires, un glossaire des mots en vieux français, un index des noms propres cités dans les manuscrits ainsi qu'une table des matières.

La bibliographie « sommaire » quoique bien fournie mériterait d'être complétée par les études de H. SCHUERMANS, "Le tumulus de Saventhem", dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, XIII, 1874, p. 25-41 et de J. GESSLER, "Le tumulus belgo-romain de Saventhem", dans *Le folklore brabançon*, XIX, 1939 (n° 111-112), p. 98-100 (l'une et l'autre avec références complémentaires).

Si l'éditeur a cru devoir nous faire parvenir ce volume, c'est assurément en raison de l'intérêt exceptionnel qu'il présente pour l'histoire de l'archéologie dans notre pays. Le soin et l'érudition mis à combler la curiosité des lecteurs justifient amplement son intention.

LUC SMOLDEREN

Wim NEYS, *Ontwerpen voor zilver. Designs for silver. Simonet & Vansteeger. Dom Martin & Wolfers*, Anvers-Deurne, 2001, 448 pages in-4°, très nombreuses ill. n/b et couleurs. ISBN 90-6625-027-5.

En 1998-1999, la collection de projets dessinés du Provinciaal Museum Sterckshof-Zilvercentrum, jusqu'alors fort modeste, s'est enrichie d'une façon extraordinaire: 2845 dessins, puis 223 ont été acquis. En voici le catalogue. « Un travail de titan » s'enthousiasme le Gouverneur de la Province d'Anvers Camille Paulus, dont l'avant-propos ouvre le volume. Suivent deux courts textes d'introduction, l'un de Frank Geudens, Député pour les institutions culturelles, « Dessins d'orfèvrerie », l'autre de notre collègue Leo De Ren, conservateur, « De l'esquisse à la production en série ». Vient ensuite les contributions de Wim Neys, assistant scientifique: trois cent soixante-deux pages de catalogue précédées de quatre de notions générales sous le titre « Esquisses de pièces d'orfèvrerie », neuf à propos des ateliers Simonet et Vansteeger, huit à propos de l'atelier Wolfers Frères et la collaboration avec dom Martin et enfin trente-deux de planches en couleurs (couleurs qui n'apportent pas toujours quelque chose d'appréciable). À quoi s'ajoutent quatre pages pour un index et une pour la bibliographie et les crédits photographiques. Pas de table des illustrations ni de table des matières.

L'ouvrage est résolument polyglotte: deux langues pour le titre et pour le catalogue, le néerlandais et l'anglais; quatre pour les textes initiaux: le français et l'allemand s'ajoutent. L'index, lui, est unilingue. Le maître-mot du travail, « Ontwerpen », est traduit par « Entwürfen », « Designs » et « Esquisses ». Pour définir le terme français, le Petit Robert cite Diderot: « Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de la chaleur de l'artiste... » Les dessins catalogués n'ont vraiment rien de flamboyant; ils ont un caractère technique bien marqué; ce sont plutôt des projets. Beaucoup d'entre eux sont reproduits. Quelquefois, les pièces d'orfèvrerie réalisées le sont aussi. En outre, de loin en loin, des poinçons et des documents manuscrits ou imprimés.

L'attention est éveillée par un fort méritoire aperçu de l'ensemble des collections, tant privées que publiques, que compte notre pays dans le domaine en cause. Mais aussi par l'enquête menée à bien en ce qui concerne les codes secrets utilisés pour noter les prix: l'un d'eux est franchement scabreux.

Qui s'acharnerait à relever des imperfections noterait, par exemple que la verrerie Zoude n'est pas liégeoise, mais namuroise, que « alloy » doit s'écrire aloï, que Marcel Wolfers n'est pas de ceux qui ont « recouvert » la laque, mais bien de ceux qui l'ont redécouverte. Vétilles!

Depuis la parution, la bibliographie s'est enrichie d'une étude substantielle due à un membre distingué de l'Académie d'histoire de l'orfèvrerie en Belgique: Walter VAN DIEVOET, *Les Wolfers, orfèvres, bijoutiers et joailliers*, Archives et Musées de la Ville de Bruxelles, 2002 (Studia Bruxellae) et d'un superbe petit livre édité par la Fondation Roi Baudouin: D. ALLARD (dir.), *Philippe Wolfers. Civilisation et barbarie*, Bruxelles, 2002.

Ontwerpen voor zilver porte le n° 18 dans la liste des « Sterckshofstudies », qu'on y cherche en vain. Elle serait la bienvenue dans les volumes à venir, qui la rendront plus impressionnante encore. Au *Zilvercentrum*, on se montre capable de tenir la gageure de combler à la fois les attentes du grand public et celles des spécialistes. Puisse le Centre d'orfèvrerie de la Communauté française de Senffe en prendre de la graine!

Pierre COLMAN

Carra Ferguson O'MEARA, *Monarchy and Consent. The Coronation Book of Charles V of France. British Library Ms Collon Tiberius B.VIII*. London, Harvey Miller Publishers, 2001, 8°, 371 p., ill., index. Prix: EUR. 105. ISBN: 1-872501-10-9.

“Le livre du sacre des rois de France”, qui porte l'ex-libris du roi Charles V daté de 1365, fut donc écrit après le couronnement de ce prince le 19 mai 1364. D'autres règlements l'avaient précédés: celui de saint Louis, rédigé à Reims vers 1230, celui de 1250 — le dernier “ordo” capétien (Paris, BNF, lat. 1216), et des textes dont ceux de Nicolas Oresme “Le livre du Ciel et du Monde” ou le “Rational de l'office divin” de Guillaume Durant qui incluait un “Traité du Sacre” de Jean Golein, un élève de Raoul de Presles. Ce traité-ci qui en était la symbiose était aussi une mise au point originale. Il établissait fermement le roi de France comme le modèle des souverains chrétiens, il affirmait l'hérédité du trône dévolue au fils aîné — allégation très actuelle en cette guerre de “100 ans”, et, sous l'influence de la pensée aristotélicienne, elle posait pragmatiquement le rôle du conseil royal et des laïcs représentant les “citoyens” qui prenaient ouvertement part au gouvernement du souverain. Enfin, il attribuait un rôle aussi important à la reine qu'à son conjoint, tout en nuancant certains moments de la cérémonie.

Du point de vue artistique, il marque une étape essentielle dans l'histoire du portrait — en l'occurrence celui du roi Charles V —, et dans la relation minutieuse de l'événement au travers des trente-huit miniatures conservées, extrêmement précises et réalistes. Le reportage a un sens profondément politique. Texte et miniatures ont dû être exécutés dans l'entourage immédiat du souverain: peut-être plusieurs savants se sont-ils rassemblés pour mettre le texte au point sous la plume de Jean de Golein.

Le miniaturiste dénommé "Maître du livre du Sacre" a été étudié par François Avril. Celui-ci le replace dans le cercle de Girart d'Orléans et de son fils Jean, lequel était au service du roi Jean le Bon et serait l'a. du "Parement de Narbonne" (1378).

Cette étude très fouillée comporte aussi une description codicologique du volume, son histoire ultérieure qui la mène en Angleterre par le biais des collections du duc de Bedford et du bibliophile R. Cotton, les planches en couleur et la transcription de toutes les étapes de la cérémonie du sacre du roi et de la reine, des notes abondantes, une bibliographie suivie d'une liste des illustrations et d'un index des mss et d'un index général. En tout, un très beau et bon livre qui fera référence.

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS

Cyriel STROO, *De celebratie van de macht*. Presentatieminiaturen en aanverwante voorstellingen in handschriften van Filips de Goede en Karel de Stoude, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Brussel, 2002, 388 blz., 143 ill. in zwart-wit en in kleur. ISBN: 90-65569-911-3.

Dit boek was vast en zeker een veelbelovend initiatief: het uitgebreide citatenmateriaal — middeleeuws en modern — over het concept en het wezen van de vorstelijke macht en een rijke iconografie (143 miniaturen waarvan echter een te groot aantal niets te maken heeft met het aangekondigde onderwerp) zijn de meest positieve aspecten van deze uitgave.

Een eerste, pijnlijke vaststelling: zoals de auteur het overigens zelf vermeld in zijn woord vooraf, dateert de tekst uit 1992 en werd deze voor de uitgave in 2002 niet geactualiseerd: er ontbreken dus tien jaar publicaties (met uitzondering van die van de auteur zelf!) over een onderwerp dat in de laatste jaren veel ter sprake kwam in boeken, artikels en catalogi. De belangrijkste, principiële vraag — die onbehandeld bleef — is in hoeverre de presentatieminiaturen met de realiteit overeenstemmen. Het is te vrezen dat dit aantal uiterst gering is: het beeld van de authentieke ceremonie kan vanzelfsprekend niet in het aangeboden boek voorkomen, ten zij de miniatuur later, buiten katern, werd aangebracht. Hiervan kennen wij slechts één voorbeeld in de codices die voor Filips de Goede werden geschreven en verlucht. Deze miniaturen zijn dus hoofdzakelijk atelierwerk naar vroegere desnoeds geactualiseerde voorbeelden of volgens vooraf gegeven instructies.

Het aantal bevoorrechten die de ceremonie bijwoonden — in geval ze werkelijk bij het aanbieden van een handschrift plaats had — was gering: de graaf van Charolais op verschillende leeftijden, de kanselier van Bourgondië, de bisschop en enkele Vliesridders. Voor dit gezelschap was het vorstelijk machtsvertoon een dagelijks verschijnsel, net als de ontvangsten van ambassadeurs of ceremoniële maaltijden volgens het strenge etiket van het hof. Zo is het by ondenkbaar dat de hertog ooit een hand zou uitgestoken hebben om het boek persoonlijk in ontvangst te nemen, wat meer dan eens op de miniaturen voorkomt.

Hier en daar in het boek stellen miniaturen de tegenovergestelde ceremonie voor, nl. het overhandigen van een verordening door de hertog. Hier is er meer publiek aanwezig en heeft de ceremonie ongetwijfeld een ostentatief karakter. Daarom valt het te betreuren dat deze miniaturen niet globaal werden behandeld. De rechtspraak van de vorst onder een tent heeft niets te maken met het aanbieden van een handschrift maar is vast en zeker ook een vertoon van macht. Het is ongewenst miniaturen te publiceren waarop, zonder het te vermelden, de afgebeelde vorst koning Karel V van Frankrijk is, of waarvan reeds lang bekend is dat de persoon die het boek in ontvangst neemt Lodewijk van Gruuthuse is.

Het is bewezen dat Filips de Goede een ware bibliofiel was. Buiten aankopen of geschenken was het totstandkomen van een exemplaar voor zijn bibliotheek een ingewikkeld proces dat hier niet ter sprake komt. Ofwel drukte de vorst zelf de wens uit een tekst te bezitten voor zijn librerie, ofwel werd zijn aandacht door een of ander hoveling op een bepaalde tekst gevestigd. Deze werd dan aan de hertog voorgelegd, misschien wel gedeeltelijk voorgelezen (22 miniaturen in het boek stellen het voorlezen van een tekst voor, het boek is dan geopend en naar de voorlezende toegekeerd, wat de auteur niet heeft gemerkt). In geval de hertog toestemt, wordt een zorgvuldige ma-

quette opgemaakt waarvan de lay-out reeds overeenstemt met die van de definitieve codex. Pas dan komt het bevel voor het tot stand komen van het definitief exemplaar dat — met of desgevallend zonder ceremonie — aan de bibliothecaris wordt toevertrouwd, onmiddellijk plaats neemt in de hertogelijke librije en ingeschreven in de lopende inventaris (waarvan het bestaan bekend is, al zijn er geen exemplaren van bewaard gebleven). Naar onze mening waren er talrijke andere gelegenheden waarbij de bevolking de vorstelijke macht en staat met alle bijbehorend praalvertoon kon bewonderen: blijde inkomsten, officiële bezoeken aan steden, bijwonen van steekspelen of wapenfeesten, ja zelfs bijwonen van rederijkersspelen of cavalcades ter gelegenheid van de ontvangst van een belangrijk personage: “aller à la rencontre d'un hôte de marque est un moyen de manifester la puissance et la splendeur du prince” schrijft Jutta Huesman in haar onlangs verschenen bijdrage “La procédure et le cérémonial de l'hospitalité à la cour de Bourgogne” (*Revue du Nord*, T. 84, 2002, p. 295-317).

Jammer genoeg is dit boek een verkeken kans om het verschijnsel van de presentatieminiaturen op zijn juiste plaats in te schakelen binnen de handel en wandel van het Bourgondische Hof.

Claudine LEMAIRE

Véronique VAN CALOEN, Jean VAN CLEVEN, Johan BRAET e.a., *Hel kasteel van Loppem*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2001, 256 p., 255 ill. couleurs, relié sous jaquette, 30 x 24. Une édition française de l'ouvrage existe sous le titre: *Le château de Loppem* (mêmes spécifications). ISBN 90-5856-010-4. Prix: 49 €.

Véritable chef-d'œuvre d'architecture et de décoration néogothiques, le château de Loppem est l'un des édifices civils les plus significatifs du XIX^e siècle en Belgique. Le nom du château est indissociable de celui de ses commanditaires, la famille van Caloen, et de celui de son architecte, Jean-Baptiste Bethune, ainsi que du séjour d'un mois qu'y fit le roi Albert au lendemain de la Première Guerre mondiale et des importantes décisions politiques qui y furent prises pour le pays. Consciente de la valeur de leur propriété et de l'importance de conserver intact le château et ses collections, la famille constitua dès 1952 la « Fondation [Jean] van Caloen » destinée à préserver l'ensemble, à l'entretenir et à le rendre accessible au public. Le château a été classé comme monument et son parc comme site en 1985. Grâce à la fondation, Loppem a pu échapper aux démembrements inévitables des successions et offre aux amateurs de patrimoine l'occasion de découvrir le cadre de vie et le rêve néomédiéval d'une famille aristocratique et catholique de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Si plusieurs études partielles et mémoires universitaires avaient été consacrés à des aspects particuliers de Loppem, le château et ses collections méritaient une étude d'ensemble. Le présent ouvrage comble cette lacune avec un réel bonheur, en sachant combiner les contributions scientifiques d'une dizaine d'auteurs et une illustration somptueuse. Il s'articule en cinq parties respectivement consacrées au contexte historique, au monument néogothique, aux collections artistiques, au parc et, enfin, à la politique patrimoniale des van Caloen.

Le chapitre historique écrit par Johan Braet introduit à l'univers mental des commanditaires du château, le baron Charles van Caloen (1815-1896) et de son épouse la comtesse Savina de Gourcy Serainchamps (1825-1912): leur éducation dans le contexte du réveil catholique, le milieu ultramontain et le dévouement au pape, la famille et l'éducation des enfants, l'amour du pays et l'action politique. Il en ressort une cohérence identitaire fascinante, propre à la vieille noblesse terrienne (dans ce cas, très fortunée) et profondément catholique, luttant avec conviction pour la restauration d'une société chrétienne. Il serait faux d'y voir une chimère romantique; les van Caloen avaient un projet concret, nourri par la Foi, donnant lieu à des engagements clairs. La signification du château de Loppem et les goûts artistiques néo-médiévaux de ses occupants ne peuvent se comprendre qu'au sein de ce projet. La partie historique est complétée par deux contributions sur des aspects spécifiques: l'une, par Bertrand Denysz, sur les liens entre les van Caloen et Guido Gezelle; l'autre, par Romain Van Eenoo, sur les « accords de Loppem » (novembre 1918) qui déci-

dèrent notamment du suffrage universel pour les hommes, de la liberté syndicale et de la flaman-disation de l'université de Gand.

La seconde partie de l'ouvrage, de loin la plus importante, est consacrée au château, à sa décoration et à son mobilier. Après quelques considérations générales sur le style néogothique par Roland van Caloen, suit l'importante contribution de Jean van Cleven sur l'histoire architecturale et l'analyse artistique du bâtiment. Disposant non seulement du monument et de son contenu, mais également d'archives quasi exhaustives, l'auteur développe dans un premier temps une approche chronologique très systématique: présentation des différents protagonistes, la conception du projet (1847-1858), la construction (1859-1863), les parachèvements et la décoration (jusqu'en 1876). Tout est passé en revue avec une égale attention et un souci du détail qui se justifie parce que, précisément, quasi tout est conservé et documenté. S'y ajoute la finition d'un très haut niveau par des artistes et artisans identifiés; bref, un véritable régal pour l'historien de l'art. Les deux acteurs principaux furent Savina de Gourcy — son mari, quasiment aveugle jusqu'en 1867, ne participa pas activement à l'« aventure » — et le baron Jean-Baptiste Bethune (1821-1894), le créateur néogothique qui reçut ici carte blanche. Leur unité de vue esthétique et chrétienne favorisa la naissance du chef-d'œuvre. On ne peut évidemment oublier que c'est Edward Pugin qui conçut les premiers plans et fixa la volumétrie du bâtiment, avant que Bethune reprenne le flambeau et se charge de rendre le projet plus conforme à la tradition architecturale locale (c'est-à-dire brugeoise) en application des *True principles of Pointed or Christian Architecture* de August W.N. Pugin (traduction française de T.H. King publiée à Bruges en 1850). Le château de Loppem et l'église de Vivenkapelle, deux œuvres d'art totales, devinrent les prototypes du néogothique bethunien et une référence décisive pour les Écoles Saint-Luc (fondées en 1862). Dans un second temps, Jean van Cleven décrit le bâtiment et son contenu, pièce par pièce, et fait quelques comparaisons utiles à la compréhension des sources et modèles de Bethune.

Jean van Cleven consacre ensuite un chapitre spécifique aux peintures murales du Salon bleu, réalisées en 1869-1870 par le peintre allemand August Martin (1837-1901). La thématique fut mise au point par le chanoine Félix Bethune et s'enrichit d'inscriptions composées par Guido Gezelle. Le cycle comprend quatre grandes scènes de l'histoire de Flandre aux ^x^e et ^{xii}^e siècles (saint Arnold et Robert le Frison, le comte de Flandre et les croisés devant Jérusalem, Thierry d'Alsace et le Saint Sang, Chrétien de Troyes à la cour de Wijnendale), treize saints vénérés à Bruges au Moyen Âge, figurés en grisaille sur fond d'or, ainsi que les quatre vertus cardinales. Le cycle constitue une vision mystique de la condition humaine, dans laquelle le sacrifice de soi est la seule issue à la menace du chaos. Transposé dans le contexte de la fin des années 1860, ce cycle réfère évidemment au combat des chrétiens contre les idéologies libérale et socialiste, et à la paix divine au-delà des différences de classes. Joseph van Caloen (dom Gérard, 1853-1932), le fils aîné de la maison, allait d'ailleurs incarner cet idéal de vie « néogothique » en devenant bénédictin, fondateur de l'abbaye de Zevenkerke, évêque au Brésil et promoteur de l'art chrétien. Ici, encore plus qu'ailleurs, la cohérence entre le château et ses occupants atteint une intensité fascinante. Van Cleven consacre enfin un court chapitre à la chapelle funéraire des van Caloen accolée à l'église de Loppem, également bâtie par Jean-Baptiste Bethune dès 1852-1856.

La troisième partie de l'ouvrage a trait aux collections artistiques du château, principalement constituées par Jean van Caloen (1884-1972) et perpétuées par son fils Roland, l'actuel président de la fondation. Une partie de la collection bénéficie d'une présentation muséographique contemporaine, tandis que le reste se répartit dans la chapelle et les autres pièces du château. Les collections sont présentées par quatre spécialistes: les tableaux par Véronique van Caloen, les sculptures par Robert Didier, les arts appliqués par Stéphane Vandenberghe, les œuvres sur papier et la bibliothèque par Cécile Kruyfhoofd.

La quatrième partie de l'ouvrage est consacrée au parc du château qui, lui aussi, participe à l'œuvre totale. Katrien Hebbelinc évoque les jardins de la maison de campagne qui se trouvait sur le site au ^{xviii}^e siècle — notamment un étonnant jardin « anglo-chinois » vers 1800 —, puis le parc exécuté de 1851 à 1861 par le « jardinier paysagiste » liégeois Jean Gindra, enfin le célèbre labyrinthe réalisé par les enfants van Caloen avec l'aide de leur précepteur en 1873. Martin Hermy

complète cette contribution en s'interrogeant sur les *stinzenplanten*, c'est-à-dire les essences que l'on ne trouve que dans des sites d'occupation fort ancienne.

La seule lacune de l'ouvrage est l'absence d'un index des noms de personnes qui permettrait de suivre, à travers les différentes contributions, les protagonistes de l'histoire du château. Nous pensons en particulier aux nombreux noms d'artistes, d'artisans, de décorateurs et de marchands exhumés avec patience par Jean van Cleven dans les archives.

Le mot de la fin revient à Véronique van Caloen, administratrice de la fondation et conservateur du château de Loppem. Elle retrace, à travers un siècle et demi d'histoire familiale, l'évolution de la relation des occupants du château avec leur patrimoine: la fondation, les restaurations, le classement de 1985, l'aménagement du musée, l'ouverture au public, etc. Autant de questions résolues avec bonheur et au bénéfice de la conservation du château. Somme toute, peu a changé depuis le 2 juillet 1863, date de la joyeuse entrée de Charles van Caloen et Savina de Gourey dans leur demeure. Aussi, selon la formule de John Sutton et August Martin, Loppem est-il bel et bien *The Eternal Château!*

Thomas COOMANS

Dominique VANWIJNSBERGHE, « *De fin or et d'azur* ». *Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (xiv^e-xv^e siècles)*, Leuven, Uitgeverij Peeters, 2001, 8°, LXV-466 p., ill. (*Corpus of illuminated manuscripts*, 10. *Low Countries series*, 7 Edited by Bert CARLON). Prix: 110 €. ISBN: 90-129-0883-1.

Dans cet ouvrage qui représente une partie de sa thèse de doctorat, D. Vanwijnsberghe fait le point de façon magistrale sur la méthodologie nécessaire à l'étude des métiers du livre dans une ville donnée, à savoir, dans son cas, Tournai. Son but est d'exploiter toutes les ressources des documents d'archives avant de passer, dans une publication ultérieure, à l'étude des œuvres proprement dites.

Dans un premier chapitre, D. Vanwijnsberghe met en évidence l'inadéquation du concept de la miniature tournaisienne élaboré par l'historiographie locale et les spécialistes de l'enluminure médiévale avec la réalité médiévale. En effet, certaines attributions faussent la compréhension de ce que fut exactement l'enluminure tournaisienne à la fin du Moyen Âge. Ainsi, Jean Le Tavernier fut très tôt récupéré par la littérature érudite locale. Même si celui-ci fit un passage à Tournai où il accède à la maîtrise en 1431 et où il est attesté jusqu'en 1440, les œuvres conservées de cet artiste ont été réalisées à Audenaerde d'où il est d'ailleurs originaire. Comme aucune œuvre de sa période tournaisienne ne nous est parvenue, il convient de retirer provisoirement son œuvre du répertoire tournaisien. Simon Marmion constitue un cas comparable. Même si celui-ci accéda à la maîtrise à Tournai le 27 avril 1468, sans doute par opportunisme commercial, son art est profondément marqué par le milieu amiénois. Il ne peut donc être considéré comme l'un des chefs de file de l'école tournaisienne. Les manuscrits issus du mécénat épiscopal doivent également être retirés du catalogue tournaisien car l'examen stylistique des œuvres indique qu'elles ont été réalisées par des artistes ou des groupes d'artistes dont l'activité est attestée dans d'autres villes des Pays-Bas méridionaux, comme Bruges, par exemple.

Ceci met donc en évidence la nécessité de reconstruire la production tournaisienne. D. Vanwijnsberghe, pour ce faire, se base sur les documents d'archives relatifs aux bibliothèques tournaisiennes et à l'activité des miniaturistes tournaisiens. Ce sont ces documents qu'il analyse dans un second chapitre. La plus grande partie des archives de Tournai périt dans l'incendie de la ville en mai 1940. Cependant, les érudits locaux recueillirent et publièrent dès le xix^e siècle de nombreuses mentions dans les archives. Dans un premier temps, l'auteur étudie la possession de livres enluminés à Tournai à la fin du Moyen Âge. Pour évaluer l'ampleur et le contenu des collections de livres rassemblées par des personnes privées ou par des collectivités, plusieurs types de documents ont été utilisés par l'auteur. Pour la sphère privée, les principales sources de renseignements sont les testaments et les comptes d'exécution testamentaire; pour les institutions, les états des biens et les séries

comptables ont été utilisés. Les catalogues de bibliothèques, les actes de donation, les *acta capituli* du chapitre cathédral ainsi que les marques de provenance des manuscrits conservés ont également servi à cette étude. Ces types de documents ont tous leurs limites propres que l'auteur passe en revue avec beaucoup de finesse. Quant à la présence de miniatures dans les livres cités dans ces documents, elle est difficile à évaluer. Trois méthodes peuvent être utilisées: l'analyse de la prise des livres, mais cette méthode est très aléatoire, la prise en compte des mentions directes de travaux d'enluminure, qui sont cependant rares, et l'examen de la tradition iconographique des ouvrages mentionnés.

Les testaments et les comptes d'exécution testamentaire tournaisiens reflètent certaines tendances générales. Ainsi, les classes sociales élevées et moyennes (aristocratie et haute bourgeoisie urbaine) s'intéressaient largement au livre. Du point de vue des textes, l'auteur constate une nette prédominance des livres à caractère religieux et principalement des livres de dévotion privée.

L'examen des bibliothèques d'institutions religieuses et civiles doit envisager séparément chaque cas en distinguant trois grandes catégories d'institutions: les communautés et les fondations religieuses (chapitre cathédral, abbayes, couvents et institutions paroissiales), les institutions civiles liées à l'administration de la commune et, enfin, les associations de type socio-économique (charités, confréries, puys, chambres de rhétorique, métiers, hôpitaux et institutions de bienfaisance).

Les sources utilisées ont toutes leurs limites propres. Ainsi, du point de vue quantitatif, il est difficile de déterminer, dans la masse de documents rassemblés, ceux qui ont trait spécifiquement aux manuscrits enluminés. Il faut également considérer l'origine des manuscrits. En effet, une part des livres illustrés peut ne pas avoir été réalisée dans les ateliers locaux.

Dans un deuxième temps, D. Vanwijnsberghe s'attache à la production des livres et surtout à l'examen de la structure dont faisaient partie les enlumineurs tournaisiens. Le métier de peintre est documenté dès 1365 mais il n'obtiendra de reconnaissance « de jure » qu'après la révolte démocratique de 1423, où il est rangé sous la bannière des orfèvres. Il est probable que le sort des miniaturistes soit lié au métier de peintre. Il semble, en étudiant le cas de Piérart dou Tiel, qu'il existait dès avant 1350 une forme d'organisation de la production enluminée. Cependant, la documentation est lacunaire et il n'est pas possible de résoudre définitivement le problème d'une éventuelle appartenance des enlumineurs à l'une ou l'autre association professionnelle avant 1423. Quelques articles relatifs aux enlumineurs apparaissent dans les Ordonnances de 1480. Il ressort de ces Ordonnances que le métier des enlumineurs était subordonné à celui des peintres, mais l'auteur constate également une certaine souplesse mise en évidence par l'apprentissage peu réglementé, des droits d'inscription réduits de moitié, une absence de distinction entre les miniaturistes tournaisiens et étrangers. Cependant, il faut se méfier de l'image statique que représentent les documents normatifs car ils présentent une vision idéale du métier.

Il existe également un registre des inscriptions à la corporation des peintres et verriers, publié avant sa destruction en 1910, qui contient une liste des inscriptions au métier de 1426 à 1791. Cette liste doit cependant être considérée avec prudence car elle est incomplète, les compagnons et les serviteurs n'y étant pas repris. Tandis que des maîtres connus par ailleurs n'y figurent pas. D. Vanwijnsberghe prend cette liste comme point de départ pour réaliser une étude prosopographique afin d'étoffer la biographie des enlumineurs tournaisiens. Pour ce faire, il dépouilla de façon systématique les documents du xv^e siècle encore conservés à l'heure actuelle aux Archives de l'État à Tournai. Il élargit ensuite sa recherche en dépouillant les comptes d'institutions religieuses situées dans la partie francophone du diocèse de Tournai. Les biographies d'artistes ainsi augmentées permettent de donner une image plus complexe de la profession d'enlumineur que ne le laisse paraître le texte des Ordonnances de 1480. Ainsi, dans la pratique, il apparaît qu'il n'existait pas de partage équitable du travail entre les disciplines. Les délais de promotion dans le métier sont également plus longs que les deux ans prescrits. Si le système corporatif favorisait les fils et les filles de maîtres, aucun lignage d'enlumineurs ne se dessine à Tournai. Enfin, il semble y avoir eu une certaine mobilité des artistes et une recherche de travail à l'extérieur de la ville.

Suit alors une partie importante consacrée aux pièces justificatives: 243 mentions de livres dans les testaments et les comptes d'exécution testamentaire, accompagnées d'un répertoire des

œuvres mentionnées et d'un index onomastique; l'édition des Ordonnances de 1480; un répertoire biographique des ouvriers tournaisiens du livre (enlumineurs, scribes, relieurs, parcheminiers). Un grand nombre d'illustrations noir et blanc viennent illustrer les propos de l'auteur.

Anne DuBois

John WILLIAMS, *The illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse in five Volumes* Vol. 4. *The Eleventh and Twelfth Centuries*, Londres, Harvey Miller, 2002. Avec 47 p. de texte, 44 p. d'annexes (tableaux récapitulatifs, retranscription des inscriptions accompagnant les miniatures, bibliographie et indexes) et 418 planches en noir et blanc. ISBN 0905203941.

On appelle « Beatus » les manuscrits exécutés principalement en Espagne, entre le ix^e et le xiii^e siècle, qui comportent au moins le texte de l'*Apocalypse* découpé en *storiae* et un commentaire rédigé sous forme de *catenae* — c'est-à-dire, de citations enchaînées de sources exégétiques et patristiques — attribué au moine asturien *Beatus* de Liébana (2^e moitié du viii^e siècle). Si l'original est évidemment perdu, on en conserve 26 copies richement illustrées, parfois à l'état de fragments, appartenant à deux branches différentes. On se souviendra à cet égard, de la mémorable exposition d'*Europalia Espagne*, en 1985, dont Pierre Cockshaw fut Commissaire, où ces manuscrits furent pour la première (et unique) fois réunis en un seul lieu — la Chapelle de Nassau, à la Bibliothèque Royale. C'est notamment pourquoi le lecteur portera une attention particulière à ces volumes qui les présentent de manière chronologique, sous forme de petites monographies accompagnées de la reproduction intégrale de leurs illustrations. Il s'y intéressera encore davantage quand il se rappellera qu'à partir du xii^e siècle, un certain nombre de leurs rutilantes peintures — du moins dans les manuscrits de la branche II — contiennent des allusions politico-religieuses à la situation de l'époque. Car, en réactualisant le message d'espoir du texte biblique, le « Beatus » est avant tout le livre de la *Reconquista*, ce qui explique la faveur dont il a joui durant toute cette période.

Les « Beatus » ont déjà fait l'objet de nombreuses études, parmi lesquelles il faut épingler celle, pionnière, de Wilhelm Neuss auxquelles ont notamment succédé les contributions marquantes de John Williams, de Mireille Mentré et de Peter K. Klein, à qui l'on doit aussi le commentaire éclairant de deux *fac-simile*. Il n'en reste pas moins que notre *Corpus* comble une réelle lacune, eu égard au fait qu'il présente une étude systématique de *tous* les manuscrits illustrés, et que leurs peintures sont reproduites dans leur intégralité. Aux trois volumes déjà existant, s'y ajoute donc un quatrième et avant-dernier, qui recense six manuscrits — complets ou fragmentaires — réalisés à la fin du xi^e et au xii^e siècles: le Beatus de Burgo de Osma (à partir de 1086), le Beatus de Turin (premier quart du xii^e siècle), le Beatus de Silos (1091-1109), le Beatus Corsini (début du xii^e siècle), le fragment de León, et le Beatus de Berlin. Comme dans les livraisons précédentes, le volume IV s'ouvre par la liste des vingt-six exemplaires faisant l'objet de la publication, suivie d'une courte introduction. Ce parti, qui permet de situer directement les six manuscrits par rapport à ceux qui les précèdent et à ceux qui les suivent, offre aussi l'avantage d'informer tout de suite le lecteur de l'intérêt et de l'originalité spécifiques du groupe retenu. Vient ensuite la partie la plus importante — le catalogue — qui couvre près de 340 pages. Celui-ci débute, comme chaque fois, par quatre tableaux et *stemma* relatifs aux différents groupes et familles auxquels appartiennent les vingt-six manuscrits, et tels qu'ils ont été respectivement proposés par Wilhelm Neuss, Peter K. Klein et John Williams. Il se termine de même par la table des sujets illustrés, la table des illustrations apocalyptiques, la retranscription des inscriptions accompagnant les miniatures, une substantielle bibliographie, l'index des manuscrits, et un index général, ainsi que le rappel du contenu des précédents volumes. Pour ce qui est du catalogue *sensu stricto*, il comporte la reproduction en noir et blanc des illustrations des six manuscrits retenus, accompagnée de courtes mais denses études monographiques comprenant une brève présentation codicologique, l'histoire du manuscrit, une discussion de la chronologie, une mise en perspective du texte par rapport aux diverses traditions et familles et une analyse stylistique et iconographique, sans compter une copieuse bibliographie.

L'entreprise de John Williams est donc aussi vaste qu'ambitieuse, mais elle atteint son objectif dans la mesure où elle offre au lecteur les outils nécessaires pour s'y retrouver, grâce à une structuration et un système de renvois très clairs, et aussi par la répétition bienvenue d'informations de base déjà contenues dans les tomes précédents. On peut évidemment regretter l'absence de reproductions en couleur dans les volumes de catalogue, dans la mesure où celle-ci joue un rôle primordial dans la conception même des images. Mais on devine bien que ce parti n'est pas le résultat d'un choix, mais bien celui de contraintes économiques. Et puis, il y en a quand même dans le premier tome, qui sont systématiquement rappelées, en début de chapitre. On pourrait aussi reprocher à l'auteur d'avoir fait tourner d'un quart de tour, une peinture du *Beatus* de Silos (fol. 2r^o, fig. 222), dans le souci évident de présenter saint Michel *debout* alors qu'il est originellement figuré horizontalement. Mais ce serait bien mesquin, eu égard à l'excellent travail accompli globalement. En fait, la seule chose vraiment dérangeante à mes yeux, est le découpage aberrant en termes de chronologie. Il eut été beaucoup plus logique, en effet, de joindre l'étude des témoignages les plus anciens (ix^e siècle), au volume d'Introduction, puis de consacrer chacun des volumes suivants à la production manuscrite d'un seul siècle, au lieu d'étaler celle du x^e siècle sur les volumes II et III, celle du xi^e siècle sur les volumes III et IV et celle de xii^e siècle sur les volumes IV et V ! En effet, la présentation actuelle implique le maniement conjoint (et peu pratique vu leur format) de deux tomes — voire trois — quand on doit comparer des œuvres à peu près contemporaines. Mais il s'agit sans doute là d'une exigence d'éditeur, qui préfère des volumes d'une épaisseur identique à des volumes structurés de manière signifiante....

Il n'en reste pas moins que l'entreprise est louable dans la mesure où elle met à la disposition du chercheur une source documentaire de tout premier choix et sans équivalent, et qu'elle livre un certain nombre de conclusions originales. Parmi celles du quatrième volume, on retiendra surtout que le *scriptorium* de Sahagun, important monastère léonnais, semble avoir été le centre d'un renouvellement stylistique grâce à ses rapports privilégiés avec Cluny, comme en témoigne déjà, peut-être, le *Beatus* de Facundus (1047), étudié dans le volume III, et de manière certaine, le *Beatus* de Burgo de Osma (à partir de 1086), présenté dans le volume suivant. En effet, on trouve déjà dans ces deux manuscrits, un sens plastique et des détails ornementaux annonçant le style roman, qui tranchent sur l'habituel style « mozarabe » caractérisé par sa linéarité, le refus de la troisième dimension, et l'utilisation de couleurs intenses, contrastées et posées en aplats violents. Leurs peintures sont en effet les seules de ce type, avec celles du célèbre *Beatus* de Saint-Sever, réalisé significativement hors d'Espagne, dans le monastère de Saint-Sever-sur-l'Adour, dans le troisième quart du xi^e siècle (volume III). L'un des attraits majeurs des derniers tomes parus réside ainsi dans la diversité stylistique de ces manuscrits du xi^e siècle, dont certains témoignent d'un grand conservatisme, alors que d'autres — moins nombreux — s'ouvrent déjà aux influences venues de France. Pour toutes ces raisons, le volume IV du présent *Corpus* constitue un document du plus grand intérêt.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

BIBLIOGRAPHIE
DE L'HISTOIRE
DE L'ART NATIONAL*

BIBLIOGRAFIE
VAN DE NATIONALE
KUNSTGESCHIEDENIS*

2002

ET COMPLÈMENTS
D'ANNÉES ANTÉRIEURES

EN AANVULLINGEN
VAN VORIGE JAREN

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se propose de diffuser désormais par Internet, la traditionnelle bibliographie de l'Histoire de l'Art qu'elle publiait annuellement dans la Revue.

Dès l'ouverture du site, nous nous proposons de donner, à titre introductif, quelques informations générales sur l'Académie et notamment les statuts, le règlement du prix Simone Bergmans et la liste des membres.

De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België het plan opgevat om voortaan via het Internet de traditionele bibliografie van de kunstgeschiedenis te verspreiden, die zij jaarlijks in het Tijdschrift publiceerde.

Van bij het opzetten van de site willen we voorstellen om ter inleiding enige algemene informatie over de Academie op te geven, meer bepaald de statuten, het règlement van de prijs Simone Bergmans en de ledenlijst.

Adresse-adres: website: www.acad.be; e-mail: info@acad.be

(*) Établie sous la direction de Jacqueline Folie, avec la collaboration de Raf Van Laere

(*) Opgesteld onder leiding van Jacqueline Folie, met de medewerking van Raf Van Laere

ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 16 MARS 2002
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 16 MAART 2002

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Van Laere, voorzitter-président; Mesdames / de Dames Bergmans, Coppens, De Pauw-Deveene, De Ruyt, Dumortier, Folie, Leclercq-Marx, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein, Pérrier-D'Ieteren, Piérard, Serck-Dewaide, Utrix-Closset, Van den Bergen-Pantens, Van de Winckel, Van Nerom, Verougstraete; Messieurs / de Heren Bastin, Cardon, Cauchies, Cockshaw, Colaert, Culot, De Schryver, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Lemeunier, Moerman, Nys, Smets, Smolderen.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Nave, De Poorter, Roberts-Jones; Messieurs / de Heren Coomans de Brachène, Delmarcel, Demeter, Duvosquel, Gaier, Roberts-Jones, Trizna, Vander Auwera, Vanwijnsberghe.

A 10h30, le président déclare la séance ouverte. Madame Marguerite Coppens jette des lumières sur *La dentelle au xviii^e siècle. Terminologie et rouages industriels: quelques questions.*

Quiconque consulte les archives dentellières est confronté à un vocabulaire souvent aussi riche qu'ésotérique. Or la volonté d'éclaircir ce domaine est fondamentale pour faire progresser la connaissance du produit dentellier. Notre savoir d'aujourd'hui reste trop catégorique, trop logique et ne reflète pas les innombrables nuances, variations, évolutions et illogismes d'une industrie en constante adaptation. Plus les dentelles sont d'un genre peu évolutif, stylistiquement figé, plus leur terminologie sera étendue et imagée. Les dentelles de qualité, continuellement stimulées par la mode au changement, se définissent plus facilement par un terme générique qui peut coïncider avec leur lieu de fabrication, car leur évolution rapide et constante ne peut s'appesantir sur une apparence précise. Au contraire, dans les dentelles communes ou traditionnelles, un type précis peut se répéter pendant de très longues périodes et leur clientèle veut précisément retrouver un type connu.

Afin d'illustrer ce propos, trois exemples de fabrication qui ne se dénomment pas « dentelle » mais qui peuvent être des dentelles ont été abordés, soit *la campane*, *l'entoilage* et *la mignonelle*. Les variantes de ces termes, aussi bien en néerlandais qu'en français, les différents usages ou techniques que ces termes peuvent recouvrir d'après l'époque, le lieu ou le contexte ont été examinés. Ensuite deux exemples de produit qui s'appelle « dentelle » mais ne sont pas de la dentelle ont été abordés, soit *la dentelle faite au métier* ou *lissée* et *le point de dentelle*.

Le manque de clarté des appellations compliquaient les transactions commerciales de l'époque: un échantillon devait parfois accompagner les commandes pour préciser le souhait du client. Les archives du Conseil des finances conservent plusieurs témoignages de la perplexité des officiers de douane chargés de taxer les mar-

chandises quand les appellations déclarées ne correspondaient pas clairement avec la technique du produit importé. Certaines parties de la conférence ont été publiées par l'auteur dans le numéro intitulé *Kant en Passemant* de la revue amstellodamoise *Textielhistorische bijdragen*, 10, 2000, p.27-44.

À midi une réception est donnée à l'occasion des nouveaux membres. À 13 h les membres inscrits se sont unis autour d'une table amicale pour le déjeuner.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 20 AVRIL 2002
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 20 APRIL 2002

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Smolderen, voorzitter-président; Mesdames / de Dames Bonenfant, Coppens, De Poorter, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van den Bemden, Van den Bergen-Pantens, Van de Winkel, Van Nerom-Debuc; Messieurs / de Heren Bastin, Cockshaw, Colaert, Coomans de Brachène, De Smedt, Jacobs, Moerman, Smets.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Jonge, De Nave, De Pauw-Deveen, Perier-D'eteren; Messieurs / de Heren Culot, Delmarcel, Duvosquel, Leblieq, Vander Auwera, Van Laere, Van Wijnsberghe.

La séance est ouverte à 10h10. Le président annonce que M. Van Laere a confirmé sa décision. Il la regrette et rend hommage à l'action menée par son prédécesseur. Conformément à l'article 13 des statuts, M. Smolderen assurera la présidence.

Le président donne la parole à Mme Van den Bergen-Pantens, qui présente *L'Armorial universel*, modèle de l'armorial de Flandre de Corneille Gailliard. L'oratrice a comparé trois armoriaux appartenant à la Bibliothèque Royale de Belgique: le ms. 18088-18106, « armorial universel », œuvre anonyme antérieure à 1557 pour sa partie Flandre en tout cas ainsi que deux autographes de Corneille Gailliard, héraut d'armes de l'empereur Charles Quint pour la Flandre: le ms. 5819-5820, exécuté vers 1557 et le ms. IV 1276, acquis récemment, qui lui est antérieur.

Une étude minutieuse de ces trois volumes prouve que le ms. 5820, appelé communément « l'armorial de Flandre » copie systématiquement l'armorial universel pour ce comté, tandis que le ms. IV 1276 constitue un travail préparatoire au ms. 5820, exécuté indépendamment. La méthode de travail du héraut est mise ainsi en évidence. L'attention particulière qu'il accorde aux armoiries des villes et des abbayes, phénomène typique du XVI^e s., est dans ces cas-ci l'expression du désir du souverain et le reflet d'une volonté politique sous-jacente.

Ce riche exposé a soulevé de nombreuses questions.

À 12h le président lève la séance.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 18 MAI 2002
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 18 MEI 2002

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Smolderen, président-voorzitter; Mesdames / de Dames Bergmans, Coppens, De Jonge, Deveen-De Pauw, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van den Bergen-Pantens; Messieurs / de Heren Cardon, Demeter, De Ren, De Smedt, D. Martens, Moerman, Vander Auwera, Van Laere, Van Wijnsberghe.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Nave, De Ruyt, Folie, Périer-D'Ieteren, Van de Winckel; Messieurs / de Heren Bastin, Cockshaw, Coomans de Brachène, Culot, Delmarcel, Duvosquel, Nys, Smets.

Op 18 mei 2002 maakte ons genootschap een uitstap naar Leuven. In het Erasmushuis werden de leden met koffie vergast. Te 10u30 heette de voorzitter hen welkom en gaf het woord aan ons medelid Mevrouw Anna BERGMANS, die een mededeling hield met diapositieven over *Middeleeuwse muurschilderingen te Leuven*. De middeleeuwse muurschilderkunst in Leuven is lange tijd een grote onbekende gebleven. Twee wereldoorlogen hebben enorme schade aangericht en daarnaast eisten ook de restauraties van het bouwkundig patrimonium in de 19de en 20ste eeuw een grote tol. Een overzicht van de ontdekkingen in de 20ste eeuw maakte duidelijk hoe er met de schilderijen werd omgegaan op het vlak van onderzoek, documentatie en restauratie. Aan de hand van de schilderijen in de kerken van Sint-Pieter, Onze-Lieve-Vrouw-ter-Predikheren, Sint-Kwinten en Sint-Jan-de-Doper van het Groot Begijnhof, werd de typologische ontwikkeling van de muurschilderkunst en de architectuurpolychromie geschetst, en werd ingegaan op de artistieke waarde en de betekenis daarvan.

Na afloop werd het middagmaal in het restaurant « 't Zwart Schaap » zeer op prijs gesteld. Vervolgens werd een bezoek gebracht aan de norbertijnerabdij van Park te Heverlee onder leiding van ons medelid Jan KLINGCKAERT. De dag werd in de indrukwekkende eetzaal met koffie en taart besloten.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 19 OCTOBRE 2002
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 19 OKTOBER 2002

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Smolderen, président-voorzitter; Mesdames / de Dames Bücken, Deveen-De Pauw, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaide, Van de Winckel, Van Nerom; Messieurs / de Heren Bastin, Colaert, Demeter, De Smedt, Leblieq, D. Martens, Moerman, Vander Auwera.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Jonge, de Nave, Leclercq-Marx, Van den Bergen-Pantens; Messieurs / de Heren Cardon, Coomans de Brachène, Duvosquel, Eeckhout, Smets, Trizna, Van Laere, Van Wijnsberghe.

A 10h10 M. Smolderen, président, ouvre la séance, annonce le décès de M. Georges Dogaer et rend hommage au défunt. Il exprime le désir de M. Jean Jadot de devenir membre honoraire. Ensuite, il remet la médaille de membre titulaire à Mme Véronique Bücken et cède la parole à M. Yvon Leblieq, qui à l'aide de nombreuses diapositives creuse brillamment *Deux Concours architecturaux consacrés aux immeubles des nouveaux boulevards du centre à Bruxelles (1872-1879)*. Dans le but de favoriser la construction le long des nouveaux boulevards du centre et de promouvoir la vente de ses terrains, la Ville de Bruxelles instilna deux concours architecturaux successifs récompensant par des primes les immeubles élevés, d'une part, de 1872 à 1875, et d'autre part, de 1876 à 1878. La communication présentée par Yvon Leblieq a non seulement permis de combler les lacunes présentes dans l'historiographie à propos du premier concours, mais elle a aussi et surtout permis de corriger les diverses erreurs écrites à propos du second concours et de présenter pour la première fois le véritable palmarès de celui-ci.

A 12.10 la séance est levée.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 16 NOVEMBRE 2002
 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 16 NOVEMBER 2002

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Smolderen, président-voorzitter; Mesdames / de Dames De Jonge, De Poorter, De Ruyt, Deveen-De Pauw, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van de Winkel; Messieurs / de Heren Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Smets, Vander Auwera.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames Bücken, de Nave, Leclercq-Marx, Périer-D'leteren, Van Gansbeke, Van Nerom; Messieurs / de Heren Coomans de Brachène, Duvosquel, Van Laere.

Te 10u15 verklaarde voorzitter L. Smolderen de zitting voor geopend. Ons geacht medelid Francis SMERS gaf een lezing met lichtbeelden met als titel *Een esthetica van de verleiding: de actualiteit van Antoine Wiertz*. Spreker beoogde een dubbel doel. Enerzijds hield hij een pleidooi voor het bestaansrecht van een speculatieve methode in de academische wereld. Anderzijds deed hij een poging om actuele kunstwerken te benaderen vanuit de esthetische categorie van de verleiding. Het schilderij *Le bouton de rose / De rozenknop* van de "filosoof met het penseel", Antoine Wiertz, kan geïnterpreteerd worden als een filosofische stellingname: het kunstwerk dient zich aan als een moment van verleiding. Verleiding zelf is een tegenstrijdig samengaan van nee-zeggen en ja-zeggen, van zich-geven en zich-weigeren-te-geven. Dit spel van ja en neen komt nooit tot stilstand. De betekenis van het kunstwerk blijft onbeslist, en in die zin geheim. De hele vraag is dan of deze vicieuze cirkel kan opgebroken worden door het geheim. Is het kunstwerk een metafoor voor de grote existentiële geheimen? In dat geval moet het symbolisch gelezen worden. Of is het kunstwerk een oxymoron, een ondermijning van iedere betekenis? In dat geval moet het diabolisch gelezen worden. Het is duidelijk dat de actuele kunst verschuift van het symbolische naar het diabolische. Daarmee hangt samen dat verleiding de voornaamste esthetische categorie wordt. En zoals we weten, is verleiding "des duivels".

Een boeiende bespreking met tussenkomsten van De Pauw-Deveen, Vander Auwera, Lemaire, De Jonge besloot de zitting, die te 12 u werd gegeven.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
 Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
 Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 14 DECEMBRE 2002
 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 14 DECEMBER 2002

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Smolderen, voorzitter-président; Mesdames / de Dames Bergmans, Bücken, Coppens, De Jonge, De Ruyt, Folie, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van den Bergen-Pantens, Van de Winkel, Van Nerom-Debuc; Messieurs / de Heren Bastin, Colaert, Coomans de Brachène, de Callataÿ, De Smedt, De Valkeneer, Dominguez Casas, Jacobs, D. Martens, Moerman, Vander Auwera, Vanwijnsberghe.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Nave, De Pauw-Deveen, De Poorter, Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx; Messieurs / de Heren Cardon, Cockshaw, Culot, Delmarcel, Demeter, Duvosquel, Eeckhout, Leblieq, Paviot, Trizna, Van Laere.

À 10h10 la séance est déclarée ouverte par le président. Celui-ci accueille le Consul général d'Espagne et Mme Benavides, qui honorent la séance de leur présence. Le secrétaire général donne lecture d'un in memoriam pour Georges Dogaer, rédigé par Mlle Debae. M. Smolderen présente Rafael Dominguez Casas, comme nouveau membre associé étranger et lui cède la parole.

À l'aide de diapositives, l'orateur traite *Le patronage artistique de Don Juan Manuel*. Son étude sera publiée dans notre *Revue*.

UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

De nombreuses questions furent posées par Mmes De Jonge, Van den Bergen et Lemaire, par MM. Smolderen et Coomans de Brachène.

Après la levée de la séance un déjeuner fut organisé en honneur de notre confrère espagnol.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 18 JANVIER 2003
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 18 JANUARI 2003

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Smolderen, président-voorzitter; Mesdames / de Dames Bücken, Coppens, De Jonge, De Poorter, Deveen-De Pauw, Leclercq-Marx, Lemaire, Logie, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaide, Van den Bergen-Pantens, Verougstraete; Messieurs / de Heren Bastin, Colaert, Demeter, de Schryver, De Smedt, Huys, Jacobs, Leblieq, Lemeunier, Van Laere, Van Wijnsberghe

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames Bergmans, De Nave, Folie, Périer-D'Iteren, Piérad; Messieurs / de Heren Cardon, Coomans, Culot, Duvosquel, Eeckhout, Vander Auwera

Le président ouvre la séance à 10h15. Il annonce le décès de notre confrère associé étranger Julius Held, qui s'est éteint le 22 décembre 2002 et demande un moment de recueillement. Après la lecture du procès-verbal de la séance notre consoeur Mme Hélène Verougstraete donne une communication richement illustrée, intitulée *Cadres et supports dans la peinture flamande*. Les cadres et supports des Pays-Bas méridionaux aux XVe et XVIe siècles sont conservés en grand nombre. Le savoir-faire des différents corps de métiers qui ont fourni des supports aux peintres reflète bien les exigences de ces derniers. Menuisiers, charpentiers, tourneurs et sculpteurs ont fourni des supports aux peintres. La menuiserie a évolué d'un siècle à l'autre. Les assemblages des éléments du cadre, les moulures, la polychromie fournissent certains critères de datation et même d'attribution à un centre. Parfois, les caractéristiques de la menuiserie ou de la polychromie peuvent aider à comprendre l'usage qui était fait d'un dyptique. Le cadre de l'*Agneau Mystique* est un cas particulier. La construction du support est très différente d'un registre à l'autre. Celle du registre supérieur évoque, par des aspects dynamiques, le travail des charpentiers plutôt que celui des menuisiers. Les volets, avec leur forme actuelle cintrée, sont amputés d'une partie dans le haut, sans doute pour pallier l'affaissement des volets qui semble s'être produit à certain moment de l'histoire du retable. Les volets devaient, à l'origine, parfaitement recouvrir la partie centrale. L'exposé a suscité des questions et des commentaires fort instructifs de Mmes Bücken, De Jonge, De Pauw-Deveen, Lemaire, Masschelein, Serek, Van den Bergen-Pantens et Van de Winckel ainsi que de MM. Smolderen, De Schryver, Jacobs et Lemeunier. Le texte de la conférence paraît dans ce numéro.

La séance est levée à 11h55.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE LA SEANCE ORDINAIRE DU 15 FEVRIER 2003
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 15 FEBRUARI 2003

Présents / aanwezig: M. Smolderen, président; Mesdames / de Dames Bücken, De Ruyt, Dumortier, Folie, Logie, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Leclercq-Marx, Piérad, Serek-Dewaide, Utrix-Closset, Van den Bergen-Pantens, Van de Winckel, Verougstraete; MM. / de Heren Bastin, Blankoff, Bousmanne, Cauchies,

Cockshaw, Colaert, Coomans de Brachène, de Callataÿ, Demeter, De Ren, De Smedt, De Schryver, De Valke-
neer, Leblieq, Moerman, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames Bergmans, De Jonge, De Nave, De Poorter, Lemaire, Pèrier-
D'Iteren; de Heren Cardon, Delmarcel

La séance est ouverte à 10h42. Le président cède la parole à notre confrère Dominique VANWIJNSBERGHE, qui présente les premiers résultats d'une recherche en cours sur *Marc Caussin ou l'enluminure à Valenciennes avant Simon Marmion*, menée avec James Marrow, professeur émérite de l'Université de Princeton.

Ressuscité dès 1860 par l'érudit français Alexandre de la Fons-Mélicocq, repéré dans plus de quarante documents, le peintre enlumineur Marc Caussin, attesté à Valenciennes de 1432 à 1479, n'était jusqu'à présent qu'un personnage en quête d'œuvres.

Un paiement, récemment redécouvert dans les comptes de l'office de la fabrique de la cathédrale de Cambrai, signale un missel en deux parties dont les scènes historiées furent confiées à Caussin. Le document offre une description presque « codicologique » du manuscrit, précisant par exemple le nombre de cahiers, les caractéristiques de la réglure ou le décompte de ses différents types d'initiales. Il décrit aussi la page du canon, une *Crucifixion* entourée de scènes de la Passion, abritées dans des médaillons.

Il se fait que le livre auquel se rapporte le document existe toujours à l'heure actuelle et qu'il a pu être repéré à la Bibliothèque municipale de Cambrai (ms. 146 et 147). Richement illustré et offrant un échantillon représentatif du style de Marc Caussin, il a servi de base à la reconstruction d'un groupe d'une douzaine de manuscrits dont le chef-d'œuvre est incontestablement un livre d'heures à l'usage du chapitre noble de Maubeuge, conservé dans une collection privée belge.

Ce qui frappe dans la production de Marc Caussin — et qui pourrait être indicatif d'un quasi monopole dans le milieu valenciennois — c'est en tout premier lieu la grande variété des types de livres qu'il illustre: manuscrits liturgiques ou recueils d'oraisons, *Légende dorée*, textes historiques. Deux miniatures de sa main figurent dans l'un des manuscrits les plus célèbres de la Librairie de Bourgogne: les *Grandes Heures* de Philippe le Hardi. Autre fait remarquable, plusieurs de ses commanditaires sont identifiables: Caussin travaille pour d'importants représentants de la société hainuyère — deux d'entre eux sont membres de l'ordre de Saint Antoine en Barbefosse, un troisième n'est autre que Philippe de Croy. À côté de ces commandes prestigieuses, Caussin produit aussi des livres d'heures standardisés, passe-partout, destinés au marché. L'enlumineur module le niveau qualitatif de ses productions en fonction de l'importance des commandes. Il connaît un rayonnement local, principalement à Mons et à Tournai, villes où il entra probablement en concurrence avec les enlumineurs locaux. Une analyse préliminaire du style de Caussin montre sa réceptivité aux grands courants de la peinture et de l'enluminure flamande.

Pour situer son importance, on peut dire qu'il est le principal enlumineur valenciennois avant que Marmion ne s'installe dans cette ville et qu'il n'impose son talent dans tous les Pays-Bas bourguignons. Caussin est aussi le seul miniaturiste du Nord à qui l'on puisse raccrocher une œuvre authentifiée. Même Simon Marmion, son génial concitoyen, n'a pas encore eu ce privilège.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

PROCES-VERBAL DE L'ASSEMBLEE GENERALE STATUTAIRE DES MEMBRES
TITULAIRES DU 15 FEVRIER 2003
NOTULEN VAN DE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN DE
TITELVOERENDE LEDEN VAN 15 FEBRUARI 2003

Présents / aanwezig: M. Smolderen, président; Mesdames / de Dames Büeken, De Ruyt, Dumortier, Folie, Logie, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Leclercq-Marx, Piérard, Ulix-Closset, Van den Bergen-Pantens,

Van de Winckel; MM. / de Heren Bastin, Blankoff, Cauchies, Cockshaw, Colaert, de Callatay, De Ren, De Smedt, De Schryver, De Valkeneer, Leblieq, Moerman, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Jonge, Lemaire, Pèrier-D'eteren; de h. Delmarcel.

À 9h50 M. Luc Smolderen, président, déclare la séance ouverte. M. Raphaël De Smedt, secrétaire général, soumet le procès-verbal des réunions des 16 février et 16 mars 2002 à l'assemblée, qui les approuve moyennant une rectification par M. Raf Van Laere.

M. Leo De Ren, trésorier général présente les comptes de l'année 2002 et le budget de l'année 2003. M. Adelin De Valkeneer, désigné comme commissaire aux comptes, certifie que tous les comptes sont exacts et décharge est donnée au trésorier. Les comptes sont approuvés. Le président remercie M. De Valkeneer, qui pendant de longues années a exercé les fonctions de commissaire aux comptes et qui a exprimé le désir d'en être déchargé. Ainsi, le président propose que MM. Bastin et De Ren soient nommés vérificateurs aux comptes pour le suivant exercice. Le secrétaire général donne un aperçu des activités de l'année écoulée.

Sur proposition de Conseil d'administration le renouvellement du Bureau est approuvé avec une large majorité: président: M. Luc Smolderen; vice-président: M. Raphaël De Smedt; secrétaire général: M. Joost Vander Auwera; secrétaire chargé des missions spéciales: M. Yvon Leblieq; trésorier général: Mme Véronique Bücken; trésorier adjoint: M. Stéphane Demeter.

Le président remercie M. Leo De Ren d'avoir assumé pendant six ans la tâche de trésorier.

En remplacement de M. Jean Jadot, un de nos anciens présidents, qui a exprimé le désir de figurer désormais comme membre honoraire, M. Joost Vander Auwera est élu membre titulaire. Au conseil d'administration il remplacera M. Jean Eeckhout. Le président remercie le membre sortant pour son long dévouement.

Conformément à l'article 19 de nos statuts, la Commission des publications sera présidée par M. Raphaël De Smedt. MM. Guy Delmarcel, Yvon Leblieq et Raf Van Laere ont été élus comme membres de la Commission des publications.

Vu que Melle J. Folie ne pourra plus assumer la parution de la *Bibliographie de l'histoire de l'art belge*, le Conseil d'administration s'est prononcé en faveur d'une informatisation de la bibliographie.

La séance est clôturée à 10h35.

Om 09.50 uur verklaart dhr. Luc Smolderen, voorzitter, de vergadering voor geopend. Dhr. Raphaël De Smedt, algemeen secretaris, legt aan de aanwezigen de notulen voor van de vergaderingen van 16 februari en 16 maart 2002. Na een rechtzetting door dhr. Raf Van Laere worden deze notulen door de vergadering goedgekeurd.

Dhr. Leo De Ren, algemeen schatbewaarder, stelt de rekeningen van het jaar 2002 en de begroting voor het jaar 2003 voor. Dhr. Adelin de Valkeneer, die werd aangesteld als controleur van de rekeningen, verklaart dat alle rekeningen exact zijn. Bijgevolg wordt decharge verleend aan de schatbewaarder. De rekeningen worden goedgekeurd. De voorzitter dankt dhr. De Valkeneer die gedurende vele jaren de functie van controleur van de rekeningen heeft waargenomen en nu uit deze functie wenst te worden ontheven. De voorzitter stelt voor om de heren Bastin en De Ren te benoemen tot controleurs van de rekeningen voor het volgende boekjaar. De algemeen secretaris geeft een overzicht van de activiteiten tijdens het voorbije jaar.

Op voorstel van de raad van bestuur wordt de vernieuwing van het bureau met een grote meerderheid goedgekeurd. Het bureau is voortaan als volgt samengesteld: voorzitter: dhr. L. Smolderen; vice-voorzitter: dhr. Raphaël De Smedt; algemeen secretaris: dhr. Joost Vander Auwera; secretaris belast met de speciale opdrachten: dhr. Yvon Leblieq; algemeen schatbewaarder: mevr. Véronique Bücken; adjunct-schatbewaarder: dhr. Stéphane Demeter.

De voorzitter dankt dhr. Leo De Ren die zes jaar lang de taak van schatbewaarder heeft waargenomen.

Ter vervanging van dhr. Jean Jadot, een gewezen voorzitter die liet weten dat hij voortaan de hoedanigheid van erefid wenst te hebben, wordt dhr. Joost Vander Auwera verkozen tot titelvoerend lid. In de raad van bestuur zal hij dhr. Jean Eeckhout vervangen. De voorzitter dankt het aftredend lid voor zijn jarenlange toewijding.

Overeenkomstig artikel 19 van onze statuten zal de Commissie publicaties worden voorgezeten door dhr. Raphaël De Smedt. De heren Guy Delmarcel, Yvon Leblieq en Raf Van Laere werden verkozen tot leden van de Commissie publicaties.

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

Aangezien juffrouw J. Folie niet langer kan instaan voor de verschijning van de *Bibliographie de l'histoire de l'art belge* heeft de raad van bestuur verklaard voorstander te zijn van het digitaliseren van deze bibliografie. De vergadering wordt gesloten om 10.35 uur.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter
Luc SMOLDEREN

NOTULEN VAN DE BUTTENGEWONE ALGEMENE VERGADERING VAN 16 MAART 2002
PROCES-VERBAL DE L'ASSEMBLEE GENERALE EXTRAORDINAIRE DU 16 MARS 2002

Présents / aanwezig: Monsieur / de Heer Van Laere, voorzitter-président; Mesdames / de Dames Coppens, De Pauw-Devee, De Ruyt, Dumortier, Folie, Leclercq-Marx, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein, Périer-D'Ieteren, Piérard, Ulix-Closset, Van den Bergen-Pantens, Van de Winkel; Messieurs / de Heren Bastin, Cauchies, Cockshaw, Colaert, Culot, De Schryver, De Smedt, Leblieq, Moerman, Smolderen.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames De Jonge, Vanden Benden; Messieurs / de Heren Colman, Delmarcel, De Ren, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Jadot, Roberts-Jones, Trizna.

Te 9u30 opent de voorzitter de vergadering in de Nassaugalerij. De h. André Moerman vraagt om met de statutenwijziging omzichtig om te gaan en verwijst naar artikel 22. Dit stipuleert dat daartoe een schriftelijke vraag met de handtekening van ten minste vijftien leden bij het bureau dient neergelegd. Vermits de raad van bestuur een wijziging ter goedkeuring voordraagt, vraagt de voorzitter om de statutenwijziging toch door te voeren. In dat geval vraagt Mevr. L. De Pauw-Devee duidelijk te stipuleren dat wij tegen de statuten indruisen. Er wordt dan beslist te stemmen over een eventuele wijziging van de statuten. Er zijn 18 tegenstemmen, 13 stemmen voor en 1 onthouding. Voorzitter R. Van Laere trekt zijn conclusies en neemt ontslag. De heer L. Smolderen vraagt een nieuwe bestuursvergadering. Ten slotte wordt Rafael Dominguez Casas eenstemmig tot buitenlands geassocieerd lid verkozen.

Te 10u20 wordt de vergadering besloten.

A 9h30, dans la Galerie de Nassau, le président déclare la séance ouverte. M. André Moerman demande d'user de circonspection concernant une modification de statuts et réfère à l'article 22. Celui-ci stipule que pour toute modification il faut une demande écrite au Bureau revêtue de la signature d'au moins quinze membres. Vu que le conseil d'administration propose une modification, le président demande d'y donner suite. D'où Mme L. De Pauw-Devee demande que soit clairement stipulé que l'on va à l'encontre des statuts. Ensuite, il est décidé de voter d'une éventuelle modification des statuts. Dix-huits voix s'y opposent, treize voix sont favorables et une abstention. Le président tire ses conclusions et démissionne. M. L. Smolderen demande de réunir le conseil d'administration. M. Rafael Dominguez Casas est élu à l'unanimité comme membre étranger associé.

A 10h20 la séance est clôturée.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Raphaël DE SMEDT

Le Président
De Voorzitter

IN MEMORIAM

GEORGES DOGAER (1931-2002)

Georges Dogaer, corresponderend lid van onze Academie sedert 1973, overleed op 11 augustus 2002. Hij werd te Mechelen op 11 juli 1931 geboren. Na middelbaar onderwijs in zijn geboortestad, studeerde hij moderne geschiedenis aan de Leuvense universiteit. Zijn licentiaatscriptie (1955) handelde over *De rol van Leopold Jan de Pape in het kader van de centrale instellingen (1610-1685)*. Daarna studeerde hij kunstgeschiedenis en behaalde hij zijn licentiaatstapel met een studie gewijd aan het getijdenboek van Juan Rodriguez de Fonseca. Dit onderwerp werd een aanloop tot zijn doctoraatsthesis.

Op 2 mei 1958 werd hij aangesteld als wetenschappelijk vorser bij het Nationaal Centrum voor de archeologie en de geschiedenis van het boek in de schoot van de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Afdeling Handschriften. Een jaar later werd hij tot tijdelijk bibliothecaris aangesteld en op 1 december 1961 werd hij tot bibliothecaris-bibliograaf benoemd. Hij keerde toen terug naar de Afdeling Handschriften waar hij in 1965 tot assistent werd bevorderd.

In 1967, ter gelegenheid van de 500ste verjaardag van de dood van Filips de Goede, schreef hij in medewerking met Marguerite Debae de catalogus van de grote tentoonstelling gewijd aan de hertogelijke bibliotheek. Voor het eerst werden de 231 handschriften van de hertog, die in de Koninklijke Bibliotheek zijn bewaard, getoond.

In 1969 promoveerde Georges Dogaer met een proefschrift gewijd aan *Het getijdenboek van bisschop Juan Rodriguez de Fonseca met een inleidende studie over de zgn. Gents-Brugse school*. Zijn werk werd hetzelfde jaar door de Koninklijke Academie van Oudheidkunde, Letteren en Kunst van België bekroond.

Hetzelfde jaar werd hij tot werkleider benoemd en vanaf 1 november 1973 fungeerde hij als afdelingshoofd. In 1978 werd hij in die functie bevestigd.

Georges Dogaer gaf ook les in de kunstgeschiedenis aan de Provinciale Leergangen voor Bibliotheek- en Documentatiewetenschappen en aan het Hoger Sint-Lucas Instituut te Brussel. Hij was lid van de redactie van het tijdschrift *Quaerendo* en schreef talrijke recensies voor het *Bulletin codicologique* uitgegeven door het Centre International de Codicologie.

Vanaf de jaren tachtig diende hij met gezondheidsproblemen te kampen, die jaar na jaar verergerden. Toch kon hij in 1987 nog zijn boek *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries* (Amsterdam, Israël) publiceren, waarin hij meer dan 430 verluchte handschriften van de meesters van de Vlaamse miniatuurkunst per school wist bijeen te brengen.

Georges Dogaer verliet de Afdeling Handschriften op 3 november 1989. Op 3 april 1990 werd hij op wachtgeld gesteld en op 1 januari 1992 werd hij gepensioneerd.

Marguerite DEBAE (vert. RAPHAËL DE SMEDT)

Ondertussen verscheen van de hand van onze vice-voorzitter een uitvoerig *In Memoriam* in de *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 2002, met een volledige bibliografie van Georges Dogaer die 222 nummers telt.

GABRIEL DUPHÉNIÉUX (1920-2003)

Le 20 avril 2003, Gabriel Duphénieux disparaissait après une longue et pénible maladie. Né à Tournai en 1920, de père français et de mère belge, il vécut toute sa vie dans cette ville. Dès son plus jeune âge, il s'intéressa à la porcelaine de Tournai. Passionné par celle-ci, il en était devenu un fin connaisseur. Il avait fait ses études à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles où il obtint la maîtrise. Après la Seconde guerre mondiale, le Musée de Tournai avait perdu, entre autres, sa collection de porcelaines tournaisiennes et c'est grâce à l'activité, la ténacité et aux grandes compétences de Gabriel Duphénieux que ce musée peut s'enorgueillir maintenant d'une collection comportant de fort belles porcelaines tournaisiennes. Gabriel Duphénieux remplit les fonctions de conservateur dans le dit musée, jusqu'à sa mort. Ses écrits ne sont pas nombreux mais marquent sa haute connaissance de la matière. On lui doit un article particulièrement important concernant la manière de dater les porcelaines de Tournai pour laquelle les ouvrages d'E. Soil avaient été suivis jusqu'alors (G. DUPHÉNIÉUX, *Notes sur la chronologie des porcelaines de Tournai*, dans *Rencontres*, n°1, 1955, pp. 81-91). G. Duphénieux fut suivi par tous les auteurs en la matière.

Chaque fois qu'une manifestation était organisée à propos de la porcelaine de Tournai, son nom apparaît dans le comité organisateur. En 1956, il rédige l'introduction et les notices pour le catalogue de l'exposition *Scaldis* à Tournai de même que pour le catalogue de *Porcelaines et orfèvrerie* qui se tint à Tournai en 1958. C'est encore lui qui collabore au catalogue de l'exposition de *Faiences tournaisiennes* qui eut lieu successivement aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles et au Musée de Tournai en 1966. En 1994, il est dans le comité organisateur et rédige le catalogue de l'exposition de Porcelaines de Tournai qui se tint à la Banque Bruxelles Lambert à Tournai.

Ses compétences sont tout aussi approfondies dans le domaine de l'orfèvrerie tournaisienne sur laquelle il rédige un chapitre dans l'ouvrage sur les *Orfèvreries anciennes en Hainaut* (Mons-Ath-Tournai, Lannoo-Fonds Mercator, 1985, pp. 165-215). On doit encore à Gabriel Duphénieux l'identification des poinçons des montures en argent des boîtes en porcelaines du legs que Mme Louis Solvay fit aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (A.-M. MARIËN-DUGARDIN, *Le legs Madame Louis Solvay. II. Boîtes et tabatières*, M.R.A.H., Bruxelles, 1995).

On regrettera vivement ce collègue toujours affable et prêt à apporter son aide et ses connaissances. Il avait été élu membre correspondant de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique en 1967, il en devint membre titulaire en 1969 et membre honoraire en 1991.

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN

Par suite de circonstances indépendantes de notre volonté, l'hommage rendu au professeur Julius S. HELD, membre associé étranger, par notre collègue le professeur Carl Van de Velde, ne pourra paraître qu'en 2004.

Door onvoorziene omstandigheden kon het In Memoriam ter ere van ons buitenlands lid professor Julius S. HELD van de hand van professor Carl Van de Velde niet in dit nummer worden opgenomen. Het verschijnt in de aflevering 2004.

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

(mars / maart 2003)

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur (2003-2004)

Président - Voorzitter: M. Luc SMOLDEREN; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr. Raphaël DE SMEDT; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Dhr. Joost VANDER AUWERA; Secrétaire chargé de Missions Spéciales - Secretaris belast met Speciale Opdrachten: M. Yvon LEBLICQ; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général : Mme Véronique BÜCKEN; Trésorier adjoint - Adjunct-penningmeester: M. Stéphane DEMETER.

Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Mmes Bruwier, Bücken, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein; MM. III. Bastin, Cockshaw, Delmarcel, De Ren, De Schryver, De Smedt, De Valkeneer, Leblieq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires — Titelloerende leden

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie	1955 / 1967	DACOS-CRIFO, Nicole	1975 / 1979
DE VALKENEER, Adelin	1966 / 1967	GAIER, Claude	1972 / 1979
BAFON ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	CULOT, Paul	1976 / 1980
BRUNARD, Andrée	1955 / 1969	TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980
DE SCHRYVER, Antoine	1965 / 1969	SOSSON, Jean-Pierre	1978 / 1981
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	ULRIN-CLOSSET, Marguerite	1974 / 1981
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	WALCH, Nicole	1976 / 1981
VAN DE WINCKEL, Madeleine	1971 / 1974	DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	DUVERGER, Erik	1969 / 1983
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985
COEKELBERGHS, Denis	1972 / 1978	DELMARCEL, Guy	1981 / 1985

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985	MOERMAN, André	1993 / 1995
COLAERT, Maurice	1983 / 1986	BLANKOFF, Jean	1990 / 1996
VANRIE, André	1979 / 1987	COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996
PIÉRARD, Christiane	1978 / 1987	DE REN, Leo	1990 / 1996
SCHIEERS, Simone	1982 / 1987	HADERMANN-MISGUICH, Lydie	1987 / 1997
PHILIPPOT, Paul	1978 / 1989	PÉRIER-D'ETEREN, Catheline	1993 / 1997
SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989	BRUWIER, Marie-Cécile	1989 / 1997
DE RUYT, Claire	1986 / 1990	DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998
BASTIN, Norbert	1988 / 1990	DE CALLATAÿ, François	1995 / 1998
LECLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991	MARTENS, Didier	1995 / 1998
COCKSHAW, Pierre	1987 / 1991	CAUCHIES, Jean-Marie	1983 / 1999
SOENEN, Micheline	1988 / 1992	LEMEUNIER, Albert	1990 / 1999
DUMORTIER, Claire	1989 / 1992	DE SMEDT, Raphaël	1996 / 2000
LOGIE, Christiane	1989 / 1992	LEBLICQ, Yvon	1997 / 2001
VAN LAERE, Raf	1991 / 1993	DE JONGE, Krista	1998 / 2001
VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995	ECKHOUT, Paul	1978 / 1987
VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane	1985 / 1995	BÜCKEN, Véronique	1998 / 2002
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995	VANDER AUWERA Joost	2001 / 2003

Membres honoraires – Honoraire leden

Baronne GREINDL, Édith	1947 / 1950 / 1987
STIENNON, Jacques	1966 / 1972 / 1987
MARTENS, Mina	1965 / 1965 / 1994
PAUWELS, Henri	1965 / 1969 / 1995
MONBALLIEU, Adolf	1970 / 1973 / 1995
MEKHITARIAN, Arpag	1984 / 1988 / 1995
VERONEE-VERHAEGEN, Nicole	1973 / 1983 / 1999
SCHITTEKAT, Prosper	1966 / 1967 / 2001
GUÉRET -DE KEYSER, Eugénie	1970 / 1979 / 2001
JADOT, Jean	1947 / 1966 / 2002

Membre correspondants – Corresponderende leden

FETTWEIS, Henri	1969	MARTENS, Maximiliaan	1996
ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise	1973	DE BOE, Guy	1996
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	DE NAVE, Francine	1997
MARCHETTI, Patrick	1981	RÉMON, Régine	1998
HUYS, Bernard	1982	BOUSMANNE, Bernard	1999
HUVENNE, Paul	1986	JACOBS, Alain	1999
DEBAE, Marguerite	1987	KLINCKAERT, Jan	2000

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

GÉNICOT, Luc-François	1988	FORGEUR, Richard	1996
RAEPSAET, Georges	1989	VAN DER STOCK, Jan	2000
VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989	DEMETER, Stéphane	2000
VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie	1989	COOMANS DE BRAGHÈNE, Thomas	2001
MATTHYS, André	1990	BERGMANS, Anna	2001
CORBLAU, Marie-Hélène	1992	SMETS, Francis	2001
VAN LENNEP, Jacques	1992	DE POORTER, Alexandra	2001
CARDON, Hubert	1993	SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002
WÆLKENS, Marc	1993	VEROUGSTRAETE, Hélène	2002
ALLART, Dominique	1995	Nys, Ludovic	2002
DE VOS, Dirk	1995	VANWILJNSBERGHE, Dominique	2002
DE WAELE, Eric	1995		

Correspondants honoraires - Corresponderende ereleden

WANGERMÉE, Robert	1967 / 1986
DHANENS, Elisabeth	1958 / 1995
MERCIER, Philippe	1978 / 1995
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie	1988 / 1999
DE WILDE, Eliane	1973 / 1997

Associés étrangers - Buitenlandse geassocieerden

LARSEN, Erik	1985	VACKOVA, Jarmilla	1992
GRIERSON, Philip	1989	CHÂTELET, Albert	1993
DORIVAL, Bernard	1992	VERDIER, Philippe	1993
LEVIE, Simon	1992	VAN BUREN, Anne	1997
VON EUW, Anton	1992	PAVIOT, Jacques	1999
GABORIT-CHOPIN, Daniëlle	1992	DOMINGUEZ CASAS, Rafael	2002
PADRON, Mathias	1992		

ALLART, Dominique, chargé de cours à l'Université de Liège, Impasse de la Chaîne 11-15, 4020 Liège

BASTIN, Norbert, conservateur h^{er} des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, route de Loyers 90, 5101 Lives-sur-Meuse

BERGMANS, Anna, docent aan de Universiteit Gent, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal

BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles

BONENFANT - FENTMANS, Anne-Marie, archiviste-conservateur h^{er} du Musée de l'Assistance Publique de Bruxelles, avenue de l'Université 75 b.13, 1050 Bruxelles

BOUSMANNE, Bernard, chef de section à la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, avenue des Combattants 141, 1332 Genval

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- BRUNARD, Andrée, conservateur h^{re} des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervueren 250, 1150 Bruxelles
- BRUWIER, Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée Royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq
- BÜCKEN, Véronique, chef de section aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Henri Maubel 29, 1190 Bruxelles
- CARDON, Hubert, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal
- CAUCHIES, Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires St-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon
- CHÂTELET, Albert, professeur émé. de l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire de l'Art, Palais universitaire, F-67084 Strasbourg
- COCKSHAW, Pierre, conservateur en chef h^{re} de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles
- COEKELBERGHS, Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles
- COLAERT, Maurice, président h^{re} de la Société Royale de Numismatique de Belgique, av. de Messidor 207 b.63, 1180 Bruxelles
- COLMAN, Pierre, professeur émé. de l'Université de Liège, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 b.202, 4000 Liège
- COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas, postdoctoraal onderzoeker aan de Katholieke Universiteit Leuven, KADOC, André Fauchillestraat 20, 1150 Brussel.
- COPPENS - COPPENS, Marguerite, chef de section aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1010 Bruxelles
- CORBIAC, Marie-Hélène, dr en archéologie et histoire de l'art, av. du Préau 13, 1010 Bruxelles
- CULOT, Paul, assistant h^{re} de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, av. Montjoie 21, 1180 Bruxelles
- DACOS - CRIFO, Nicole, directeur de recherches Fonds Nat. de la Recherche Scient., via Dall'On-garo 38, I-00152 Roma
- DEBAE, Marguerite, chef de section h^{re} de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, rue des Balkans 8 b.4, 1180 Bruxelles
- DE BOE, Guy, directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg
- DE CALLATAÏ, François, chef de département à la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles
- DE JONGE, Krista, gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groot Eilandstraat 15 b.3, 1000 Brussel
- DELMARCEL, Guy, em. gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Van Schoonbekestraat 140, 2018 Antwerpen

- DEMETER, Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, rue Marconi 2 b.32, 1190 Bruxelles
- DE NAVE, Francine, conservator van het Museum Plantin Moretus, Vrijdagmarkt, 2000 Antwerpen
- DE PAUW - DEVEEN, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 b.3, 1050 Brussel
- DE POORTER, Alexandra, attaché bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN, Leo, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 243 b.2, 3000 Leuven
- DE RUYT, Claire, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem
- DE SCHRYVER, Antoine, em. hoogleraar Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Meidoordreef 28, 9050 Gent
- DE SMEDT, Raphaël, hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Veemarkt 29, 2800 Mechelen
- DE VALKENEEER, Adelin, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Châtelain 6B b.11, 1000 Bruxelles
- DE VOS, Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Leopoldplaats 10/11, 2000 Antwerpen
- DE WAELE, Eric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles
- DE WILDE, Eliane, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjayastraat 67, 1050 Brussel
- DHANENS, Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo
- DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste h^{re} du Centre Public d'Aide Sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles
- DOMINGUEZ CASAS, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Calle Reyes 1 7B, E-47005 Valladolid, Espagne
- DORIVAL, Bernard, professeur h^{re} de l'Université de Paris-Sorbonne, rue Notre-Dame des Champs 78, F-75006 Paris
- DULIÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleystsbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbâlette 51, 1170 Bruxelles
- DUVERGER, Erik, eredocent Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Coupure 385, 9000 Gent
- DUVOSQUEL, Jean-Marie, membre de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1082 Bruxelles
- EECKHOOT, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke
- FETTWEIS, Henri, chef de section h^{re} des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles
- FOLLE, Jacqueline, chef de travaux h^{re} de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- FORGEUR, Richard, membre de la Commission Royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Urban 39, 4000 Liège
- FREDÉRICQ - LILAR, Marie, chargé de cours h^{re} de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde
- GABORIT - CHOPIN, Danielle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, Quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris
- GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes de Liège, rue F. Lapierre 35 b.11, 4620 Fléron
- GÉNICOT, Luc-Francis, professeur ordinaire à l'Université Catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve
- BARONNE GREINDL, Edith, maître en archéologie et histoire de l'art, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles
- GRIERSON, Philip, professeur émé., University Cambridge, Gonville & Caius College, GB-Cambridge CB2 1TA
- GUÉRET - DE KEYSER, Eugénie, professeur émé. de l'Université Catholique de Louvain et des Facultés universitaires Saint-Louis, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de la Gare 5, 1040 Bruxelles
- HADERMANN - MISGUICH, Lydie, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval
- HUVENNE, Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem
- HUYS, Bernard, ere-departementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert 1, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal
- JACOBS, Alain, docteur en histoire de l'art, Marcqstraat 29, 1541 Sint-Pieters-Kapelle
- JADOT, Jean, président h^{re} de la Société Royale de Numismatique de Belgique, avenue W. Churchill 122 b.4, 1180 Bruxelles
- KLINCKAERT, Jan, wetenschappelijk medewerker bij het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 b.202, 3001 Heverlee
- LARSEN, Erik, professeur émé., University of Kansas, 511 S. Washington Street, Beverly Hills, Florida 34465 - 4312, USA
- BARON LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge, docteur en archéologie et histoire de l'art, "La Bouquinière", rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert
- LEBLICQ, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, av. Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek
- LECLERCQ - MARX, Jacqueline, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarts 4, 1410 Waterloo
- LEMAIRE - DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek Albert 1, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel
- LEMEUNIER, Albert, conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège, rue Forgeur 30, 4000 Liège
- LEMOINE - ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire, avenue Den Doorn 3 b.12, 1180 Bruxelles
- LEVIE, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Chopinstraat 29, NL-1077 GM Amsterdam

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- LOGIE, Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel
- MARCHETTI, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes
- MARIËN - DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section h^{re} des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles
- MARTENS, Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles
- MARTENS, Maximiliaan, hoofddocent Rijksuniversiteit Groningen, Antwerpsesteenweg 1030, 9040 Gent Sint-Amandsberg
- MARTENS, Mina, archiviste h^{re} de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles
- MASSCHELEIN - KLEINER, Liliane, directeur h^{re} de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue des Fourterelles 32, 1150 Bruxelles
- MATTHYS, André, inspecteur général au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, av. de la Réforme 68 b.21, 1083 Bruxelles
- MEKHITARIAN, Arpag, administrateur de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, b.5, 1030 Bruxelles
- MERCIER, Philippe, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette
- MOERMAN, André, ere-attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85 b.7, 1000 Brussel
- MONBALLIEU, Adolf, dr. in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, Louisastraat 31, 2800 Mechelen
- NYS, Ludovic, professeur à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain
- PADRON, Mathias, conservateur en chef, Museo del Prado, Paseo del Prado, E-2814 Madrid
- PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 De Pinte
- PAVIOT, Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris
- PÉRIER - D'ETEREN, Catheline, professeur à l'Université Libre de Belgique, avenue de l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse
- PHILIPPOT, Paul, professeur émé. de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Ch. Michiels 178 b.17, 1170 Bruxelles
- PIÉRARD, Christiane, conservateur h^{re} de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons
- RAEPSAËT, Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Drève de la Curette 37, 1495 Villers-la-Ville
- RÉMON, Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège
- Baron ROBERTS-JONES, Philippe, conservateur en chef h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, secrétaire perpétuel h^{re} de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise, chef de section h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- SCHIEERS, Simone, hoofddocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven
- SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Centrum Duinenabdij, bd.Isabelle Brunell 5 b.4, 5000 Namur
- SERCK-DEWAIDE, Myriam, conservateur en chef de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles
- SMETS, Francis, ere-docent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Dorpelingenstraat 119, 1160 Oudergem
- SMOLDEREN, Luc, ambassadeur h^{re} de S.M. le Roi des Belges, av. de l'Observatoire 9 b.12, 1180 Bruxelles
- SOENEN, Micheline, chef de travaux aux Archives Générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 b.3, 1160 Bruxelles
- SOSSON, Jean-Pierre, professeur émé. de l'Université Catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1030 Bruxelles
- STIENNON, Jacques, professeur émé. de l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 Liège
- TRIZNA, Jazeps, chef de travaux h^{re} de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 b.5, 1348 Louvain-la-Neuve
- ULRIX - CLOSSET, Marguerite, maître de conférences h^{re} de l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège
- VACKOVA, Jarmilla, Institut d'Histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polorelcem 11, CS-16900 Prague 6
- VAN BUREN, Anne, prof. émé., Tuft University, R.D. Box 322, Little Deer Isle, Maine 04650, U.S.A.
- VANDEN BEMDEN, Yvette, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles
- VAN DEN BERGEN - PANTENS, Christiane, collaborateur scientifique au Centre de Codicologie de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Champ du Vert Chasseur 84, 1000 Bruxelles
- VANDER AUWERA, Joost, attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Gerechtstraat 15, 2800 Mechelen
- VAN DER STOCK, Jan, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen
- VAN DE VELDE, Carl, em. hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 b.1, 2060 Antwerpen
- VAN DE WINCKEL, Madeleine, professeur h^{re} de l'Institut supérieur d'architecture de l'État, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles
- VAN GANSBEKE - GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzsquare 6 b.5, 1050 Brussel
- VAN LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt
- VAN LENNEP, Jacques, chef de département h^{re} aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint Roch 15, 1380 Lasne

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- VAN NEROM - DEBUE, Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéologie et histoire de l'art, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles
- VANRIE, André, conservateur des Archives de l'Etat à Namur, rue Defacqz 43 b.9, 1050 Bruxelles
- VANWILJNSBERGHE, Dominique, chef de travaux à l'Institut Royal du Patrimoine artistique, rue Gualbert 25, 7540 Kain (Tournai)
- VERDIER, Philippe, professeur h^{rc} de l'Université de Montréal, Haversham Road, U.S.A. R.I. 02891-4233 Westerly
- VERONEE - VERHAEGEN, Nicole, membre fondateur et administrateur du Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse, Château d'Ochain, rue du Château 1, 4560 Clavier
- VEROUGSTRAETE, Hélène, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue de la Neuville 72, 1348 Louvain-la-Neuve
- VON EUW, Anton, professeur à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Karolingerring 20, D-50678 Köln
- WAELEKENS, Marc, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee
- WALCH, Nicole, chef de section h^{rc} à la Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, rue des Champs-Élysées 33 b.22, 1050 Bruxelles
- WANGERMÉE, Robert, professeur émé. de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles

PRIX SIMONE BERGMANS

**Règlement mis à jour par le Conseil d'administration
de l'Académie le 20 septembre 1995**

1. Le prix est destiné à une étude inédite sur l'histoire des beaux-arts ou des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique.

Le prix ne peut couronner qu'un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue en concertation avec l'auteur.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétariat du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre titulaire de l'Académie. Celle-ci fera un appel public pour annoncer le prix.

4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.

5. Tout litige ou interprétation concernant ledit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué aux prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 2004, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2004.

Secrétariat du prix: Mme Yvette Van den Bemden, rue du Mont-Blanc 53, B-1060 Bruxelles.

PRIJS SIMONE BERGMANS

Reglement aangepast door de Raad van Beheer van de Academie op
20 september 1995

1. De prijs is bestemd voor een onuitgegeven studie over de geschiedenis van de schone kunsten of de toegepaste kunsten in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik en, voor wat de moderne tijd betreft, het grondgebied van België.

De prijs wordt slechts toegekend aan een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, geschreven in één van de landstalen of in het Engels. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor om de bekroonde studie, in overleg met de auteur, te publiceren in haar tijdschrift.

2. Drie exemplaren van elk manuscript moeten vóór de vastgestelde datum bezorgd worden aan het secretariaat van de prijs S. Bergmans. Eén exemplaar van elke inzending blijft eigendom van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België en wordt in haar archief opgenomen. De auteurs kunnen binnen de maand na de toekenning van de prijs beide overige exemplaren terugvragen. Na deze termijn wijst de Academie alle verantwoordelijkheid voor de manuscripten af.

3. De prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen titelvoerend lid van de Academie is. De Academie zal de prijs aan het publiek aankondigen.

4. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing wordt aan de kandidaten medegedeeld.

5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 2004 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2004 ingezonden te worden.

Secretariaat van de Prijs S. Bergmans: Mevrouw Yvette Van den Bemden, Witte Bergstraat 53, B-1060 Brussel.

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES - BIJDRAGEN

Rosalie GREEN, <i>Reading the portable altar of Stavelot</i>	3
Rafael DOMINGUEZ CASAS, <i>Le mécénat de Don Juan Manuel, chevalier de la Toison d'Or</i>	11
Nicole DACOS, <i>De Perin del Vaga à Lambert Suavius, les histoires d'Amour et Psyché</i>	81
Didier MARTENS et Barbara KISS, <i>Le Triptyque de Ontaneda aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles: typologie, attribution et fortune critique</i>	113

MISCELLANEA

<i>En marge d'une exposition de dessins anciens des Pays-Bas. Anvers, Rubenshuis, juin-août 2002</i>	147
Albert CHÂTELET, <i>I. Les dessins du XVe siècle</i>	117
Martin WITTEK, <i>II. Les papiers des dessins anciens et leurs filigranes</i>	159

COMPTES RENDUS - RECENSIES

B. BAERT, <i>Een erfenis van heilig hout</i> (R. VAN LAERE)	165
A. BERGMANS, J. DE MAEYER, W. DENSLAGEN et W. VAN LEEUWEN (réd.), <i>Neostijlen in de negentiende eeuw. Zorg geboden?</i> (Th. COOMANS)	166
A. CHÂTELET, <i>Jean Prévost Le Maître de Moulins</i> (C. DUMORTIER)	168
Th. COOMANS (dir.), <i>La Ramée. Abbaye cistercienne en Brabant wallon</i> (L. SMOLDEREN)	169
C. DUMORTIER, <i>Céramique de la Renaissance à Anvers</i> (A.-M. MARIËN-DUGARDIN)	170
C. ENGELÉN - M. MARX, <i>Beeldhouwkunst in België vanaf 1830</i> (R. DE SMEDT)	172
<i>Essays in Honor of Professor Erik Larsen</i> (D. MARTENS)	172
<i>L'évangélisation des régions entre Meuse et Moselle et la Fondation de l'abbaye d'Echternach</i> (éd. M. POLFER) (J. LECLERCQ-MARX et S. DASPET BRODAGH)	174
P. MICHEL, <i>Mazarin, prince des collectionneurs</i> (G. DELMARCEL)	176
J. LEMAIRE DE BELGES, <i>Des anciennes pompes funéraires</i> (L. SMOLDEREN)	178
W. NEYS, <i>Ontwerpen voor zilver. Designs for silver</i> (P. COLMAN)	179
C. F. O'MEARA, <i>Monarchy and Consent. The Coronation Book of Charles V of France</i> (Ch. VAN DEN BERGEN-PANTENS)	180
C. STROO, <i>De celebratie van de macht</i> (Cl. LEMAIRE)	181
V. VAN CALOEN, J. VAN CLEVEN, J. BRAET e.a., <i>Het kasteel van Loppem</i> (Th. COOMANS)	182

D. VANWIJNSBERGHE, « <i>De fin or et d'azur</i> ». <i>Les commanditaires de livres et le métier de l'enluminure à Tournai</i> (A. DUBOIS)	184
J. WILLIAMS, <i>The illustrated Beatus</i> (J. LECLERCQ-MARX)	186

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS	189
--	-----

**ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË**

Procès-verbaux - Verslagen	191
---	-----

RÉSUMÉS DE COMMUNICATIONS - MEDEDELINGEN:

M. COPPENS, *La dentelle au XVIII^e siècle. Terminologie et rouages industriels: quelques questions*; Ch. VAN DEN BERGEN-PANTENS, *L'armorial universel*; A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen te Leuven*; Y. LEBLICQ, *Deux concours architecturaux consacrés aux immeubles des nouveaux boulevards du centre à Bruxelles (1872-1879)*; F. SMETS, *Een esthetica van de verleiding: de actualiteit van Antoine Wiertz*; R. DOMINGUEZ CASAS, *Le patronage artistique de Don Juan Manuel*; H. VEROUGSTRAETE, *Cadres et supports dans la peinture flamande*; D. VANWIJNSBERGHE, *Marc Caussin ou l'enluminure à Valenciennes avant Simon Marmion*.

In Memoriam: Georges Dogaer (M. DEBAE)	199
Gabriel Duphénieux (A.-M. MARIËN-DUGARDIN)	200

Liste des membres - Ledenlijst	201
---	-----

Prix - Prijs Simone Bergmans	211
---	-----

Tables des Matières - Inhoudsopgave	213
--	-----

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

De 1843 à 1930, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a publié des *Annales* et un *Bulletin*. Des tables figurent dans les volumes des *Annales* de 1863, 1877, 1886, 1898 et 1904. Ces publications sont épuisées.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* - *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* a succédé aux *Annales* en 1931. Des *Tables* (tome LXI, 1992, supplément, ISBN 90-9006130-4) couvrent les volumes 1931-1990.

Pour tous renseignements au sujet des volumes antérieurs et des tables, s'adresser au Trésorier Général.

Celui-ci peut aussi fournir toutes informations sur la disponibilité de l'ouvrage édité par l'Académie :

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Bruxelles, 1894-1900, 977 p. et 85 pl. en trois tomes, 29,5 × 22,5 cm.

Van 1843 tot 1930 publiceerde de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België de *Annales* en een *Bulletin*. Indices verschenen in de *Annales* van 1863, 1877, 1886, 1898 en 1904. Geen van deze publicaties is nog beschikbaar.

In 1931 werden beide publicaties vervangen door het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* - *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Indices over de jaargangen 1931-1990 verschenen als afzonderlijke bijlage bij volume LXI, jaargang 1992 (ISBN 90-9006130-4).

Voor informatie over oude volumes en de *Indices* kan men zich wenden tot de Algemeen Penningmeester.

Deze kan tevens inlichtingen verstrekken over een andere publicatie uitgegeven door de Academie :

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Brussel, 1894-1900, 977 blz. en 85 pln in drie volumes, 29,5 × 22,5 cm.

ISSN 0035-0077X