Bulletin 38

2023

INSTITUT ROYAL
DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

KONINKLIJK INSTITUUT
VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

Bulletin 38

© 2023, Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK)
Parc du Cinquantenaire 1, B-1000 Bruxelles / Jubelpark, 1 B-1000 Brussel
T +32 (0)2 739 67 11 – F +32 (0)2 732 01 05 – E bulletin@kikirpa.be – W www.kikirpa.be

Tous droits réservés. Cette publication ne peut être reproduite, sauvegardée sur quelque support que ce soit ou rendue publique par quelque moyen que ce soit (électronique, mécanique, photographies, photocopies ou tout autre procédé) en partie ou en totalité, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur.
Alle rechten voorbehouden. Noch deze publicatie, noch gedeelten ervan mogen worden gereproduceerd of opgeslagen in welke vorm dan ook of openbaar gemaakt (elektronisch, mechanisch, via fotografie, fotokopie of op welke wijze ook) zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

ILLUSTRATIONS / ILLUSTRATIES
© KIK-IRPA, Bruxelles, sauf mention spéciale. Les photos dont la référence commence par une lettre sont des photos officielles de l'IRPA prises par la Cellule d'imagerie scientifique de l'Institut. La majorité d'entre elles sont disponibles sur notre site. Les autres illustrations (radiographie, réflectographie infrarouge, photos de travail, documents de travail, etc.) sont extraites des dossiers d'intervention.
© KIK-IRPA, Brussel, tenzij anders vermeld. De foto's waarvan de referentie begint met een letter zijn officiële foto's van het KIK, genomen door de Cel wetenschappelijke beeldvorming van het Instituut. Het merendeel ervan is beschikbaar op onze website. De andere afbeeldingen (radiografie, infraroodreflectografie, werkfoto's, werkdocumenten, etc.) zijn afkomstig uit interventiedossiers.

ÉDITEUR RESPONSABLE / VERANTWOORDELIJKE UITGEVER
Hilde De Clercq (KIK-IRPA)

IMAGERIE / BEELDVORMING
Cellule d'imagerie scientifique de l'IRPA / Cel wetenschappelijke beeldvorming van het KIK (Stéphane Bazzo, Christina Currie, Sophie De Potter, Catherine Fondaire, Hervé Pigeolet & Katrien Van Acker)

PUBLICATION / PUBLICATIE
Coordination / Coördinatie : Elisabeth Van Eyck (KIK-IRPA)
Rédaction finale / Eindredactie : Marianne Thys (Nederlands), Elisabeth Van Eyck (français)
Optimisation des illustrations / fotogravure : Bernard Petit (KIK-IRPA)
Mise en pages / Boekvormgeving : Véronique Lux
Impression / Drukwerk : Snel

COUVERTURE / OMSLAG
Felipe Diriksen, *Vision de Mariana de Jesús* (détail) / *Visioen van Mariana de Jesús* (detail), 1643, huile sur toile / olieverf op doek, 250 × 169,5 cm (Saint-Trond, Musée De Mindere / Sint-Truiden, Museum De Mindere, inv. MVM/K-AA/S482). X111923.

Les auteurs sont responsables du fond et de la forme de leurs contributions, en particulier de l'exactitude de leurs citations et références.
De auteurs zijn verantwoordelijk voor hun bijdragen, zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak, en in het bijzonder voor de correctheid van de citaten en referenties.

Nous nous sommes efforcés d'appliquer les prescriptions légales en matière de copyright. Quiconque se considérerait autorisé à faire valoir des droits est prié de s'adresser à la direction de l'IRPA.
We hebben al het mogelijke gedaan om de wettelijke voorschriften op het gebied van het copyright na te leven. Wie zich gemachtigd meent om rechten te doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met het bestuur van het KIK.

Chacun des articles de ce volume a fait l'objet d'un double peer review.
Alle artikels in dit volume ondergingen een dubbele peer review.

Comité éditorial scientifique du Bulletin de l'IRPA / Wetenschappelijk redactiecomité van het Bulletin van het KIK
Koenraad Brosens (Katholieke Universiteit Leuven)
Sébastien Clerbois (Université libre de Bruxelles)
Hilde De Clercq (KIK-IRPA)
Pierre-Yves Kairis (KIK-IRPA)
Cécile Oger (Université de Liège)
David Strivay (Université de Liège)
Geert Van der Snickt (Universiteit Antwerpen)
Frank Vanhaecke (Universiteit Gent)

Comité de rédaction du Bulletin de l'IRPA / Redactiecomité van het Bulletin van het KIK
Louise Decq (KIK-IRPA)
Eduardo Lamas-Delgado (KIK-IRPA)
Emmanuelle Mercier (KIK-IRPA)
Dominique Vanwijnsberghe (KIK-IRPA)

ISSN 0085-1892

INSTITUT ROYAL
DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

KONINKLIJK INSTITUUT
VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

Bulletin 38

2023

Bruxelles-Brussel

2023

Table des matières / Inhoudstafel

ARTICLES / ARTIKELS

François De Vriendt, Un intéressant fragment de cuve baptismale romane à Spiennes – p. 9

Laetitia Golenvaux, Véronique Geniets en Marijn Everaarts, Een *Ecce Homo* uit het atelier van Albrecht Bouts in de collectie van Musea Brugge – p. 21

Jahel Sanzsalazar, La mort à l'honneur. *Sénèque* et *Marsyas*, deux tableaux des Wautier retrouvés – p. 37

Eduardo Lamas, La *Vision de Mariana de Jesús* : un tableau de Felipe Diriksen au musée De Mindere, Saint-Trond – p. 61

COMPTES RENDUS / RECENSIES

Dominique Vanwijnsberghe, « Jean Luc Meulemeester, *Tafelen in een bad... en ietsje meer. Brugse stoven tijdens de late middeleeuwen* » – p. 82

Ana Diéguez-Rodríguez, « Raffaella Morselli and Cecilia Paolini, *Rubens e la cultura italiana 1600-1608* » – p. 84

Eduardo Lamas, « Ana Diéguez-Rodríguez et René Jesús Payo Hernanz, *Cobres de Flandes en Castilla*. *Los* Misterios del Rosario *de Otto van Veen del retablo del hospital de Briviesca (Burgos*) » – p. 86

Articles / Artikels

FRANÇOIS DE VRIENDT

Docteur en Histoire, Histoire de l'art et Archéologie (UNamur), François De Vriendt est membre de la Société des Bollandistes, à Bruxelles, depuis 2000. Ses recherches portent, principalement, sur l'hagiographie et l'histoire religieuse de l'ancien comté de Hainaut.

Un intéressant fragment de cuve baptismale romane à Spiennes

François De Vriendt

L'église Saint-Amand de Spiennes, au sud-est de Mons (Hainaut), abrite un intéressant fragment de cuve baptismale romane, sculptée en pierre de Tournai[1]. Si cette pièce n'est pas totalement inconnue, elle n'a que très peu retenu l'attention jusqu'à présent. Pire : à partir des années septante du siècle dernier, comme on le lira ci-dessous, le fragment fut le plus souvent considéré comme perdu par les rares chercheurs qui l'évoquèrent. Dans ce bref article, nous entendons dresser un état des connaissances sur cette curiosité patrimoniale qui n'a jamais suscité davantage qu'une dizaine de lignes de commentaire.

Le fragment en question (27 × 40 × 23 cm) [fig. 1] fut extrait à la fin du printemps 1952 du mur sud-est de l'ancien cimetière entourant l'église, avant la destruction de cette enceinte, devenue vétuste. À la date du 19 juin, un entrefilet du journal *La Province* relate cette « trouvaille », photo à l'appui[2]. Selon ce bref article, l'extraction de la pierre fut supervisée par « le Musée archéologique de Mons » et le Service national des fouilles de l'État. Il est possible que l'initiative ait émané de Simon Brigode, professeur à l'Université catholique de Louvain et spécialiste d'architecture religieuse[3]. Déposé dans la maison communale de Spiennes, le bas-relief suscita alors un intérêt certain. En 1953 et en 1956, il fut présenté dans deux expositions successives, à Mons[4] et Tournai[5], donnant lieu à une première description dans leurs catalogues, et fit l'objet d'une analyse pétrographique[6], avant de sombrer dans l'oubli.

En 1974, Jean-Claude Ghislain, futur spécialiste des fonts baptismaux romans en Belgique, affirma que le fragment n'était jamais revenu de l'exposition *Scaldis* à Tournai[7]. L'absence de celui-ci dans les grands répertoires du dernier quart du XXe siècle, tels que le *Patrimoine monumental* (1975) et le *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique* (1982), ainsi que dans les synthèses sur l'art roman en Belgique[8], corrobora cette assertion, suggérant que la sculpture ne se trouvait effectivement pas dans l'église à ce moment. La plupart des chercheurs ultérieurs devaient reproduire cette méprise[9]. En 2012 cependant, dans les Actes d'un colloque international, Jean-Claude Ghislain évoqua subrepticement le relief, laissant croire qu'il ne le considérait plus comme perdu[10]. Parallèlement, la même année, l'érudit local Henri Delanois signala la présence de cette sculpture en pierre dans la monographie qu'il consacra au village de Spiennes en y adjoignant une photographie du relief prise après son extraction du mur[11]. Selon lui[12], une fois rapportée de l'exposition de Tournai de 1956, la sculpture aurait été entreposée dans la « maison de l'instituteur » attenante à l'ancienne maison communale de Spiennes, ce qui pourrait expliquer que, longtemps référencée par l'IRPA dans cette dernière[13], elle ait été introuvable et dès lors jugée perdue. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 que la sculpture semble avoir été placée dans

1 Une analyse pétrographique ne laisse aucun doute à ce sujet : voir Tollenaere 1957, p. 165.
2 *La Province*, 19 juin 1952, p. 10 (consulté à la Bibliothèque centrale de l'Université de Mons).
3 Affirmation dans Ghislain 1974, p. 24.
4 Mons 1953, p. 71, s. n. 6
5 Tournai 1956, p. 39, s. n. 2.
6 Cf. l'analyse pétrographique mentionnée *supra*, note 1.
7 Ghislain 1974, p. 24 : « ce fragment a disparu depuis l'exposition *Scaldis* à Tournai en 1956 » ; opinion répétée dans Ghislain 1986-1987, p. 98.
8 Le relief de Spiennes n'est ainsi pas évoqué dans la belle synthèse de Leclercq-Marx 1997, ni dans son récent guide, Leclercq-Marx 2022.
9 Jacquemyn 1992, p. 250, où un fragment de cuve baptismale provenant de Lampernisse (Dixmude) est rapproché de « een verdwenen fragment van een Doornikse doopvont uit Spiennes » ; voir également Pubben 2019, annexe 1.
10 Dans ces Actes, la sculpture est en effet correctement localisée à Spiennes, dans l'église Saint-Amand : Ghislain 2012, p. 223-224.
11 Delanois et Bernard 2012, p. 86.
12 Témoignage oral d'Henri Delanois, recueilli le 29 janvier 2022.
13 Jusqu'en mars 2022, le fragment (objet IRPA 10142008) était en effet localisé par la photothèque de l'IRPA dans cette ancienne maison communale.

[Fig. 1]
Fragment de cuve baptismale, 2e moitié du XIIe siècle (27 × 40 × 23 cm), pierre calcaire (Spiennes, église Saint-Amand). © F. De Vriendt.

l'église du village, plus précisément dans le chœur de celle-ci. En 2003, la pièce fut transférée un court temps à l'Institut du Patrimoine wallon, où elle fit l'objet d'une restauration sommaire.

À notre connaissance, la plus ancienne attestation évoquant ce fragment roman se rencontre dans un document administratif de 1941, portant sur la désaffection de l'ancien cimetière entourant l'église et son réaménagement[14]. *L'inventaire des pièces concernant la restauration de l'église de Spiennes* conservé dans les archives de la Commission royale des Monuments et des Sites (indicateur n° 2967), à Liège, relate, à propos de la destruction des vieux murs qui menaçaient ruine :

> « Certaines dalles funéraires devront être encastrées dans le mur de l'église. Les 4 bases anciennes de croix seront placées au pied de l'église pour leur conservation. Un pan roman paraissant être un fragment de cuve baptismale sera également encastré dans la muraille intérieur[e] de l'église. Un trottoir sera construit tout autour de l'église ».

Le projet communal de désaffection de l'ancien cimetière, couplé à celui d'agrandissement de la place du village, n'était pas neuf mais il mit du temps à aboutir. Alors que les inhumations dans ce cimetière avaient cessé depuis 1897, il fallut en effet attendre les années 1950 pour que ses vieux murs soient démolis.

Est-il possible de conjecturer depuis quand le fragment qui nous intéresse se trouvait dans le mur abattu en 1952 ? Deux indices – une photo du mur [fig. 2] et le fait qu'aucune intervention relative à l'enceinte de l'ancien cimetière n'est signalée dans les archives de la Commission royale des Monuments et des Sites[15] – incitent à croire que ce mur « construit en briques et en moellons,

14 Dans les registres paroissiaux, la plus ancienne mention explicite que j'ai repérée d'une inhumation dans ce cimetière de Spiennes ne remonte qu'à 1776 (elle concerne Thérèse Bautier ; Mons, Archives de l'État de Mons (AÉM), *Registres paroissiaux. Province du Hainaut. Arrondissements de Charleroi et Mon*s, doc. 0697_001_00977_000_0_0169, p. 155, consulté en ligne), même s'il ne fait aucun doute que les alentours de l'église servirent de cimetière depuis le Moyen Âge.

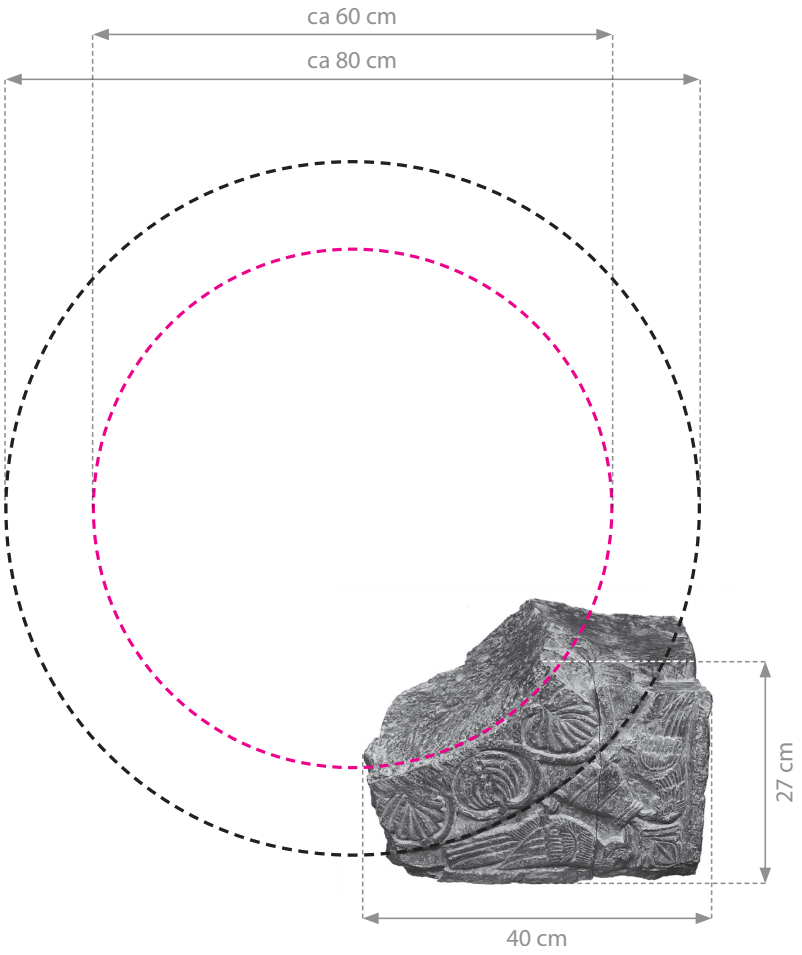
15 La farde (cotée 1.30 Mons Ht) relative à l'église Saint-Amand de Spiennes, conservée dans les Archives de la Commission royale des Monuments et des Sites (CRMSF) (Liège), renferme des documents de 1861 à 1974 sur l'édifice et le presbytère, principalement sur les restaurations à y effectuer.

[Fig. 2]
Vue (depuis le sud) de l'église Saint-Amand de Spiennes et des murs de l'ancien cimetière. Photographie des environs de 1920 ? Le bas-relief se trouvait inséré dans le mur de droite, à hauteur du chœur. © H. Delanois.

en partie écroulé » et dont la hauteur avoisinait deux mètres[16], était antérieur au milieu du XIXe siècle. Dans le cas contraire, l'insertion d'une pièce patrimoniale comme le relief roman aurait vraisemblablement été notifiée dans ces archives. On ne peut exclure que le mur soit antérieur à cette date, voire qu'il ait été érigé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à la suite de la construction de l'église actuelle en 1753, ou après l'agrandissement du chœur du sanctuaire, en 1780[17]. Notons par ailleurs que le fragment sculpté n'est pas mentionné par Alphonse Gosseries, auteur de la principale monographie sur le village de Spiennes[18].

Peu de données subsistent sur les sanctuaires antérieurs au bâtiment actuel, qui fut érigé vers 1753. La physionomie de l'église précédente nous est toutefois connue par le plan de Pierre Le Poivre dessiné en 1616 : ce document montre, à *Espien*, à l'emplacement de l'église d'aujourd'hui, un petit édifice à chevet, sans doute en briques, dont le clocher surmonte le chœur[19]. En revanche, le bâtiment n'apparaît pas sur la gouache des albums de Croÿ réalisée en 1599[20]. L'église est également figurée, mais de manière schématique et dès lors inexploitable, sur deux plans dressés par l'arpenteur Jacques-Joseph Plon du village d'*Espienne* ou de *Spienne*, respectivement en 1736 et en 1740[21]. Ce précédent sanctuaire, peut-être érigé dans la première moitié du XVIe siècle, à l'instar des fonts baptismaux qui y sont encore conservés aujourd'hui[22], subit des vols et des déprédations en 1572, lors du passage des troupes de Guillaume de Nassau[23], mais ne fut manifestement pas détruit. Les données manquent totalement sur l'aspect des églises antérieures au XVIe siècle.

16 Liège, CRMSF, registre (« indicateur ») 2967, *Inventaire des pièces concernant la restauration de l'église de Spiennes*, doc. 9 ; le texte attribue une hauteur de 2 m au mur.
17 Cf. Delanois et Bernard 2012, p. 85-86.
18 Gosseries 1923.
19 Ce plan, conservé à Bruxelles (Bibliothèque royale de Belgique), est accessible en ligne : https://uurl.kbr.be/1044562/p21.
20 Blotti dans le vallon, le village présente peu de détails significatifs et l'église est cachée par un repli du terrain : cf. Piérard 1990.
21 Mons, AÉM, *Cartes et plans*, n° 1401 et n° 738 ; documents consultables en ligne sur le site Cartesius.
22 Voir ci-dessous.
23 Gosseries 1923, p. 65. Il est probable qu'il y ait eu alors des escarmouches à Spiennes entre les deux armées belligérantes comme en témoigne la découverte, en 1869, d'une belle rapière espagnole du XVIe siècle sur les berges de la Trouille : cf. *Découvertes faites à Mons* 1869, p. 335.



[Fig. 3]
Essai de restitution des dimensions de la cuve baptismale, à partir du fragment conservé.

[Fig. 4]
Fragment de la margelle de la cuve, 2e moitié du XIIe siècle (27 × 40 × 23 cm), pierre calcaire (Spiennes, église Saint-Amand). B149824.

Jusqu'en 1801, l'église de Spiennes fut un « secours » de celle de Saint-Symphorien, dépendant du décanat de Binche[24], dont la collation appartenait à l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem[25]. Cette position subalterne s'observe déjà en 1177, lors de la cession à l'ordre de Saint-Symphorien et de ses églises « médianes » (Spiennes, Vellereille-le-Sec) par l'évêque Alard de Cambrai[26]. Cet acte recèle la plus ancienne mention de l'église du lieu, même si le toponyme *Splienas* apparaît déjà en 889 dans la liste courte des biens de Lobbes du polyptyque de cette abbaye[27]. Du XIIe au XVIIIe siècles, sauf exception, un seul curé dessert les deux églises.

Le fragment conservé provient d'une cuve baptismale de type carré[28], soit la catégorie prédominante dans l'école tournaisienne[29]. Il présente l'un des angles de la margelle de cette cuve (écoinçon), avec son bandeau, et une partie de deux des faces latérales de celle-ci. En se fondant sur les mesures du fragment (27 × 40 × 23 cm) et de la courbe circulaire du bandeau de palmettes, on peut estimer approximativement les dimensions de la cuve [fig. 3]. Celle-ci mesurait environ 80 cm de côté, le diamètre de son bassin avoisinant 60 cm. Les dimensions de la cuve baptismale, notons-le, se rapprochent sensiblement de celles de Soignies[30] et sont analogues à celles de Lichtervelde (80 × 80 × 23 cm). Toutes trois ont été produites en pierre de Tournai[31], pierre calcaire appréciée pour sa dureté et abondamment exportée depuis les années 1140 jusqu'à la fin du XIIe siècle[32]. Le poids de la seule cuve, dans son format originel, devait approcher les 400 kg[33]. La chronologie de notre pièce, qui ne repose que sur des comparaisons stylistiques avec d'autres fonts, est difficile à établir avec précision. Le spécialiste du domaine, Jean-Claude Ghislain, la date du « milieu du XIIe siècle » comme nombre de fonts tournaisiens, qu'il juge produits dans le contexte du chantier de la cathédrale de Tournai[34]. Les fichiers de l'IRPA et les notices des expositions mentionnées ci-dessus se montrent plus prudents, en rattachant le relief au XIIe siècle dans sa globalité.

Les trois côtés gravés de la pierre présentent chacun une iconographie spécifique. L'écoinçon de la margelle [fig. 4] est orné de deux colombes affrontées s'abreuvant à un vase. Ce motif fréquent, au symbolisme polyvalent, exprime vraisemblablement le baptême comme source de vie éternelle. Les trois palmettes conservées de l'écoinçon montrent d'indéniables similitudes avec celles qui décorent la belle cuve baptismale de l'église Sainte-Catherine de Zillebeke, près de Ypres[35], avec celle de l'église Saint-Jacques de Lichtervelde[36], voire avec celle, jugée plus précoce, de la cathédrale de Châlons-en-Champagne consacrée à l'automne 1147. Un des côtés latéraux de la cuve présente deux personnages en buste et de face, aux yeux en amande, vêtus d'une toge [fig. 5] : un apôtre ou un évangéliste, tenant un livre, et un évêque ou un abbé reconnaissable à sa crosse. Rien ne permet, faut-il le préciser, d'identifier cet évêque à saint Amand, auquel l'église de Spiennes semble avoir été dédiée depuis le Moyen Âge. Ces deux religieux, exécutés avec soin jusque dans le traitement de leur chevelure, se trouvent figurés sous des arcatures soutenues par des colonnettes au chapiteau tronconique bifolié. La présence de plusieurs personnages accostés est rare dans les fonts baptismaux d'origine tournaisienne[37] et constitue l'originalité principale de notre sculpture. Quant à la seconde face latérale, au rendu plus sommaire, elle montre une décoration faite de palmettes et de rinceaux concentriques, qui évoquent peut-être les ondes des fleuves du Paradis[38] ou de l'eau baptismale [fig. 6]. Des parallèles significatifs avec les fonts baptismaux en pierre de Meuse issus des églises de Heer et Cousolre ont été proposés par Jean-Claude Ghislain[39].

Une question vient naturellement à l'esprit : un village rural, a priori peu peuplé et pauvre, a-t-il pu héberger des fonts baptismaux en pierre aussi singuliers ? Ou faut-il plutôt penser que le fragment aboutit tardivement à Spiennes, à la suite du démantèlement d'un autre sanctuaire, ou d'un transfert ? Bien que la proximité de la route ancestrale reliant Mons à Beaumont, et celle de la Trouille[40], aient pu favoriser un éventuel transport, la première option me semble à privilégier. Avant le XVIIIe siècle, l'évolution démographique du village nous échappe presque complètement[41]. Tout au plus peut-on avancer qu'au XVe siècle, le nombre de feux fiscaux est d'une petite vingtaine[42], ce qui équivaut grosso modo à une centaine de personnes. Avant la construction de l'édifice actuel au milieu du XVIIIe siècle, très peu de

24 La paroisse de Spiennes releva ensuite du doyenné de Sainte-Élisabeth de Mons.
25 Vos 1902, p. 122-125.
26 Voir ci-dessous. Sur la hiérarchie des églises durant le haut Moyen Âge, voir Dierkens 1998, p. 21-48.
27 Devroey 1986, p. 33.
28 Sur les cuves baptismales romanes en général, cf. l'aperçu des pièces les plus emblématiques dans Barral i Altet 1989, p. 387-390 et ill.
29 Voir l'excellente mise au point dans Ghislain 2012, p. 219, qui décrit le « canon » des fonts baptismaux de style tournaisien comme suit : « une base et une cuve carrées, reliées par cinq supports cylindriques, c'est-à-dire un fût central (…) cantonné par quatre colonnettes d'angle ». Sur les fonts baptismaux en Belgique, voir surtout Ghislain 2009 et Toussaint 2012.
30 Objet IRPA 10073133. Sur cette pièce (81 cm de côté, 30 cm de haut), qu'il date des environs de 1145-1150, cf. Ghislain 2003.
31 Cf. l'analyse pétrographique mentionnée *supra*, note 1.
32 Nous ne parlons ici que du domaine des fonts baptismaux. La pierre de Tournai sera encore souvent travaillée à l'époque gothique comme l'a montré Nys 1993.
33 Le mètre cube de pierre bleue équivaut approximativement à 2,7 tonnes.
34 Ghislain 2012, p. 219 et 223 (pour la datation associée au relief de Spiennes).
35 Objet IRPA 50381.
36 Objet IRPA 48240.
37 Pubben 2019, p. 34.
38 Iconographie fréquente sur les fonts baptismaux, inspirée de Gn 2, 10-14.
39 Ghislain 2012, p. 224.
40 La rivière ne semble pas avoir été navigable en amont de Mons, mais permettait peut-être un transport partiel de matériaux par radeaux ou petites barges à fond plat, souvent utilisées pour le transport des pierres.
41 La population aurait été de 305 habitants en 1801 selon Piérard 1980, p. 1402 ; de 439 habitants en 1806 d'après Darquenne 1968-1970, p. 215.
42 En 1424, il y a 18 feux (fiscaux) à Spiennes et en 1469, 19 feux : Gosseries 1923, p. 13.

[Fig. 5]
Face latérale de la cuve baptismale, 2e moitié du XIIe siècle (27 × 40 × 23 cm), pierre calcaire (Spiennes, église Saint-Amand). B149825.

mentions du village de *Spienas* ou d'*Espienes*[43] et de son église subsistent dans les sources. Comme c'est régulièrement le cas[44], les fonts baptismaux qui s'observent aujourd'hui dans l'église, datés du XVIe siècle[45], constituent la pièce la plus ancienne du sanctuaire. Un canevas, certes invérifiable en l'absence de documents écrits, peut être imaginé : à savoir que ces fonts gothiques remplacèrent au XVIe siècle leurs devanciers romans, à l'esthétique jugée démodée, et qu'ils continuèrent ensuite à servir dans la nouvelle église de 1753. Quant aux fonts baptismaux romans, ils furent déclassés mais conservés, sans doute d'abord dans l'église, puis en dehors de celle-ci. Une autre possibilité, elle aussi très conjecturale, serait que ce fragment provienne d'une église voisine dépendant de la même commanderie, à savoir Saint-Symphorien ou Vellereille-le-Sec, qui renouvelèrent également leurs fonts baptismaux à l'époque moderne[46].

Selon nous, l'aspect modeste du village ou sa pauvreté apparente[47] n'est pas un argument rédhibitoire à la présence d'une cuve baptismale de qualité. L'église rurale d'Asquillies[48] – un village à 4 km de Spiennes, qui paraît

43 Sans pouvoir en estimer l'ampleur, on ne peut douter qu'un village existe à Spiennes au Moyen Âge, comme l'indique une charte du 21 décembre 1300, où il est question de *le vile et ou terroir de Espienes* : De Keyzer 2020, p. 81-82. Le plus ancien acte conservé de l'échevinage de Spiennes date du 8 février 1343 : Gosseries 1923, p. 64.
44 Dans l'église voisine de Saint-Martin d'Hyon, par exemple.
45 Objet IRPA 10054772.
46 Objets IRPA 10054598 et 10051046.
47 Cette pauvreté est néanmoins une réalité dans la seconde moitié du XIXe et dans la première moitié du XXe siècle, comme l'atteste une lettre de 1891, où l'on lit : « La fabrique est sans ressources ainsi que la commune, cette dernière qui demande à l'État la plus large part de subside possible » (lettre du 26.I.1891, Liège, CRMSF, dossier 2967). En mars 1939, la commune sollicitera encore, mais sans succès, un subside de l'État destiné aux communes pauvres (Mons, AÉM, 01.128, *Inventaire des archives de la commune de Spiennes. Registres des délibération*s, vol. 1, p. 127).
48 Ghislain 2009, p. 48-49.

[Fig. 6]
Face latérale de la cuve baptismale, 2e moitié du XIIe siècle (27 × 40 × 23 cm), pierre calcaire (Spiennes, église Saint-Amand). B149826.

avoir été encore moins peuplé –, celles de Blaregnies[49] et de Blaugies[50] abritaient elles aussi des cuves baptismales, taillées dans une pierre calcaire mosane et contemporaines de notre fragment. Nombre de cuves baptismales fabriquées en pierre de Tournai que nous conservons proviennent en outre de villages à la population jadis modeste.

Le fragment de pierre qui nous intéresse apparaît contemporain des premières attestations écrites de l'église et, en particulier, de la donation de celle-ci en 1177 à l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem[51]. Deux actes – le premier de l'évêque Alard de Cambrai, le second du pape Alexandre III à titre de confirmation – cèdent à l'ordre les *ecclesias de Sancto Simphoriano, de Spieneis et de Verelolli cum earum appenditiis et pertinentiis suis*[52]. Un an plus tard, en 1178, les droits fonciers liés à ces églises furent arrentés au seigneur Godin de Saint-Symphorien à la condition que le terrage, des portions de dîme et un cens continuent à être perçus par les Hospitaliers[53]. Après la mort de Godin, l'accord fut renouvelé en 1199 avec sa veuve Ide et ses trois fils, avant d'être confirmé en 1202 par Baudouin V, comte de Hainaut, pour aplanir des litiges survenus entre les deux parties[54]. Plusieurs actes[55] montrent qu'entre 1216 et 1233, l'ordre acquit de nombreuses portions de dîmes sur le territoire de Saint-Symphorien, et de Spiennes, mais aussi de nouvelles terres et les droits de justice haute, moyenne et basse. Dotée d'une chapelle[56], la commanderie de Saint-Symphorien, attestée comme telle en 1286 au plus tard[57], semble avoir été l'une des plus anciennes implantations de l'ordre en Hainaut-Cambrésis. Si la collation des églises appartint à l'ordre depuis 1177, les contestations juridiques en matière territoriale et fiscale entre le commandeur de l'ordre et les seigneurs de Saint-Symphorien eurent la vie longue, comme l'illustrent un jugement rendu en 1359 contre le seigneur de Spiennes « pour avoir levé aucuns droits sur les manants de la Religion à

49 *Ibidem*, p. 55.
50 Tollenaere 1957, p. 211.
51 Pour mémoire, l'ordre hospitalier de Saint-Jean de Jérusalem, reconnu par le pape en 1113, fut communément appelé ordre de Malte, après son installation en 1530 dans cette île ; cf. Wienand 1988 et Galimard Flavigny 2010.
52 Devillers 1860, p. 447 ; Devillers 1865 ; Devillers 1876, p. 25 (n° 114).
53 Devillers 1876 (n° 115).
54 *Ibidem*, respectivement p. 27 (n° 119) et 28 (n° 121 et 122, bulle d'Innocent III confirmant à l'ordre la possession de l'église de Saint-Symphorien).
55 Voir Devillers 1860, p. 448 et Devillers 1865, p. 49 et suiv.
56 La chapelle fut rebâtie en 1661 à la suite d'un incendie : cf. Mannier 1872, p. 722 ; des dessins et plans, réalisés en 1682, en conservent la physionomie : Mons, AÉM, *Collection des cartes et plans*, 14.001.451.
57 Devillers 1865, p. 60.

[Fig. 7]
Face latérale de la châsse de saint Symphorien, vers 1160 (41 × 65 × 25 cm), cuivre, laiton, émail et chêne (Saint-Symphorien, église éponyme). X018188.

Espiennes »[58] ou un différend survenu lors de la ducasse de Saint-Symphorien en 1626 et jugé par la Cour souveraine de Hainaut[59].

Notre sculpture est aussi proche sur le plan chronologique, et par certains éléments stylistiques, de la châsse de saint Symphorien, une belle pièce d'orfèvrerie en partie romane datée des environs de 1160 [fig. 7]. Conservée dans l'église du village éponyme, à deux kilomètres de Spiennes[60], elle est entre autres ornée de figures d'apôtres placées, elles aussi, sous des arcatures.

Pour les historiens en manque de données, la tentation est grande de chercher des liens entre ces trois éléments – le vestige des fonts baptismaux, la châsse de saint Symphorien et l'implantation de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem à Saint-Symphorien et Spiennes – qui renvoient grosso modo aux années 1160-1180. S'il nous paraît légitime de souligner cette simultanéité relative et d'esquisser cette hypothèse de travail, aucun élément objectif ne permet de ratifier cette dernière. La datation même des fonts baptismaux et de la petite châsse, basée sur de seuls critères stylistiques, reste très relative. Des questions viennent cependant à l'esprit. La famille de Godin de Saint-Symphorien († ca 1197-1199), seigneur du village éponyme, qui apparaît dans des chartes du châtelain de Mons (1195) et du comte de Hainaut (1197)[61], et dont un homonyme sans doute apparenté[62] fut doyen de Binche entre 1186 et 1197[63], a-t-elle pu jouer un rôle dans la présence de ces deux œuvres, ou de l'une des deux, au sein de cette région rurale ? Ou, plus encore, le puissant ordre de Saint-Jean de Jérusalem, en plein essor à cette époque, dont releva à partir de 1177 la collation des cures de Spiennes et Saint-Symphorien ? Le cartulaire de la commanderie dite du Piéton[64], incluant celle de Saint-Symphorien et compilant les privilèges et immunités de

58 Cartulaire de l'ordre de Malte ou de Saint-Jean de Jérusalem : Mons, AÉM, *Collection des cartulaires*, 16.003-106, fol. 15 (en ligne).
59 Devillers 1875, p. 410-415.
60 Objet IRPA 10054588. Pour une présentation sommaire, voir Labilloy 2002. La configuration générale, les émaux et plusieurs figures en relief comme celles du Christ et de la Vierge, sont antérieurs à 1177, date à laquelle le reliquaire apparaît dans une charte, d'autres éléments furent ciselés au milieu et à la fin du XIIIe siècle.
61 Voir https://www.diplomata-belgica.be/, chartes n° 2185 et 2792.
62 Serait-ce le fils de Godin, prénommé comme son père et cité dans un acte de 1199 ? : cf. Devillers 1876, p. 27.
63 Cf. Bruwier et Gysseling 1956, p. 297. Attestées à partir de la seconde moitié du XIIe siècle (1171), deux chanoinesses de Mons – Élisabeth et Clarisse, qui étaient sœurs – paraissent également appartenir à cette même famille (*ibid.*, p. 281).
64 Mons, AÉM, *Collection des cartulaires*, 16.003 – 36 (en ligne).

l'ordre en Hainaut et Cambrésis de 1139 à 1756, ainsi que l'absence de comptes pour cette haute époque, ne permettent pas de dépasser ici le stade des spéculations.

Réduit par la taille, attrayant par sa qualité technique, difficile à dater précisément, le fragment sculpté de Spiennes mérite néanmoins d'être pleinement « réintégré » aux recherches sur la production de fonts baptismaux romans, massive dans nos régions, et soulève quelques problématiques intéressant l'histoire locale et celle des ordres religieux.

Remerciements

Je remercie, pour leur aide et conseils, Étienne Pourbaix, président de la Fabrique d'église de Spiennes, Henri Delanois (Spiennes), Ludovic Nys (Université Polytechnique Hauts-de France, Valenciennes), Bernard Petit et Elisabeth Van Eyck (IRPA).

Références

Barral i Altet 1989
X. Barral i Altet, *Belgique romane et Grand-Duché de Luxembourg* (*Zodiaque. La nuit des temps*, 71), La Pierre-qui-Vire, 1989.

Bruwier et Gysseling 1956
M. Bruwier et M. Gysseling, *Les revenus, les biens et les droits de Sainte-Waudru à Mons à la fin du XIIe siècle*, dans *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 121, 1956, p. 239-330.

Darquenne 1968-1970
R. Darquenne, *La conscription dans le département de Jemappes (1789-1813)*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 67, 1968-1970, p. 1-425.

De Keyzer 2020
W. De Keyzer, *À propos du transfert de la terre de Spiennes à la fin du XIIIe siècle*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 85, 2020, p. 67-83.

***Découvertes faites à Mons* 1869**
Découvertes faites à Mons, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 9, 1869, p. 331-335.

Delanois et Bernard 2012
H. Delanois et V. Bernard, *Spiennes* (*À la découverte de ma commune*), Mons, 2012.

Devillers 1860
L. Devillers, *Possessions de l'ordre de Malte à Saint-Symphorien, à Spiennes, à Vellereille-le-Sec, à Ciply et à Ville-sur-Haine*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 2, 1860, p. 447-448.

Devillers 1865
L. Devillers, *Cartulaire des possessions de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem dans le Hainaut et le Cambrésis*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 6, 1865, p. 13-91.

Devillers 1875
L. Devillers, *Quelques chartes concernant les possessions de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem dans le Hainaut,* dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 12, 1875, p. 384-425.

Devillers 1876
L. Devillers, *Inventaire analytique des archives des commanderies belges de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem ou de Malte*, Mons, 1876.

Devroey 1986
J.-P. Devroey, *Le polyptyque et les listes de biens de l'abbaye Saint-Pierre de Lobbes (IXe-XIe siècles). Édition critique* (*Commission royale d'histoire*), Bruxelles, 1986.

Dierkens 1998
A. Dierkens, *Les paroisses rurales dans le nord de la Gaule pendant le haut Moyen Âge. État de la question et remarques critiques*, dans Y. Coutiez et D. Van Overstraeten (éd.), *La paroisse en questions* (actes de colloque, Saint-Ghislain, 25 nov. 1995), Ath/Mons/Saint-Ghislain, 1998, p. 21-48.

Galimard Flavigny 2010
B. Galimard Flavigny, *Histoire de l'ordre de Malte*, Paris, 2010.

Ghislain 1974
J.-C. Ghislain, *Fragments de cuve baptismale romane tournaisienne à Nivelles*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 4, 1974, p. 13-26.

Ghislain 1986-1987
J.-C. Ghislain, *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine*, dans *Annales du Cercle Historique et Folklorique de Braine-le-Château, Tubize et des régions voisines*, 7, 1986-1987, p. 89-119.

Ghislain 2003
J.-C. Ghislain, *La cuve baptismale de Soignies et la sculpture tournaisienne*, dans J. Deveseleer, J.-C. Ghislain, B. Reynders et J. Vereecke (éd.), *La cuve baptismale romane de la collégiale Saint-Vincent de Soignies. Son sauvetage et sa place dans la production tournaisienne du XIIe siècle* (*Les Cahiers du Chapitre*, 9), Soignies, 2003, p. 12-22.

Ghislain 2009
J.-C. Ghislain, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue des ateliers du Namurois (ca. 1150-1175)* (*Monographies du Musée des arts anciens du Namurois*, 44), Namur, 2009.

Ghislain 2012
J.-C. Ghislain, *Les emprunts des fonts baptismaux romans namurois en pierre de Meuse aux ateliers tournaisiens (ca. 1150-60)*, dans J. Toussaint (dir.), *Pierres-papiers-ciseaux. Architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut). Actes du colloque international* (*Monographies du Musée des arts anciens du Namurois*, 53), Namur, 2012, p. 219-232.

Gosseries 1923
A. Gosseries, *Monographie du village de Spiennes*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 47, 1923, p. 1-100.

Jacquemyn 1992
E. Jacquemyn, *De herkomst van drie fragmenten van romaanse Doornikse doopvonten in het Gruuthusemuseum in Brugge*, dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, 129, 1992, p. 247-252.

Labilloy 2002
R. Labilloy, *La châsse et le Tour de Saint-Symphorien*, dans *Les châsses de Wallonie* (actes du colloque, Gerpinnes, 23 et 24 avr. 1999), Gerpinnes, 2002, p. 83-86.

Leclercq-Marx 1997
J. Leclercq-Marx, *L'art roman en Belgique. Architecture, art monumental*, Braine-l'Alleud, 1997.

Leclercq-Marx 2022
J. Leclercq-Marx, *Guide théorique et pratique de l'art roman en Belgique*, Bruxelles, 2022.

Mannier 1872
E. Mannier, *Les commanderies du grand-prieuré de France d'après les documents inédits conservés aux Archives nationales à Paris*, t. 2, Paris, 1872.

Mons 1953
Trésors d'art du Hainaut (Mons, chapelle Saint-Georges, cloître des Visitandines, 17 mai-13 juil. 1953), Mons, 1953.

Nys 1993
L. Nys, *La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIIIe, XIVe et XVe siècles* (*Tournai, art et histoire*, 8), Tournai/Louvain-la-Neuve, 1993.

Piérard 1980
C. Piérard, *Spiennes*, dans H. Hasquin (dir.), *Communes de Belgique. Dictionnaire d'histoire et de géographie administrative. 2. Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, 1980, p. 1402.

Piérard 1990
C. Piérard, *Spiennes*, dans J.-M. Duvosquel (dir.), *Albums de Croÿ.* T. 6. *Comté de Hainaut 3*, Bruxelles, 1990, p. 190-191.

Pubben 2019
S. Pubben, *De fontibus Salvatoris. Over herkomst, gebruik en iconografie van een twaalfde-eeuws doopvont in Maastricht en Brussel* [mémoire de master en ligne] (https://kuifvlinder.uci.ru.nl/handle/123456789/8072), Nimègue, 2019.

Tollenaere 1957
L. Tollenaere, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane* (*Université de Louvain. Recueil de travaux d'histoire et de philologie*, 4e série, 11), Louvain, 1957.

Tournai 1956
Scaldis, Escaut, Schelde (cat. exp., Tournai, Halle aux draps, Casino communal, Musée d'histoire et d'archéologie, Musée des Beaux-Arts, 15 juil.-10 sept. 1956), s. l., 1956.

Toussaint 2012
J. Toussaint (dir.), *Pierres-papiers-ciseaux. Architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut). Actes du colloque international* (*Monographies du Musée des arts anciens du Namurois*, 53), Namur, 2012.

Vos 1902
J. Vos, *Les paroisses et les curés du diocèse actuel de Tournai.* T. 6 : *Doyennés de Mons*, Bruges, 1902.

Wienand 1988
A. Wienand (éd.), *Der Johanniter-Orden. Der Malteser-Orden. Der ritterliche Orden des hl. Johannes vom Spital zu Jerusalem. Seine Aufgaben, seine Geschichte*, 3e éd., Cologne, 1988.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR :: L'église Saint-Amand de Spiennes (Mons, Hainaut) renferme un fragment de cuve baptismale romane produite en pierre de Tournai au XIIe siècle. Extrait d'un mur du cimetière local en 1952, il a fait alors l'objet d'une attention éphémère, avant d'être longtemps considéré comme perdu. Le présent article entend remettre en lumière cette pièce méconnue, en en donnant une description détaillée. Plus globalement, il s'intéresse à l'histoire de l'église du lieu, très peu documentée, et soulève deux questions précises. Une œuvre sculptée de cette qualité a-t-elle pu être destinée à un village rural aussi modeste ? L'ordre hospitalier de Saint-Jean de Jérusalem (futur ordre de Malte) auquel l'église de Spiennes ainsi que celle, voisine, de Saint-Symphorien furent données en 1177, a-t-il pu jouer un rôle dans la présence de ces fonts baptismaux ?

Mots-clés : fonts baptismaux ; sculpture ; art roman ; Hainaut ; ordre de Saint-Jean de Jérusalem.

NL :: In de Sint-Amandskerk in Spiennes (Bergen, Henegouwen) bevindt zich een fragment van een romaanse doopvont, vervaardigd in Doornikse steen tijdens de twaalfde eeuw. De vont werd in 1952 uit een muur van de plaatselijke begraafplaats gehaald en kreeg toen even wat aandacht, waarna hij lang als verloren werd beschouwd. Dit artikel wil een licht werpen op dit weinig bekende stuk door er een gedetailleerde beschrijving van te geven. Meer in het algemeen gaat deze tekst dieper in op de geschiedenis van de plaatselijke kerk, die zeer slecht gedocumenteerd is, en stelt hij twee specifieke vragen. Kan een gebeeldhouwd werk van deze kwaliteit bedoeld geweest zijn voor zo'n bescheiden plattelandsdorp? Kan de Hospitaalorde van Sint-Jan van Jeruzalem (de latere Orde van Malta), waaraan zowel de kerk van Spiennes als de kerk van het naburige Saint-Symphorien in 1177 werden geschonken, een rol hebben gespeeld bij de aanwezigheid van deze doopvonten?

Trefwoorden: doopvonten; sculptuur; romaanse kunst; Henegouwen; Orde van Sint-Jan van Jeruzalem.

EN :: The church of Saint-Amand in Spiennes (Mons, Hainaut) houses a piece of a Romanesque baptismal font carved in Tournai stone during the twelfth century. In 1952, it was extracted from a wall in the local cemetery and was the subject of short-lived attention before being thought lost for a very long time. This article attempts to shed some light on this little-known piece by providing a detailed description. More generally, it examines the history of the village church, which has been very poorly documented, and raises two precise questions. Could a sculpted work of this calibre have been made for a modest village like this? Could the Hospitaller Order of Saint John of Jerusalem (later the Order of Malta) which received the church of Spiennes and neighbouring church of Saint-Symphorien in 1177, have played a role in the existence of this baptismal font?

Keywords: baptismal font; sculpture; Romanesque; Hainaut; Order of Saint John of Jerusalem.

LAETITIA GOLENVAUX

Laetitia Golenvaux studeerde af aan de ENSAV La Cambre in 2007 en werd in 2013 door het Groeningemuseum (Vlaams Onderzoekscentrum voor de Kunst in de Bourgondische Nederlanden) aangeworven als hoofd van het restauratieatelier. Sinds 2021 werkt ze als freelancer voor Belgische instellingen zoals Musea Brugge, het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, Stichting Jean van Caloen, en het Sint-Sebastiaansgilde in Brugge. Bij de restauratie van de *Ecce Homo* uit de collectie van Musea Brugge behandelde ze de picturale lagen van het werk.

VÉRONIQUE GENIETS

Véronique Geniets behaalde een licentiaatsdiploma Moderne Geschiedenis aan de KU Leuven en een Masterdiploma Conservatie-Restauratie gepolychromeerde beeldhouwwerken aan de ENSAV La Cambre. Na haar studies vervolmaakte ze een stage in het atelier Gepolychromeerde houten beeldhouwwerken van het KIK. Sinds 2011 werkt ze als freelancer voor diverse instituten (het KIK, musea, kerkfabrieken) en privéklanten. Samen met Laetitia Golenvaux voerde ze de restauratie uit van de *Ecce Homo* uit de collectie van Musea Brugge. Ze behandelde de drager en de lijst.

MARIJN EVERAARTS

Marijn Everaarts is kunsthistorica en werkt bij Musea Brugge als projectcoördinator bij de herinrichting van het Museum Sint-Janshospitaal. Daarvoor werkte ze mee aan de tentoonstelling ‘Oog in oog met de Dood. Hugo van der Goes, oude meesters, nieuwe blikken’ (28 oktober 2022 – 5 februari 2023), en werkte ze bij het Mauritshuis, CODART en het RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis. Ze studeerde Liberal Arts & Sciences aan het University College Roosevelt (Middelburg), en vervolgens Kusntgeschiedenis aan het Warburg Institute (Londen) en de Universiteit van Amsterdam.

Een *Ecce Homo* uit het atelier van Albrecht Bouts in de collectie van Musea Brugge

Laetitia Golenvaux, Véronique Geniets en Marijn Everaarts

Inleiding

In 2021 verwierf Musea Brugge via een legaat een *Ecce Homo* toegeschreven aan het atelier van Albrecht Bouts [afb. 1]. Deze zeer waardevolle schenking versterkte de collectie Vlaamse Primitieven op het gebied van vijftiende- en vroegzestiende-eeuwse kunstenaars die actief waren buiten Brugge. Op technisch vlak was het werk nog niet of nauwelijks in detail onderzocht.[1] Aanleiding om het schilderij meteen te restaureren en technisch te onderzoeken toen het in de collectie van Musea Brugge aankwam, was de tentoonstelling 'Oog in oog met de Dood. Hugo van der Goes, oude meesters, nieuwe blikken' (28 oktober 2022 – 5 februari 2023, Sint-Janshospitaal, Musea Brugge), waar het voor het eerst in een museale context aan het publiek werd gepresenteerd.

De laatste eigenaar van het paneel was pater Ghislain De Jaeger (1925-2021). Zijn vader, Antoine De Jaeger (1889-1972), was als oogarts verbonden aan het Brugse Sint-Janshospitaal. Hij was amateurschilder en legde zelf ook een interessante verzameling aan. Dr. De Jaeger was tevens van 1959 tot 1972 voorzitter van de Vrienden van de Stedelijke Musea in Brugge en droeg bij aan tal van aanwinsten voor Musea Brugge. Vanwege de thematiek van het werk schonk hij het aan zijn zoon Ghislain, die voor een religieus leven had gekozen.[2] Daardoor bevond het paneel zich lange tijd in het voormalige noviciaat van de witte paters van Afrika in Varsenare (vandaag een rusthuis), waar het jaarlijks op Goede Vrijdag dienstdeed in de liturgie. In 2013 besliste pater De Jaeger om de *Ecco Homo* ter nagedachtenis van zijn vader na te laten aan de Koning Boudewijnstichting, met als doel het schilderij permanent onder te brengen in het Groeningemuseum. In 2021 overleed pater De Jaeger en werd het schilderij overgedragen aan Musea Brugge.

Het paneel toont Christus, met op het hoofd de doornenkroon, tegen een gouden achtergrond. Hij is gekleed in een rode mantel en houdt een rietstengel vast. Zijn handen, aan elkaar gebonden met een touw, zijn gekruist voor zijn borst geplaatst.

Het schilderij bevond zich lange tijd in de gemeenschap van de witte paters, waardoor het niet zichtbaar was voor het publiek. Toen het aan de Musea geschonken werd, was het paneel in een matige staat van bewaring, wat een juiste bestudering en waardering van het werk bemoeilijkte. Talrijke verkleurde overschilderingen, vergeelde vernislagen, resten oude lijm en ophopingen van vuil aan de randen verborgen het originele schilderij [afb. 2]. Sommige details waren niet zichtbaar, zoals de rode hoogsels op de mantel en de nuances in de doornenkroon. Het rijke coloriet was versluierd, de volledige schildering afgevlakt en de diepte van de voorstelling verloren. Het geheel was bovendien in een moderne bekisting gevat, die het werk weliswaar goed beschermde, maar de achterzijde aan het oog onttrok. Daardoor was het kunstwerk moeilijk te bestuderen en te waarderen. Tijdens de behandeling kwam de vroeger onderschatte, en dus weinig onderzochte kwaliteit aan het licht, waardoor het beter vergeleken kan worden met andere *Ecce Homo*-schilderijen uit het atelier van Albrecht Bouts.

In dit artikel schetsen we eerst de plaats van de *Ecce Homo* van Musea Brugge binnen het œuvre van Albrecht Bouts en zijn atelier. Vervolgens wordt in detail ingegaan op de behandeling en de resultaten van het technisch onderzoek dat erop is uitgevoerd.

1 Valentine Henderiks besprak het paneel in haar uitgebreide studie over Albrecht Bouts in 2011. Eerder werd het opgenomen door Schöne 1938, nr. 107/9, Deraeve 1970, cat. 3, Leuven 1975, p. 301-302 en Comblen-Sonkes 1986, p. 62.

2 Mondelinge mededeling door pater Ghislain De Jaeger, najaar 2013.

[Afb. 1]

Atelier van Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, ca. 1500-1525, olieverf op paneel, 48 × 33,3 cm (Brugge, Musea Brugge, inv. 2022.GRO0001.I-BL). Na behandeling. © Laetitia Golenvaux.

[Afb. 2]

Atelier van Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, ca. 1500-1525, olieverf op paneel, 48 × 33,3 cm (Brugge, Musea Brugge, inv. 2022.GRO0001.I-BL). Voor behandeling. © Laetitia Golenvaux.

Albrecht Bouts en zijn atelier

Het paneel uit de collectie van Musea Brugge wordt toegeschreven aan het atelier van Albrecht Bouts. Albrecht was de zoon van de Leuvense schilder Dieric Bouts (ca. 1410-1475) en kreeg van hem zijn eerste opleiding in het schildersvak, samen met zijn oudere broer Dieric Bouts de Jongere (ca. 1448-1491). Na de dood van hun vader maakte Albrecht zijn opleiding mogelijk af bij Hugo van der Goes (ca. 1440-1482/1483). Dieric de Jongere en Albrecht zetten vervolgens het succesvolle atelier van hun vader voort en waarborgden zo zijn artistieke erfenis.[3] De stijl van Dieric Bouts de Oudere werd veelvuldig en wijdverspreid nagebootst, wat identificatie van verschillende medewerkers uit het atelier moeilijk maakt.[4] Aan Dieric Bouts de Jongere kunnen geen werken met zekerheid worden toegeschreven.[5] Het œuvre van Albrecht kan beter in kaart worden gebracht, met als centraal werk de *Triptiek met de Tenhemelopneming van Maria,* bewaard in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel (inv. 574).[6]

Na de dood van zijn broer zette Albrecht het atelier met zijn vele medewerkers alleen voort. Samen met hen was hij zeer productief in het in serie vervaardigen van schilderijen bedoeld voor private devotie rond verschillende thema's, zoals voorstellingen van de Madonna met Kind, het afgehakte hoofd van Johannes de Doper op een schaal, en verschillende typen portretten van Christus.[7] Sommige van die voorstellingen kunnen worden herleid tot toen nog steeds populaire composities van zijn vader, zoals een vernieuwend type Christus met doornenkroon gecombineerd met een *Mater dolorosa*.[8] Daarnaast bewerkte Albrecht een aantal motieven en bracht hij nieuwe inventies op de markt om aan de stijgende vraag naar dit soort beelden voor privédevotie te kunnen voldoen.[9] De werken geproduceerd in serie in het atelier en bedoeld voor privédevotie nemen binnen het œuvre van Albrecht Bouts een aanzienlijke plaats in.[10]

Valentine Henderiks heeft in haar uitgebreide studie van Albrecht Bouts vier eigenhandige prototypen van het motief met Christus met doornenkroon onderscheiden, die elk meermaals gekopieerd werden.[11] Het eerste van deze vier prototypen is *Christus met doornenkroon* uit het Musée des Beaux-Arts in Dijon. Het toont een buste van Christus met het hoofd iets naar rechts gebogen. Het tweede type betreft het middenpaneel van een triptiek dat in 1995 door Sotheby's werd verkocht en waarop Christus het hoofd iets naar links buigt, de wonden op zijn handen toont en tegelijk een zegenend gebaar maakt. Het derde is een *Ecce Homo* uit het Suermondt-Ludwig-Museum in Aken: Christus, met de handen bij elkaar gebonden, houdt een rietstengel vast. Tot slot is er nog een paneel in Kansas City, het model voor een reeks tondo's met het gezicht van Christus frontaal afgebeeld.[12]

Het derde prototype, het werk uit Aken [afb. 3], vertoont de meeste overeenkomsten met de *Ecce Homo* uit het legaat van pater De Jaeger. Christus is hier op een vergelijkbare wijze afgebeeld, met de gebonden handen en de rietstok. Dit type voorstelling van Christus stemt overeen met het moment uit de Passie volgens de gecombineerde beschrijvingen in de evangelies van Johannes (19:1-5), Mattheus (27:27-31) en Marcus (15:16-20). Na zijn arrestatie wordt Christus aan het volk getoond door Pontius Pilatus, die daarbij de woorden spreekt: 'Zie, de mens!' ('Ecce Homo'). Christus draagt een paars kleed en een kroon waarvan de doornen door zijn huid dringen. Tranen en bloeddruppels lopen over zijn gezicht. Zijn handen zijn samengebonden en hij houdt een rietstengel vast, als spotscepter of verwijzend naar zijn geseling. Het Akense werk wordt als eigenhandig beschouwd vanwege de schilderkwaliteit, die de *Tenhemelopneming van Maria* uit Brussel benadert, maar ook door de vrije en uitgebreide ondertekening, die een originele creatie suggereert.[13]

Henderiks maakte een lijst op van een aantal versies die zouden zijn afgeleid van het Akense prototype.[14] Daartoe hoort om te beginnen een schilderij in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw ter Kameren in Elsene, dat net als dat uit Aken vanwege de hoge kwaliteit wordt gezien als een eigenhandig werk van Albrecht Bouts.[15] De andere exemplaren zijn kopieën van zijn ateliermedewerkers of van navolgers. Naast de hier besproken versie uit de collectie van Musea Brugge zijn dat: een exemplaar dat in 1961 verkocht werd bij kunsthandel P. de Boer in Amsterdam; een paneel uit de verzameling van een zekere pater Lunden in Humbeek; een paneel waarvan de verblijfplaats nu onbekend is; een exemplaar dat in mei 1971 verkocht werd in het Palais Galliera in Parijs; en een werk in een Belgische privécollectie. De laatste twee worden

3 Périer-D'Ieteren 2005, p. 23-24, 178; Henderiks 2011, p. 13.
4 Henderiks 2011, p. 13.
5 *Ibidem*, p. 13; Périer-D'Ieteren 2005, p. 178.
6 Henderiks 2011, p. 45-71.
7 Voor een uitgebreid overzicht en een diepgaande bespreking van de serieproductie van de private devotiewerken uit het atelier van Albrecht Bouts, zie Henderiks 2011, p. 209-344.
8 *Ibidem*, p. 216, 221, 235.
9 *Ibidem*, p. 209.
10 *Ibidem*, p. 209.
11 *Ibidem*, p. 238-239. Zie p. 240-289 voor een uitgebreide bespreking van elk van de prototypen.
12 Een vijfde compositie volgens Henderiks is er een van Christus die de stigmata toont, met het hoofd iets naar rechts gebogen. Deze compositie is bekend door een versie in het Musée national d'Histoire et d'Art van Luxemburg (met als pendant een *Mater dolorosa*). Volgens Henderiks is dit exemplaar niet een eigenhandig prototype, maar een kopie gemaakt door Albrecht zelf. Daarbij steunt ze op het feit dat de geschilderde laag 'alle eigenheden van Albrechts trant' vertoont, maar de zeer summiere ondertekening zou erop wijzen dat de meester naar een eigen model gewerkt heeft (Henderiks 2011, p. 259).
13 Hand, Metzger en Spronk 2006, p. 40-49, 279-280, 309; Henderiks 2011, p. 270, 276-277; Van den Brink *et al.* 2016, p. 112-115.
14 Henderiks 2011, p. 270-284, met name 270.
15 Van den Brink *et al.* 2016, p. 116-117.

[Afb. 3]

Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, ca. 1500, olieverf op paneel, 45,5 × 31,2 cm (Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, inv. GK 57). © Anne Gold, Aken.
De *Ecce Homo* vormt, samen met een *Mater dolorosa*, nu het middendeel van een triptiek waarvan de zijluiken op een later moment zijn toegevoegd.

[Afb. 4]

Atelier van Albrecht Bouts, *Ecce Homo*, ca. 1500-1525, olieverf op paneel, 48,8 × 33,9 cm (Humbeek, verzameling Lunden). Y006708.

later gedateerd, de andere in het eerste kwart van de zestiende eeuw.[16]

Alle versies zijn ongeveer even groot en hebben – met uitzondering van twee – een afgeronde bovenzijde. Bij het werk uit de collectie van Musea Brugge zijn het paneel en de lijst uit één stuk hout vervaardigd, net als bij de versies van Aken en Humbeek. Alle versies hebben een vergulde achtergrond met variaties in de versiering – drie exemplaren hebben een effen achtergrond.

Binnen deze groep werken gelinkt aan het Akense paneel vertoont de *Ecce Homo* van Musea Brugge de meeste overeenkomsten met de versie uit de verzameling van pater Lunden uit Humbeek [afb. 4].[17] De afmetingen van beide werken zijn bijna identiek, en iets groter dan de andere versies. De compositie is ook ietwat uitgebreider. De linkerhand van Christus leunt niet op de lijst, en er is een groter deel te zien van de rechter mouw van zijn gewaad waar zijn hand op steunt. Het touw is langer en lijkt losser te zijn geknoopt dan bij de andere versies. Ook de manier waarop de doornenkroon is opgebouwd, is opmerkelijk gelijkend. Alleen bij de versies van Humbeek en Musea Brugge is in het bovenste gedeelte een lange dunne rank te zien, die achter een dikkere rank doorloopt ter hoogte van de scheiding in het haar. Ook de doorn die onder Christus' rechter wenkbrauw weer uit de huid priemt, is alleen in deze versies te vinden; bij de andere versies zien we enkel dat de doorn bij de haarlijn onder de huid verdwijnt. Henderiks suggereert dat dit mogelijk betekent dat beide versies door dezelfde schilder uit het atelier zijn vervaardigd en dat die deze toevoegingen heeft aangebracht, of dat beide versies teruggaan op een gezamenlijk model dat zelf weer gebaseerd is op het Akense prototype.[18] Een andere mogelijkheid is dat een van deze twee versies diende als model voor de andere. De eerste suggestie is minder waarschijnlijk gezien de verschillen in uitvoeringstechniek tussen de twee versies. De andere twee suggesties lijken meer waarschijnlijk. Daarbij moeten wel de verschillen in acht worden genomen : de Humbeekse versie is eenvoudiger van uitvoering dan de Brugse, wat bijvoorbeeld te zien is in de bloeddruppels, de tranen en de achtergrond. We komen hier verderop op terug.

Restauratie en onderzoek

De sterk vergeelde vernislagen en uitgebreide overschilderingen in de *Ecce Homo* van Musea Brugge maakten het bijna onmogelijk om de staat van bewaring van de originele verflagen in te schatten. Daarbij vertoonde het werk ook conservatieproblemen. Door de aanwezigheid van mogelijke opstuwingen van de verflaag, vermolming van de houten drager en meerdere barsten was een ingreep noodzakelijk. Daarbij leverde het proces van de restauratie belangrijke inzichten op, die vergelijking met andere versies mogelijk maakte.

Lijst en drager

De drager en de lijst van de Brugse *Ecco Homo* bestaan uit één enkele houten plank. Deze originele structuur is door de eeuwen heen niet aangepast of bijgewerkt, hetgeen voor een zestiende-eeuws schilderij vrij uitzonderlijk is. De bovenzijde is afgerond, zoals bij veel exemplaren van hetzelfde type. De afmetingen (48 × 33,3 cm) zijn bijna gelijk aan die van de Humbeekse Christus (48,8 × 33,9 cm). De dikte van het paneel varieert in de breedterichting. De boomstronk waaruit het paneel gevormd is, werd in de lengterichting met wiggen gespleten, waardoor de plank licht conisch is. Ze werd in het atelier geëgaliseerd, zoals blijkt uit de schaafsporen die duidelijk zichtbaar zijn op de achterzijde van het paneel. Het paneel van de Brugse versie is links dikker dan rechts, bij de Humbeekse versie is het net andersom.[19]

De studie van de drager met lijst vóór behandeling leerde ons dat het werk aan de randen geen sporen van scharnieren vertoont. Dat wijst erop dat het paneel oorspronkelijk geen deel uitmaakte van een diptiek of een triptiek, noch dat dat op enig ander moment in zijn geschiedenis ooit zo geweest is. Het sluit echter niet uit dat het hoorde bij een verloren gegane pendant met een *Mater dolorosa*. Pendanten staan fysiek los van elkaar, in tegenstelling tot diptieken.[20] Opmerkelijk is dat op de lijst van de Humbeekse versie aan de rechterzijde wel sporen van scharnieren zijn gevonden.[21] Een andere interessante vondst is de aanwezigheid van bevestigingsgaten bovenaan, hoewel het moeilijk is vast te stellen of die origineel zijn. Soortgelijke gaten werden aangetroffen op de versies van Aken[22] en Humbeek.[23] De achterzijde van het kunstwerk is bedekt met een zwarte laag en vertoont geen enkel spoor van beschildering. Dit versterkt de veronderstelling dat het schilderij geen deel uitmaakte van een diptiek, waarvan de achterzijde doorgaans beschilderd was.[24]

16 Henderiks 2009, p. 169; Henderiks 2011, p. 270. De vergelijking van de Brugse *Ecce Homo* met de andere panelen uit de werkplaats van Albrecht Bouts gebeurde op basis van fotomateriaal en eerdere publicaties.
17 Henderiks 2009; Rosier 2009.
18 Henderiks 2009, p. 172.
19 Rosier 2009, p. 173.
20 Henderiks 2011, p. 218.
21 Rosier 2009, p. 173.
22 Henderiks 2011, p. 268.
23 Rosier 2009, p. 173.
24 Henderiks 2011, p. 218.

[Afb. 5]

Infraroodreflectografie-opname met de Apollo Camera van Opus Instruments (InGaAs-sensor) en bewerking in Adobe Photoshop door Guenevere Souffreau. © Musea Brugge / Vlaams Onderzoekscentrum voor de Kunst in de Bourgondische Nederlanden.

Een stratigrafische studie van de lijst heeft onthuld dat de vandaag zichtbare vergulding niet origineel is. Het gebeurt zelden dat op een lijst uit de vroegzestiende eeuw een originele vergulding wordt teruggevonden. De vergulding is van een goede kwaliteit en sluit mooi aan bij de vergulde achtergrond van het schilderij, die wel origineel is. Een minimale restauratie-ingreep werd uitgevoerd.

Grondering en ondertekening

De witte grondering, waarschijnlijk samengesteld uit een mengeling van krijt en dierlijke lijm, bedekt het gehele oppervlak van het paneel en de voorkant van de lijst, maar niet de zijkanten, noch de achterkant, net zoals bij de versie van Humbeek.[25] De aanwezigheid van een isolatielaag op basis van loodwit, zoals op de versie van Humbeek,[26] kan alleen met radiografisch onderzoek gedetecteerd worden. Dat is tot op heden nog niet uitgevoerd.

Het onderzoek met infraroodreflectografie (IRR), uitgevoerd door Musea Brugge, leverde helaas weinig informatie op over de uitvoeringstechniek [afb. 5].[27] Het maakte enkele donkere lijnen zichtbaar, wellicht in een vloeibaar medium, die doen vermoeden dat het zettingslijnen zijn die werden getrokken als referentiepunten bij het overzetten van de compositie. Ze zijn echter moeilijk te onderscheiden omdat ze zich deels onder dikke of donkere verflagen bevinden, die onvoldoende doordringbaar zijn met IRR. De afwezigheid van een duidelijk te herkennen ondertekening kan erop wijzen dat die gemaakt is met niet-koolstofhoudend materiaal, of dat de compositie geïnspireerd is op een andere geschilderde of getekende bron die de maker als voorbeeld bij de hand had op het moment dat hij het werk schilderde. Wij hebben echter geen enkel spoor van een mechanische reproductiemethode kunnen ontdekken.

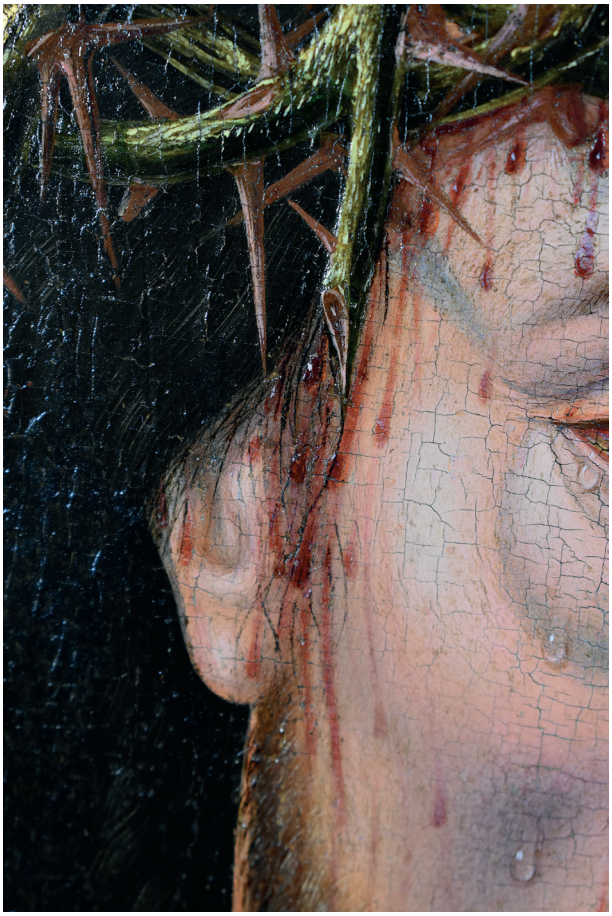
Het atelier van Albrecht Bouts gebruikte verschillende reproductieprocedés, waarvan Valentine Henderiks in haar publicatie van 2011 een goed overzicht brengt. Bij sommige devotiewerken die in serie zijn geproduceerd naar een model, zijn duidelijk sporen te zien van het overzetten van de compositie met behulp van een doorgeprikte tekening, zoals een *Christus met doornenkroon* en een *Mater dolorosa* in het Metropolitan Museum of Art in New York, en een *Mater dolorosa* in een privécollectie in Londen. In het voorbeeld uit New York is de geponste tekening bij het schilderen niet helemaal gevolgd.[28] In het Londense werk zijn de geponste stipjes herwerkt met een penseel en een wellicht vloeibaar medium, en soms met elkaar verbonden om contouren en plooien duidelijker weer te geven.[29] Mogelijk was hier sprake van een verdeling van het werk, waarbij een helper de ponstekening maakte om de referentiepunten van de compositie over te zetten, die vervolgens al dan niet werd herwerkt of aangevuld in een vloeibaar medium door een andere kunstenaar, alvorens de verflaag werd aangebracht.[30] Bij andere werken geproduceerd door het atelier van Albrecht Bouts verschafte de IRR-opname echter weinig duidelijkheid betreffende de ondertekening, en waren in de ondertekening slechts enkele summiere referentiepunten van de compositie te zien. Dat was bijvoorbeeld het geval bij een *Christus met doornenkroon* en *Mater dolorosa* uit het Musée du Louvre.[31] Het feit dat er op de IRR-opname van het Brugse werk slechts summiere sporen van een ondertekening te zien zijn, past binnen de variatie van ondertekeningen die we elders in het œuvre van de werkplaats van Albrecht Bouts terugvinden. Op de versie van Humbeek, bijvoorbeeld, zijn ook slechts enkele sporen te zien, waarschijnlijk gezet in een droog materiaal.[32]

De geschilderde laag

De verwijdering van meerdere vergeelde vernislagen, resten van fixeerlijm, vuil en fixeerpapier aan de randen, overschilderingen en overlappende vullingen, onthulde schilderwerk van een onverwacht hoge kwaliteit.

Met het blote oog is een blauwe onderlaag te observeren voor de donkere oogkringen, de aderen, de wangen en de doornen op het voorhoofd. Op die plaatsen is onder de microscoop iets wat lijkt op grof gemalen azuriet herkenbaar. Deze techniek werd ook vastgesteld op de Christus van Humbeek.[33] De penseelstreken zijn zeer fijn en erg gedetailleerd, zoals in de wimpers, tanden, haren, de doornen van de kroon en fijn weergegeven tranen en bloeddruppels. De tranen zijn uitgevoerd met een donkere omlijning en twee witte hoogsels van verschillende dichtheid : een meer gespreide die de contour volgt, en een tweede meer met puntjes en dikker. De bloeddruppels zijn veeleer in reliëf : een onderlaag, waarschijnlijk vermiljoen, bedekt met een donkerder glacis, met erbovenop een wit hoogsel [afb. 6]. De lippen en ogen zijn ook met behulp van een opeenvolging van lagen glacis geschilderd. De tanden zijn geaccentueerd door een doorlopende horizontale lijn en kruisende verticale lijntjes [afb. 7]. Net als in de Akense versie zijn de krullende haren in de baard bijna individueel weergegeven, afwisselend in lichte en donkere lijnen. De wenkbrauwen zijn op vergelijkbare wijze neergezet, in een reeks van

25 Rosier 2009, p. 173.
26 *Ibidem*.
27 De infraroodreflectografie-opnames zijn gemaakt met de Apollo Camera van Opus Instruments (InGaAs-sensor) door Guenevere Souffreau, Musea Brugge.
28 Henderiks 2011, p. 224, 226-227, afb. 196.
29 *Ibidem*, p. 226.
30 *Ibidem*, p. 226-227.
31 *Ibidem*, p. 222-223.
32 Rosier 2009, p. 173.
33 *Ibidem*. De informatie over de aanwezigheid van azuriet als onderlaag op de versie van Humbeek werd bevestigd door Jana Sanyova uit het laboratorium van het KIK. Om er zeker van te zijn dat op het Brugse werk ook azuriet gebruikt is, moet een pigmentanalyse uitgevoerd worden.



[Afb. 6]
Detail van de bloeddruppels en tranen na behandeling.
© Laetitia Golenvaux.

[Afb. 7]
Detail van de tanden na de behandeling. © Laetitia Golenvaux.

korte streepjes, maar op een meer gestileerde wijze dan in de Akense versie. De irissen in het Brugse werk tonen lichte stralen rond de pupil, wat afwijkt van de Akense versie, maar overeenkomt met de versie in Humbeek. De ogen in het Brugse werk zijn echter genuanceerder uitgevoerd dan in de Humbeekse versie, waarbij de lijnen rond de ogen (de rode omranding, de donkere lijn boven het oog en de lichte lijn onder het oog) erg gestileerd zijn.

Hetzelfde rood als dat van de bloeddruppels werd gebruikt voor de purperen mantel van Christus, en bestaat uit verschillende lagen. Op een onderlaag van vermiljoen is het rode glacis aangebracht, waarop vermiljoenen strepen te observeren zijn. De doornenkroon is opgebouwd uit verschillende groene glacislagen, waarschijnlijk koperresinaat, op een groene onderlaag.

Helaas kwamen na het verwijderen van de retouches en overschilderingen ook een aantal vormen van slijtage aan het licht, evenals lacunes, onder meer in het haar en in de mantel van Christus [afb. 8].

De vergulde achtergrond

De belangrijkste ontdekking van de behandeling van het paneel betreft echter de gouden achtergrond. In hun schilderijen associeerden Van Eycks tijdgenoten en navolgers het gebruik van goud steeds met het goddelijke.[34] Henderiks betoogt in haar artikel *D'Or et de Dieu* dat de gouden achtergrond geen archaïsche versiering was, maar een vernieuwing, die zijn oorsprong vond in het werk van Rogier van der Weyden en die de aanwezigheid van sacrale figuren in de reële wereld accentueert.[35] Die combinatie van sacraliteit en realisme is ook aanwezig in de Christusportretten uit de werkplaats van Bouts, waaronder de Brugse *Ecce Homo*.

In dat schilderij is de versiering zorgvuldig en zeer gedetailleerd uitgewerkt. De achtergrond bestaat uit bladgoud bevestigd op een olieachtige laag of mixtion. Die laag was aangebracht op een okerkleurige verflaag, die op haar beurt op de grondering lag. In de grondlaag zijn motiefjes geponst in de vorm van kleine ronde puntjes. Of deze ponsmotieven een regelmatig patroon vormden (zoals op de versie van Humbeek)[36] of willekeurig zijn aangebracht, is moeilijk te bepalen gezien de slechte bewaartoestand van de achtergrond [afb. 9].

Volgens Hélène Dubois werd het geheel na het ponsen wellicht bedekt met een laag rode glacisverf, die vervolgens is weggenomen. Doordat de glacisverf enkel achterbleef in de gaatjes van het ponsmotief ontstond een speciaal effect en lijken de punten in reliëf de achtergrond te doen vibreren. Bijna alle rode glacisverf in de punten is verdwenen, waarschijnlijk als gevolg van een te

34 Henderiks 2021, p. 122.
35 *Ibidem*, p. 134.
36 Rosier 2009, p. 174.

[Afb. 8]
Vóór retouche. © Laetitia Golenvaux.

doorgedreven reiniging in het verleden. Onder de verflagen aan de randen van de kleurvlakken zijn nog een aantal rode punten te observeren [afb. 9].

Het effect van de achtergrond varieert bij de verschillende versies: de versie van Humbeek vertoont donkere punten (druppeltjes gekleurde lak die regelmatig aangebracht werden);[37] de versie van Aken werd bedekt door rode punten in reliëf (kleine toetsen rode kleur, vergelijkbaar met druppels van verschillende dichtheid en onregelmatig maar behendig aangebracht);[38] de versie van Ter Kameren vertoont een zwarte arcering geschilderd op het goud. Binnen de groep werken die in verband worden gebracht met het Akense prototype is het Brugse paneel het enige waarbij de decoratie op deze wijze – ponsen en rode lak – op de vergulde achtergrond is aangebracht. Vóór de recente behandeling en de verwijdering van de vergeelde vernislagen was het moeilijk om dit ingenieuze procedé te observeren. Het getuigt echter van een hoog kwalitatieve schilderkunst en van een zeer ontwikkeld picturaal onderzoek.[39]

[Afb. 9]

Detail van de achtergrond en de rode punten voor retouche. © Laetitia Golenvaux.

In de devotiewerken uit het atelier van Albrecht Bouts tonen de met lijnen en stippen versierde gouden achtergronden, wanneer die nog bewaard zijn gebleven, vrijwel altijd de schaduw van de afgebeelde heilige figuren en van de omlijsting. Helaas konden door de staat van de achtergrond van de Brugse Christus geen sporen van schaduw onderscheiden worden.[40] Het is mogelijk dat er ooit een schaduw was, maar dat die verdwenen is door een te ruwe reiniging van de vergulde achtergrond.

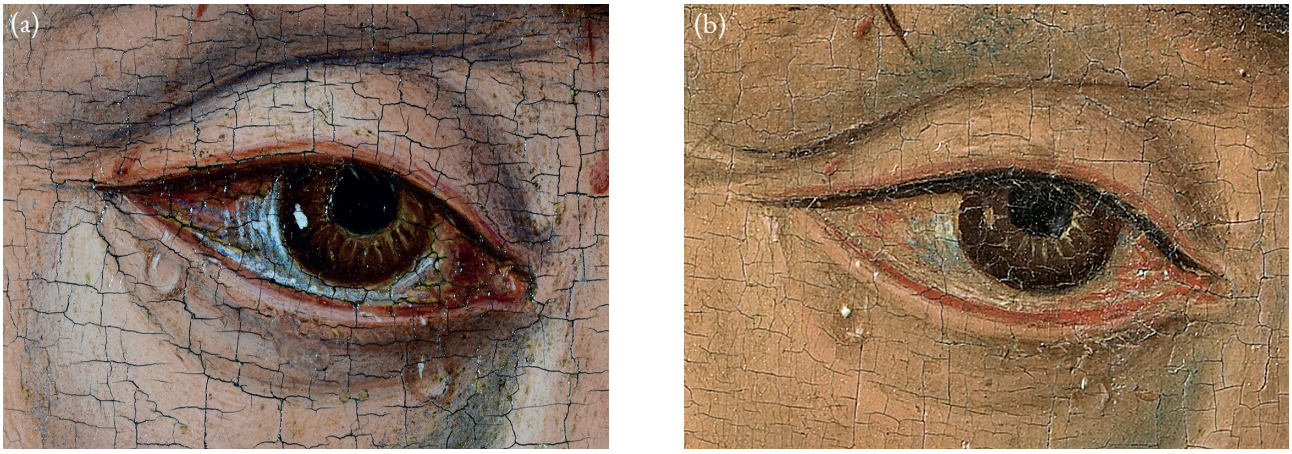
De vergulding en haar versiering zijn aangebracht alvorens de schildering is uitgevoerd. De ruimte voor de figuur van Christus werd in de vergulde achtergrond uitgespaard, net zoals op het exemplaar van Humbeek.[41] Verf in een uitgespaarde zone overlapt soms een ander kleurvlak. Op meerdere plaatsen, aan de overgangen tussen de vergulding en de kleurvlakken, langs de contouren van de centrale figuur en de rietstengel, is het bladgoud namelijk een beetje zichtbaar door de verflaag heen. Daar zijn de rode punten onder de verflagen ook goed bewaard en beter zichtbaar.

Conclusie

Stilistisch gezien is de *Ecce Homo* uit de collectie van Musea Brugge grotendeels geïnspireerd op het door Albrecht Bouts geschilderde Akense model en vertoont het veel overeenkomsten met het eveneens op het Akense model geïnspireerde exemplaar uit de verzameling Lunden in Humbeek. Net zoals de Christus van Humbeek is de schildertechniek van de Christus van Brugge vergelijkbaar met die van Albrecht zelf, geërfd van zijn vader Dieric. We herkennen Albrechts karakteristieke manier om volume te creëren. Het licht aan de rand van de huid wordt gemarkeerd met een dunne lichte lijn, de uiteinden van de vingernagels zijn bedekt met een dunne donkere lijn, op het oppervlak van de rode stof zijn kleine grafische lijnen aangebracht en bij de vingergewrichten zitten kleine witte lijnen. Ook het gebruik van een blauwe onderlaag om de schaduwen en aderen onder de huid te suggereren is typisch. De uitvoering zelf van deze technieken

37 *Ibidem*.
38 Henderiks 2011, p. 265

39 Deze observatie werd gedeeld door Valentine Henderiks tijdens haar bezoek aan het restauratieatelier van Laetitia Golenvaux tijdens behandeling van het paneel (13 september 2022).
40 Henderiks 2021, p. 125.
41 Rosier 2009, p.174



[Afb. 10]
Vergelijking van het rechter oog van de versie van Brugge (a) met dat van de versie van Humbeek (b). © Laetitia Golenvaux en Y006713.

verraadt echter een minder vaardig kunnen en ze zijn veeleer eenvoudig. Het Brugse paneel verschilt van de versie uit Aken door de zwevende linkerhand (net zoals op het schilderij van Humbeek), de weinig harmonische verhoudingen, de zeer stijve vingers en de vereenvoudiging van de drapering. Het feit dat de compositie zo nauw die van Aken volgt en het feit dat de schilder technieken van Albrecht Bouts gebruikte of probeerde na te bootsen, wijzen erop dat het werk zeer waarschijnlijk afkomstig is uit het atelier van Albrecht Bouts, en dat het vermoedelijk tijdens zijn leven uitgevoerd is door een van zijn medewerkers.

Zoals eerder opgemerkt, liggen de versies van Musea Brugge en Humbeek binnen de groep rond het Akense prototype het dichtst bij elkaar. In vergelijking met de Humbeekse versie is het paneel van Musea Brugge echter subtieler uitgevoerd aan de mond, zijn de ogen meer uitgewerkt en is de achtergrond rijker versierd door het gebruik van ponsmotieven [afb. 10a en b]. Het gaat hier om twee verschillende handen. Het is dus waarschijnlijk dat de eerder besproken overeenkomsten in compositie tussen de versie van Musea Brugge en die van Humbeek ten opzichte van de andere panelen rond het Akense prototype verklaard kunnen worden door een gezamenlijk model dat aanwezig was in de werkplaats van Albrecht Bouts. Een andere mogelijkheid is dat een van deze twee versies diende als model voor de andere of dat de Brugse versie de Humbeekse voorging.

Dankwoord

De auteurs willen graag de volgende personen bedanken voor hun waardevolle advies en hulp tijdens de restauratie, het onderzoek en het schrijven van dit artikel: Valentine Henderiks, Anne van Oosterwijk, Livia Depuydt, Françoise Rosier, Hélène Dubois, Guenevere Souffreau en Christina Currie.

Referenties

Comblen-Sonkes 1986
M. Comblen-Sonkes, *Les Musées des Beaux-Arts de Dijon* (*Corpus des Primitifs flamands*, 14), Brussel, 1986.

Deraeve 1970
J. Deraeve, *Brugs privé-bezit* (tent.cat. Brugge, 1970), Brussel, 1970.

Hand, Metzger en Spronk 2006
J.O. Hand, C.A. Metzger en R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (tent.cat., Washington, National Gallery of Art, 12 nov. 2006-4 feb. 2007 / Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 3 maart-27 mei 2007), Washington DC, 2006.

Henderiks 2009
V. Henderiks, *De* Ecce Homo *uit de verzameling van Humbeek, een kunstwerk uit het atelier van Albrecht Bouts. Iconografische en stilistische studie/L'*Ecce Homo *de la collection Humbeek, une œuvre de l'atelier d'Albrecht Bouts. Étude iconographique et stylistique*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 32, 2009, p. 163-172.

Henderiks 2011
V. Henderiks, *Albrecht Bouts (1451/55-1549)* (*Bijdragen tot de Studie van de Vlaamse Primitieven*, 10), Brussel, 2011.

Henderiks 2021
V. Henderiks, *D'Or et de Dieu : Rogier van der Weyden et la révolution du fond doré dans la peinture au XVe siècle*, in *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 37, 2021, p. 119-135.

Leuven 1975
Dirk Bouts en zijn tijd (tent.cat. Leuven, Sint-Pieterskerk), 1975.

Périer-D'Ieteren 2005
C. Périer-D'Ieteren, *Dieric Bouts*, Brussel, 2005.

Rosier 2009
F. Rosier, *De* Ecce Homo *uit de verzameling van Humbeek, een kunstwerk uit het atelier van Albrecht Bouts. Technische observaties / L'*Ecce Homo *de la collection Humbeek, une œuvre de l'atelier d'Albrecht Bouts. Observations techniques*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 32, 2009, p. 173-175.

Schöne 1938
W. Schöne, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlijn, 1938.

Van den Brink *et al.* 2016
P. van den Brink, D. Preising en M. Polfer, *Blut und Tränen. Albrecht Bouts und das Antlitz der Passion* (tent. cat., Luxemburg, Nationalmuseum für Geschichte und Kunst, 7 okt. 2016-12 feb. 2017 / Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, 8 maart-11 juni 2017), Regensburg, 2016.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR :: En 2021, grâce à un legs, Musea Brugge a ajouté à sa collection un *Ecce Homo* attribué à l'atelier d'Albrecht Bouts. Ce tableau fait partie des œuvres de dévotion produites en série dans l'atelier de Bouts, et plus particulièrement des représentations très populaires du Christ couronné d'épines. Comme l'a démontré Valentine Henderiks, plusieurs prototypes, réalisés par Albrecht Bouts et copiés à de nombreuses reprises, peuvent être identifiés, parmi lesquels celui du Suermondt-Ludwig-Museum d'Aix-la-Chapelle. Les versions des Musea Brugge et de Humbeek partagent beaucoup de similitudes avec l'*Ecce Homo* d'Aix-la-Chapelle. L'œuvre brugeoise a été restaurée, en raison des nombreux surpeints décolorés, des couches de vernis jauni, des restes d'ancienne colle et de l'accumulation de saletés, ainsi que de problèmes de conservation. Parallèlement, l'œuvre a fait l'objet d'un examen technique. Les résultats de cette étude présentés dans cet article viennent s'ajouter aux observations et conclusions précédentes.

Mots-clés : *Ecce Homo* ; Albrecht Bouts ; production d'atelier ; XVIe siècle ; restauration.

NL :: In 2021 kon Musea Brugge via een legaat een *Ecce Homo* toegeschreven aan het atelier van Albrecht Bouts aan de collectie toevoegen. Dit schilderij behoort tot de devotionele werken die in serieproductie gemaakt werden in het atelier van Bouts, meer specifiek tot de zeer populaire afbeeldingen van Christus met de doornenkroon. Zoals aangetoond door Valentine Henderiks, zijn in deze categorie verschillende prototypes te herkennen uitgevoerd door Albrecht Bouts en elk meermaals gekopieerd. Het paneel in de collectie van Musea Brugge vertoont de meeste overeenkomsten met een *Ecce Homo* uit de collectie van het Suermondt-Ludwig-Museum in Aken, en binnen deze groep werken is het het meest verwant met een versie uit Humbeek. Het Brugse werk is gerestaureerd, wat nodig was vanwege talrijke verkleurde overschilderingen, vergeelde vernislagen, resten oude lijm en ophopingen van vuil, alsook conservatieproblemen. Tegelijk is het technisch onderzocht. De resultaten daarvan worden hier gedeeld en naast eerdere observaties en bevindingen gelegd.

Trefwoorden: *Ecce Homo*; Albrecht Bouts; atelierproductie; zestiende eeuw; restauratie.

EN :: In 2021, through a bequest, Musea Brugge managed to add an *Ecce Homo* attributed to the Albrecht Bouts studio to its collection. This painting belongs to the devotional works made in mass production in Bouts' studio, more specifically to the very popular depictions of Christ wearing the thorned crown. As demonstrated by Valentine Henderiks, several prototypes can be recognised in this category, executed by Albrecht Bouts, and each copied several times. The panel in Musea Brugge's collection bears the closest resemblance to an *Ecce Homo* from the Suermondt-Ludwig-Museum collection in Aachen, and within this group of works, it is most closely related to a version from Humbeek. The Bruges work has been restored, which was necessary because of numerous discoloured overpaintings, yellowed varnish layers, remnants of old glue and accumulations of dirt, as well as conservation issues. At the same time, it was subjected to a technical examination, the results of which are shared here and juxtaposed with previous observations and findings.

Keywords: *Ecce Homo*; Albrecht Bouts; studio production; sixteenth century; restoration.

JAHEL SANZSALAZAR

Historienne de l'Art, spécialisée dans la peinture flamande du XVIIe siècle auprès de Matías Díaz Padrón, collaboratrice scientifique au musée du Louvre et chercheur indépendant à l'heure actuelle, Jahel Sanzsalazar contribue régulièrement avec ses publications à la connaissance de nombreux artistes : Anton van Dyck, Erasmus Quellinus, Gérard Seghers, Cornelis Schut, Thomas Willeboirts Bosschaert, Hendrick van Balen, Otto van Veen, Peter Paul Rubens, Peter et Gysbrecht Thijs, Jan van den Hoecke, Willem van Herp et Jacques de l'Ange parmi d'autres, avec un vif intérêt pour l'œuvre de Charles et Michaelina Wautier.

La mort à l'honneur. *Sénèque* et *Marsyas*, deux tableaux des Wautier retrouvés

Jahel Sanzsalazar

In Memoriam Matías Díaz Padrón (1935-2022)

L'exposition sur Michaelina Wautier (Mons, 1604-Bruxelles, 1689) célébrée à Anvers en 2018 a permis de rendre à l'artiste la reconnaissance que n'avait pas su lui accorder l'historiographie[1]. La qualité de ses peintures, la variété des genres, le talent et l'originalité avec laquelle elle traite tous ses sujets, en font un cas véritablement singulier. L'évènement a grandement contribué à approfondir la connaissance de cette artiste, tombée dans l'oubli et redécouverte récemment. Par la même occasion, on s'est intéressé à la production de son frère Charles Wautier (Mons, 1609-Bruxelles, 1703), qui reste encore trop méconnue[2]. La production des deux peintres est toujours en processus de reconstruction, leurs œuvres se trouvent encore cachées sous d'autres attributions ou dans l'anonymat. Michaelina et Charles ont vécu et travaillé ensemble la plupart de leur vie. Leur style, à en juger par les peintures signées, est si proche qu'il est encore difficile de séparer leur production. La collaboration entre les deux artistes devait être chose courante ; on l'imagine surtout sur les œuvres de grand format. Par ailleurs, et grâce aux nombreuses versions retrouvées de la *Vocation de saint Matthieu* [fig. 16][3] – l'une de leurs compositions qui semble avoir joui du plus grand succès – il a été possible de prouver que les Wautier dirigeaient un atelier actif, employant des collaborateurs pour reproduire leurs peintures avec une fortune variable. Des nouvelles peintures identifiées permettent de mieux cerner leur style et confirment l'importance de leur clientèle, élargissant leurs liens avec l'élite militaire de l'époque, la noblesse et les princes[4]. Cependant, et bien que l'on s'accorde à y observer une plus grande perfection dans les œuvres de Michaelina, distinguer son œuvre de celle de Charles demeure une question problématique pour la critique.

À Charles Wautier est rendue une œuvre de très grand format, représentant la *Mort de Sénèque* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) [fig. 1], qui avait été attribuée tantôt à Jan van den Hoecke (Anvers, 1611-1651), tantôt à Jacob Van Oost (Bruges, 1603-1671)[5]. En effet, son style permet de faire des rapprochements avec plusieurs peintures dans la production de Charles Wautier, notamment avec la *Vocation de saint Matthieu* déjà citée, qui est signée « C. Wautier » [fig. 16], mais aussi avec le *Prophète* ou *Apôtre* signé et daté en 1652 [fig. 11][6], ou avec le *Miracle de saint Eloi,* signé et daté en 1659 [fig. 12][7]. L'attribution de la *Mort de Sénèque* à Charles Wautier proposée en 2013 allait être confirmée plus tard par la documentation : la peinture pourrait correspondre à une œuvre perdue et enregistrée dans la collection de

1 Après le premier et bref essai monographique sur la peintresse (Wauters 1884), il faut souligner les travaux de Heinz (1967), Kairis (2000 et 2002), Huet et Grieten 1998, et surtout ceux de Van der Stighelen (1996 et 2005), commissaire de la première exposition dédiée à Michaelina Wautier (Anvers 2018).

2 Kairis, dans Anvers 2018, p. 258-277, cat. 23-32.

3 Huile sur toile, 123 × 146,5 cm. Signée (en haut, à droite) : « C. Wautier fecit ». En dépôt à Londres, Osterley Park, jusqu'à octobre 2018. Londres (Sotheby's), 5.12.2018, lot 28 (Charles Wautier) ; Paris, Galerie Sarti ; Maastricht (TEFAF), 2019 (Michaelina et Charles Wautier) ; lieux de conservation actuel inconnu. Voyez Kairis, in Anvers 2018, p. 265, fig. D. À propos des différentes versions, voyez Sanzsalazar 2019, p. 88-92, figs.

4 Sanzsalazar 2020 ; Sanzsalazar 2021 ; Sanzsalazar 2022.

5 Huile sur toile, 234 × 171 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 2929 (Charles Wautier). Heinz 1967, p. 121, fig. 110 (Jan van den Hoecke) ; Vlieghe 1990, p. 178 et 180, fig. 27 (Jan van den Hoecke) ; *Die Gemäldegalerie* 1991, pl. 424, n° 2929 (Jacob van Oost d. Ä?) ; Sanzsalazar 2013, p. 50 (Charles Wautier) ; Sanzsalazar 2018, p. 67-68, fig. (Charles Wautier).

6 Huile sur toile, 146 × 103 cm. Signée et datée « C. WAUTIERS F. 1652 ». Cambrai, Musée des Beaux-Arts, inv. 1991-P1. Voyez Kairis, dans Anvers 2018, p. 258-259, cat. 23. On se demande si cette peinture pourrait être en rapport avec un « Apôtre saint Paul » par Wautier, en possession du curé Joseph Derare, présent dans sa vente à Louvain en 1845 (cit. Sanzsalazar 2019, p. 92, note 22).

7 Huile sur toile, 236 × 173 cm. Signé et daté : « Wauthier / 1659 ». Gimnée, Église Saint-Servais (Cliché IRPA B083629, en ligne : https://balat.kikirpa.be/object/10081985). Voyez Kairis 2000, p. 339, ill. ; Kairis, dans Anvers 2018, p. 258, fig. A.

[Fig. 1]
Charles Wautier, *La Mort de Sénèque*, huile sur toile, 234 × 171 cm (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 2929). © Kunsthistorisches Museum.

Pierre De Doncker (1697?-1764), sculpteur, architecte et contrôleur des ouvrages de la Ville de Bruxelles (1750)[8], dont les biens furent mis en vente à sa mort en 1764 (« lot. 2. Un tableau représentant Sénèque peint par le même [Wautier] haut 9 pieds large 5 pieds 10 pouces »)[9]. À la suite de l'exposition sur Michaelina Wautier, le musée viennois a jugé convenable la restitution de leur *Mort de Sénèque* à Charles Wautier[10]. Cependant, en ce qui concerne son identification avec la peinture en possession dudit De Doncker, le manque de concordance des dimensions pose problème. Si elles sont bien en pieds bruxellois (1 pied = 27,575 cm = 11 pouces), la *Mort de Sénèque* de De Doncker (haut 9 pieds large 5 pieds 10 pouces) aurait mesuré environs 248,17 × 162,94 cm, alors que la toile de Vienne fait aujourd'hui 234 × 171 cm. Les dimensions diffèrent donc de 15 cm en hauteur et de 8 cm en largeur par rapport aux actuelles.

D'autre part, notre attention se tourne vers un passage du peintre et historien Jean-Baptiste Descamps qui, dans sa *Vie des Peintres flamands* (1754), mentionne une grande toile avec *Sénèque*, par Frans Wouters (Anvers, 1612-1659), dans une collection parisienne : « On voit cependant à Paris, chez Mr. le comte de Vence, un grand Tableau de ce Peintre [Frans Wouters] : Il représente la mort de Sénèque. Il est peint en 1652 »[11]. Ledit comte, Claude-Alexandre de Villeneuve (1702-1760), possédait un cabinet « remarquable surtout par ses peintures flamandes »[12]. Le critique Antoine Nicolas Dezallier d'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris*, ne manque pas de noter, dans la bibliothèque de ce prestigieux collectionneur « un grand tableau de Wouters représentant la Mort de Sénèque »[13]. Dans une édition plus tardive de son livre, Dezallier signale cette œuvre en premier lieu, en ajoutant qu'elle est peinte « par Wouters né à Lyere »[14]. La peinture fut mise en vente peu après la mort du comte de Vence, en 1761. Dans le catalogue de sa vente, la date de 1652 est réitérée et les dimensions de la toile sont fournies : « François Wouters. La mort de Sénèque, Figures grandes comme nature, Tableau peint sur toile, de 6 pieds 9 pouces de haut, sur 5 pieds de large. Ce Tableau est peint en 1652, il peut être regardé comme un des plus beaux & des mieux dessinés que ce Maître ait fait »[15]. Par la suite, cette notice est reprise par toute une série d'historiens, qui registrent la peinture come œuvre de Frans Wouters[16]. Notons qu'à cette époque l'on donne également à Frans Wouters les *Saint Joseph* et le *Saint Joachim* du Kunsthistorisches Museum dont la paternité par Michaelina Wautier est depuis prouvée. Cela pour dire que la confusion avec Frans Wouters a été chose courante dans le passé. Nous soupçonnons que c'est le cas également ici : le *Sénèque* qui se trouvait chez le Comte de Vence à Paris jusqu'en 1761 doit bien être de Wautier. Mais, est-ce bien le même tableau documenté quatre années plus tard dans la vente de la collection de Pierre de Doncker à Bruxelles ? Est-ce bien le tableau conservé aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne ? Les dimensions fournies dans la vente du comte de Vence, si elles sont bien prises en pieds de Paris (1 pied = 32,48 cm = 12 pouces), correspondraient approximativement à 219,234 × 162,4 cm. Bien que la largeur corresponde, la hauteur diffère, le tableau parisien serait moins haut.

Par ailleurs, d'autres indices nous invitent à croire à l'existence d'une réplique perdue : un *Sénèque* figurant à trois reprises dans des ventes parisiennes du début du XIXe siècle dont la description colle parfaitement à la composition, bien qu'attribué à Jacob van Oost : « Van Oost (Jacques) dit le Vieux. La Mort de Sénèque. Figure de grandeur naturelle et en pied. Sénèque est dépouillé de ses vêtements ; son sang coule ; ses regards sont élevés au ciel ; ses traits respirent le calme, quoique la mort soit sur ses lèvres : un médecin paraît lui tenir le bras avec force ; un autre médecin vient de lui ouvrir une veine au pied, et deux disciples du philosophe semblent plongés dans la douleur. Toute la force du coloris flamand et italien se trouve réunie dans ce Tableau, qui est, en outre, d'un dessin vrai et correct, et d'un très-bel effet : il n'est guère possible de rencontrer un Tableau plus parfait. En hauteur, 6 p. 11 p. 3 l., sur 4 p. 11 p. 6 l. [223 cent., sur 158 cent.] »[17]. Provenant de la collection de l'historien et marchand Marie-Antoine Didot de Saint-Marc (†1835), il s'agit probablement du même lot qui était auparavant en possession de l'armateur Jean Gabriel Pelletan (Marseille, 1747-Paris, 1802), présent dans le catalogue de sa vente à Paris, en 1803, acheté par un marchand d'art

8 Bruxelles, Archives de la Ville, *Collection des Archives historiques*, liasse 578 ; cit. Buyle 2008-2009, p. 136, note 7. À propos de la carrière de Pierre de Doncker, voir Buyle 2005. Le Musée de la Ville de Bruxelles préserve trente-neuf dessins de sa main (voyez Jacobs 2013, p. 368, fig. 8), notamment pour deux autels de marbre de l'Abbaye d'Afflighem (1752), pour la construction de deux portails (1755) et de la Sacristie (1757). L'Eglise de Notre-Dame de la Cambre et Saint-Philippe Néri, à Ixelles, conserve une gravure du *Couvent du Rouge Cloître*, datée de 1725 et signée « Petrus de Doncker delin. » (Cliché IRPA X132265, en ligne : https://balat.kikirpa.be/object/11046161). La même signature figure au bas d'une estampe du chœur et du transept de Notre-Dame au Sablon (Schoy 1879, p. 405). En 1720, De Doncker leva également le plan de l'hôtel d'Epinoy, à Bruxelles (Bruxelles, Archives de l'État en Belgique, *Inventaire des cartes et plans manuscrits*, dans Gachard 1848, p. 74, n° 498).

9 *Catalogue Pierre de Doncker* 1764, lot 2 ; Buyle 2008-2009, p. 57 ; Sanzsalazar 2018, p. 81, note 5.

10 Le changement d'attribution proposé s'est reflété publiquement sur le site Web du Kunsthistorisches Museum (en ligne : www.khm.at/de/object/1369/). Ainsi le confirme Gerlinde Gruber, conservatrice des peintures Flamandes de l'institution autrichienne (en communication écrite, 10.03.2023).

11 Descamps 1754, p. 234.

12 Dezallier d'Argenville 1757 (3e éd.), p. 166.

13 Dezallier ne cite pas le tableau dans la première édition de son livre (1749), ni dans la deuxième (1755) ; seulement à partir de la troisième, 1757, p. 166.

14 Dezallier d'Argenville 1770, p. 346.

15 Remy 1760, p. 29, lot 81. Vente annoncée le 24 novembre 1760 mais date corrigée à l'encre : 9 février 1761 (https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/17672).

16 Descamps 1754, p. 232 ; Gimblet 1777, vol. 2, p. 404 ; Nagler 1835-1852, vol. 25, p. 51 ; Michiels 1854, p. 422, note 2 ; Michiels 1869, p. 197, note 3 ; Van den Branden 1872, p. 16.

17 *Description des tableaux capitaux de la Galerie de Mr. Didot-Saint-Marc, avocat*, Paris, 13 juin 1811, p. 46-47, n° 157 ; *M. Didot*, Paris (grande Salle de l'Hôtel de Bullion), 28 mars 1814, lot 147. Voir Meulemeester 1984, p. 415, cat. E74. Il semblerait que la vente ait été suspendue à cause du siège de Paris.

nommé Caillard[18]. Tout indique qu'il s'agit de la même composition de Wautier, confondue cette fois avec Jacob van Oost comme a été souvent le cas. Étant donné que la toile du Kunsthistorisches Museum est traçable dans la galerie de Vienne dès 1772[19], il doit s'agir d'une réplique qui resterait à apparaître. Penser que c'est le même exemplaire en possession du duc de Vence à Paris a du sens, malgré le changement d'attribution, le tableau ayant les mêmes dimensions. Dans ce cas, la toile de Vienne pourrait s'identifier avec l'exemplaire de Pierre de Doncker vendu à Bruxelles en 1764. Cela dit, rien ne permet de confirmer avec certitudes ces hypothèses. La date de 1652 signalée aussi bien par Descamps que par le catalogue de la vente du comte de Vence n'est point mentionnée ailleurs. L'examen de la toile de Vienne, qui se trouve dans les réserves du musée sans avoir été restaurée, a permis de confirmer qu'elle a été rentoilée et réduite dans ses dimensions, aussi bien sur les côtés que dans la partie supérieure. Le support est constitué de deux toiles cousues à une hauteur de 120,5 cm. Des vieux repeints et des anciennes retouches, noircies au fil de tant d'années, rendent l'observation de la peinture difficile, bien qu'elles ne masquent point une belle qualité visible sur certains détails, comme la main droite du personnage en vert, ou les mains du personnage en ocre[20]. Cela dit, l'état de la peinture à l'heure actuelle ne permet pas d'y voir davantage. Il est souhaitable de procéder à un nettoyage de la couche picturale et à une restauration soignée à fin de rendre à ce *Sénèque* toute sa splendeur. On se demande si cela révèleraient également la présence d'une date qui permettrait de tirer des conclusions fermes en ce qui concerne la provenance de la toile. Quoi qu'il en soit, 1652 semble avoir été une année fructueuse chez les Wautier, car plusieurs peintures portant cette date sont connues[21] : entre autres le *Prophète* ou *Apôtre* de Cambrai [fig. 11], avec lequel nous avions rapproché la *Mort de Sénèque* par son style.

Pour revenir à Pierre de Doncker, nous savions que ce même collectionneur possédait une deuxième peinture de Wautier, qui n'avait pas été identifiée jusqu'à présent. Elle est décrite ainsi, lot numéro 1 dudit catalogue de 1764 : « Un Tableau représentant Midas écorché par Apollon peint par Wautier haut 10 pieds large cinq pieds »[22]. Évidemment l'identification à Midas est une erreur ; il ne peut s'agir que de *Marsyas écorché par Apollon*. Or, nous avons pu repérer récemment la toile en question. Provenant d'une collection sicilienne, elle fut cataloguée en tant qu'anonyme hollandais du XVIIe/XVIIIe siècle, en la rapprochant de Dirck van Baburen (1592/1593-1624) et de Matthias Stom (ca 1600-1645), sans doute à cause de la forte influence caravagesque de la représentation. Il pourrait s'agir, à notre avis, de l'autre peinture de Wautier que possédait Pierre de Doncker à Bruxelles, inventoriée en 1764 et perdue depuis [fig. 2][23].

Tant par sa grande taille que par la monumentalité des figures, la composition est imposante. Tout est dominé par le corps nu de Marsyas. L'artiste a choisi le moment où Apollon commence l'écorchement du satyre attaché à un arbre, par le bras droit. Le poids du corps de Marsyas, avec les jambes recroquevillées de biais, pend de ce bras ligoté et tombe sur un tronc coupé au sol, sur lequel il appuie son bras gauche, coude replié. La main ouverte aux doigts écartés exprime, à elle seule, toute la crispation imaginable dans un tel supplice. Marsyas fixe un regard perçant vers le spectateur. Sa bouche entrouverte laisse apparaître les dents et la lèvre inférieure tendue dessine une grimace de douleur contenue. Debout près de lui, beau et impassible, le dieu Apollon lui arrache la peau du bras, couteau à la main, vêtu d'une riche étoffe qui flotte au vent. La flûte qui est à l'origine de leur dispute gît à terre, au premier plan. Avec cet instrument rustique, Marsyas avait osé défier Apollon, dieu de la poésie et de la musique qui jouait de la lyre, dans un duel musical. En conséquence de sa défaite à cette compétition, Marsyas doit subir le martyre d'être écorché vif.

Bien des peintres ont suivi la principale source littéraire de cette scène, qui se trouve dans les *Métamorphoses* d'Ovide (VI, 382-400). Le poète latin se concentre sur la punition de Marsyas et la torture infligée à son corps, nous confrontant à une dissection très crue de l'horreur de son supplice. Ovide s'attarde sur la description du sang qui coule de toutes parts, des membres dépouillés de la peau qui les couvre, des nerfs à vif, du battement des veines, des entrailles palpitantes et des chairs transparentes. Rien de tout cela dans le *Marsyas* de Wautier : à peine quelques gouttes de sang, aucun accent sur le pathos, l'écorchement se fait discret. En revanche, on pourrait presque entendre le cri qu'Ovide fait sortir de la bouche de Marsyas : « Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? » – aurait-il demandé à Apollon – « Ah ! Comme je regrette ! Une flûte ne vaut pas un tel prix »[24]. C'est à la

18 « Jaques van Oost. La mort de Sénèque, le Philosophe est dans le bain entouré d'amis, qui recueillent ses derniers discours. Hauteur 84 pouces ; largeur 60 pouces » (*Cabinet de feu Mr. Pelletan*, Paris, 14 avril 1803, lot 148 ; vendu par Jean Gabriel Pelletan, acheté par Caillar).

19 La toile porte un numéro (« 363 »), peint en blanc au coin inférieur droit, qui correspond à un inventaire assez succinct, rédigé en 1772 (*Inventarium* 1772). Registrée sans dimensions ni attribution (« Seneca in Lebens-Größe mit verschiedenen Figuren »), la peinture se trouvait à ce moment-là dans les « Galerieböden », ce qui voudrait dire qu'elle n'était pas considérée assez bonne ou en assez bon état de conservation. Nous devons ces précisions à Gerlinde Gruber (communication écrite, 30.03.2023), que nous remercions vivement pour son aide.

20 Observations de Gerlinde Gruber (communications écrites, 17 et 22 mai 2023), qui a eu la gentillesse d'examiner la toile dans les réserves, et que nous remercions vivement.

21 De 1652 datent aussi le *Jeune Bacchus* de Prague, deux *Guirlandes de Fleurs* signées par Michaelina (F. G. Meijer, dans Anvers 2018, p. 254, cat. 22), le *Portrait de l'Archiduc Léopold Guillaume devant le siège de Dunkerque* (attribué à Charles Wautier, voir Sanzsalazar 2018, p. 70, fig. 6, 10).

22 *Catalogue Pierre de Doncker* 1764, lot 1.

23 Huile sur toile, 205 x 140 cm. Gênes (Wannenes) 5.03.2020, lot 910 (« peintre hollandais du XVIIème/ XVIIIe siècles »). Provient d'une collection sicilienne. Actuellement dans une collection au Royaume-Uni.

24 Ovide, *Métamorphoses*, 385-386.

[Fig. 2]

Michaelina Wautier, *Marsyas écorché par Apollon*, huile sur toile, 205 × 140 cm (Royaume-Uni, collection privée).
© Collection privée.

mort de Marsyas que se produit la métamorphose narrée par Ovide : les larmes versées par les Nymphes, les satyres, les faunes champêtres et tous les bergers auraient fait naître un fleuve en Phrygie qui porta son nom[25]. Dans la peinture, le corps de Marsyas n'est d'ailleurs pas sans rappeler les sculptures personnifiant des fleuves, comme celles du Bernin, souvent représentés allongés, le coude replié et le bras appuyé sur une amphore.

Depuis l'antiquité, l'écorchement faisait partie des rites bachiques ; et Marsyas, en tant que satyre qui accompagne Bacchus, est décrit comme Silène ou « le divin âne ». La nature primitive de Marsyas serait celle d'un âne ou d'un mulet divin et sa légende proviendrait – d'après Salomon Reinach – d'un rite religieux ancien selon lequel on sacrifia des ânes à Apollon[26]. Dans la peinture, Marsyas apparaît ainsi avec des oreilles d'âne, seule allusion à sa nature sauvage. L'artiste renonce aux pattes de chèvre que l'on retrouve dans la plupart des images précédentes du satyre ; la peau d'animal qu'il porte habituellement, se devine à peine, camouflée dans une monochromie, sur le tronc à sa gauche. Rien d'autre ne vient nous rappeler la condition bestiale de Marsyas : il n'est pas présenté comme un être hybride ; c'est bien d'un homme qu'il s'agit. L'artiste met l'accent sur la beauté de son corps, sculptural, athlétique et harmonieusement équilibré, sur sa musculature vigoureuse et sèche, sur sa peau brillante et halée, mise en valeur par la lumière.

À l'inverse des auteurs anciens comme Apulée, qui insiste dans ses *Florides* sur la bestialité de Marsyas en décrivant « sa poitrine velue » ou sa « barbe sale » ; c'est un Marsyas humanisé qui apparaît sur cette peinture, imberbe, les cheveux à peine hirsutes. La note burlesque présente dans la plupart des images du satyre est remplacée ici par une présence stoïque. Marsyas capte toute l'attention malgré la beauté légendaire, manifeste et si fragile d'Apollon. La description qu'en donne Apulée résonne à la vue de la peinture, avec « ses cheveux arrangés en bandeaux et en boucles se déployant sur les tempes et sur son front », et ses vêtements d'un « tissu si délicat, l'étoffe si moelleuse, la pourpre si rayonnante »[27]. C'est l'apollinien et le dionysiaque qui se font face. Marsyas est perçu depuis l'Antiquité avec une double connotation, positive et négative. Il incarne, d'une part, le manque de raffinement, avec sa flûte rustique face à la sophistication de l'instrument d'Apollon. Jouant de son pipeau bachique Marsyas excitait les passions les plus obscures et incontrôlables, face à la pureté et à l'équilibre de la lyre apollinienne. Si, pour Apulée, Marsyas représente la sottise et pour l'humaniste italien Mario Equicola l'arrogance[28], d'autres auteurs le considèrent une figure poétique divine. Sa laideur et sa rudesse ne seraient que l'aspect extérieur qui masquerait la vérité et une qualité essentielle cachée.

Dans *Le Banquet* de Platon, Marsyas est vu comme un alter ego de Socrate : laid comme lui, avec une véritable beauté intérieure[29]. Cette comparaison de Marsyas avec le philosophe a inspiré entre autres les humanistes Marsile Ficin, Érasme ou Pic de la Mirandole pour qui cet écorchement devient un acte de beauté et une forme de trésor[30]. En quelque sorte Apollon serait en train de rédimer l'âme de Marsyas, le libérant de la prison de son corps pour que, dépossédé de son enveloppe charnelle, il puisse révéler son intériorité. Toute la dichotomie entre corps et âme, si chère aux néoplatoniciens, se joue dans cette scène que la philosophie chrétienne ira jusqu'à rapprocher de la mort du Christ sacrifié pour la rédemption[31]. En effet, la question que le satyre adresse à Apollon (« Pourquoi m'arraches-tu à moi-même ? ») résonne comme les dernières paroles du Christ sur la croix.

C'est le parallèle avec Socrate – Marsyas étant considéré un philosophe – qui nous interpelle car il pourrait expliquer une correspondance de cette scène avec la *Mort de Sénèque* [fig. 1], dans le cas – possible mais incertain – où les deux peintures auraient été conçues ensemble. Étant donné qu'elles n'ont pas la même taille (ni dans la collection de De Doncker ni actuellement), elles ne peuvent pas être considérées comme des pendants. Nous l'avons dit : les dimensions de *Sénèque* fournies par le catalogue de 1764 diffèrent de 15 cm en hauteur et 8 cm en largeur par rapport aux actuelles ; et celles du *Marsyas* de 70 cm en hauteur[32]. Nous ignorons s'il faut mettre en doute l'exactitude des dimensions fournies à l'époque, s'il faut penser à l'inclusion des cadres dans les mensurations ou à l'altération des toiles. Quoi qu'il en soit, conçues chez les Wautier, les deux toiles restent associées dès leur création ; et bien qu'elles aient pu être exécutées en même temps ou de façon consécutive, elles sont parvenues ensemble à la collection De Doncker.

Le point commun rapprochant Sénèque et Marsyas (mais aussi Socrate) est la mort. Quoique Sénèque et Socrate la choisissent pour ne pas se plier à la tyrannie, et

25 *Ibidem*, 392-399.
26 Sur l'origine géographique du culte de l'âne, et son assimilation avec Marsyas, voyez Reinach 1912, p. 400, notes 2 et 3 ; Schiffer 1919.
27 Apulée, *Florides*, Livre I, III.

28 Celle d'avoir défié Apollo, qui représente l'éloquence : « Dicono i Poeti, le Piche essere state vinte dalle Muse, cioè i loquaci, & irreligiosi, da gli eloquenti & religiosi. Marsia da Apollo scorticato, l'arroganza ne dénota » (*Equicola* 1541, fol 3v ; cit. Reynolds 1994, p. 210, note 85.
29 « Je prétends ensuite qu'il (Socrate) ressemble particulièrement au satyre Marsyas », dit Alcibiade, qui se réfère à Socrate comme « notre Marsyas » ou « notre Satyre » (Platon, *Le Banquet*, 215 a-c). Pour la vision de Marsyas dans l'histoire et sa comparaison avec Socrate, voir Lavocat 2005, p. 29, 85-104.
30 Voir Ficin 1469, Mirandola 1485 ; Erasmus 1527.
31 Held 2008, p. 188.
32 Si les dimensions fournies par le catalogue de 1764 sont bien en pieds bruxellois (1 pied = 27,575 cm = 11 pouces), la *Mort de Sénèque* (haut 9 pieds large 5 pieds 10 pouces) aurait mesuré environs 248,17 × 162,94 cm (alors qu'elle fait aujourd'hui 234 × 171) ; et *Apollon écorchant Marsyas* (haut 10 pieds large 5 pieds), environs 275,75 × 137,87 cm (face aux 205 × 140 cm de nos jours).

que Marsyas la reçoive en punition, on reconnaît dans sa provocation en duel contre Apollon une démarche presque suicidaire. Faisant revivre les principes de Sénèque, le néostoïcisme de Justus Lipsius voit le suicide comme un moyen légitime d'échapper à l'asservissement de la tyrannie et de conquérir la liberté[33]. Or, Marsyas était vu par les anciens comme un symbole de liberté. Sa statue au forum de Rome – bien connue de Sénèque[34] – est appelée « *indicium libertatis* » par Servius, qui la décrit avec le bras droit levé en signe de liberté des citoyens[35]. Dans *De Providentia*, Sénèque se prononce sur la légitimité de se comparer aux dieux (et Marsyas l'a fait), en concluant qu'il est possible de les surpasser en atteignant la vertu stoïque[36]. La peinture met en scène la stoïque endurance du satyre, en évitant toute expression d'agonie ou de torture. Comme celle d'un philosophe, la mort de Marsyas est dignifiée : elle devient aussi stoïque que celle de Sénèque par l'absence du pathos, par la douleur contenue et par la splendeur de son corps. Rien de surprenant de rapprocher le contenu de ces peintures du néostoïcisme, quand on connaît la répercussion de ce courant philosophique fondé par Justus Lipsius sur la peinture du XVIIe siècle. La bibliographie en rapport avec l'œuvre de Peter Paul Rubens est abondante[37]. En 1652, date d'un *Sénèque* de Wautier, voit le jour à Anvers une nouvelle édition de l'œuvre du philosophe commentée par Lipsius[38].

La figure de Marsyas possède la beauté des sculptures antiques, bien qu'il ne s'agisse pas d'un corps masculin idéal, mais d'un corps plus naturel, d'une traduction de la position antique en une interprétation réaliste. Il ne faut pas exclure des suggestions du *Torse Belvédère*, source si prisée des peintres. Si l'on considère l'utilisation d'une gravure comme inspiration potentielle, où l'image est inversée, sa silhouette présente le même rythme dénivelé des épaules. Il ne resterait qu'à imaginer les bras qui manquent à la sculpture mutilée. La partie haute du corps, avec le bras droit relevé, rappelle le *Laocoon*, dont l'image est largement répandue au travers des gravures [fig. 3][39]. Les Wautier connaissaient sans doute les *Segmenta nobilium* publiés en 1638 par François Perrier, un volume qui réunissait des gravures de ces sculptures

[Fig. 3]
Laocoon et ses fils, dans François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuaru...*, Rome, 1638, pl. 2.

antiques ; peut-être aussi le *Speculum Romanae Magnificentiae* de Lafreri (1573), où cette sculpture est également reproduite[40]. L'emprunt au *Laocoon* est davantage discernable sur *Sénèque*[41]. Le corps de celui-ci conserve d'ailleurs une certaine rigidité rappelant la pierre. Rien de tel sur Marsyas : l'anatomie est naturelle et sans défaut. Il apparaît probable qu'un modèle réel ait servi de base, en combinaison avec des éléments issus de la sculpture[42].

Le sujet de la mort de Sénèque, avec la composition de Rubens comme plus fameux exemple[43], est plus courant dans la peinture flamande que celui Marsyas. En parcourant les inventaires artistiques anversois du XVIIe siècle, nous constatons que les exemples en sont très rares. L'on trouve des Marsyas cités dans les collections des peintres Jan van Balen (1654) et Erasmus Quellinus (1679), qui en possédaient plusieurs modèles

33 « Quis servus est, perire modo qui non timet ? » (Lipsius, *Epistolae*, Pars I, n°. 75 08 01 ; *Iusti Lipsi Epistolarum Selectarum Centuriae Miscellaneae*, I, 4). Pour la vision du suicide par Lipsius et son rapport avec la toile de Rubens, voir Papy 2010.

34 « ... ces rendez-vous à la statue de Marsyas, où l'on s'attroupait tous les jours » (Sénèque, *De Beneficiis*, livre 6, XXXII).

35 « Qui (Lyaeus) apte urbibus libertatis est deus ; unde etiam Marsyas minister eius, civitatibus in foro positus, libertatis indicium es ; qui erecta manu testatur nihil urbi deesse » (Servius, *Commentaire sur Virgile*, livre 4, 58) ; cit. Small 1982, p. 72 et 92.

36 « Il y a entre l'homme de bien et les dieux une amitié dont le lien est la vertu... L'homme de bien ne diffère de Dieu que par la durée » (Sénèque, *De Providentia*, I.16) ; « Voue donc à cette philosophie toutes tes pensées, ... les dieux te dépasseront de peu. Quelle différence y aura-t-il entre eux et toi ? Tu veux le savoir ? Ils dureront plus longtemps » (Sénèque, *Épitres*, 53.11–12). Voyez Aikin 2017.

37 Morford 1991 ; Noll 2001 ; Heinen 2005 ; Heinen 2007.

38 Lipsius 1652.

39 François Perrier, gravé avec l'inscription « Franciscus Perrier delin. et sculp. Romae superior licentia. 1638 ». Perrier 1638, pl. 2.

40 Lafreri 1573, s.p., fol. 66.

41 Sanzsalazar 2018, p. 69, fig. 3 et 4.

42 Michaelina doit avoir eu accès au modèle vivant à travers son frère ; par ailleurs, le seul dessin qu'on lui connaisse reproduit un buste antique (voir à ce propos Van der Stighelen, dans Anvers 2018, p. 148-150 et p. 234-237, cat. 18).

43 Huile sur toile, 184,5 × 155,5 cm. Munich, Alte Pinakothek, inv. 305. Voyez McGrath 1997, vol. 2, p. 282-294, n° 54.

en plâtre et une copie en peinture[44]. Jacob Jordaens a traité le sujet de l'écorchement vers 1625[45]. Mais l'*Apollon écorchant Marsyas* de Wautier échappe aussi bien à ses précédents flamands comme à la plupart des italiens[46]. La représentation est loin de celles du Titien, de Raphaël, du Dominiquin, de Véronèse ou même de celles du caravagiste Jusepe de Ribera *lo Spagnoletto*, qui a traité le sujet en 1637[47] et dont l'influence se manifeste ailleurs dans l'œuvre des Wautier[48].

Une toile du Palais Pitti à Florence offre cependant une saisissante comparaison. Elle est attribuée à Giovanni Bilivert (Florence, 1585-1644), peintre d'origine flamande, formé à Florence, particulièrement sensible au caravagisme pendant sa période romaine [fig. 4][49]. Cette peinture suit un schéma analogue à l'œuvre de Wautier : quoiqu'elle présente un Marsyas très farouche, il s'agit de la même distribution des personnages, et l'écorchement même en est très proche. Il se produit en commençant par le bras droit, levé à la verticale, comme dans notre peinture. Apollon figure également debout à gauche du satyre ; il est représenté de profil, une jambe avancée avec une attitude de marche, son manteau pourpre s'envolant derrière lui. Tout comme l'Apollon de Wautier, il lève les bras pour atteindre Marsyas, il lui saisit la peau du bras droit, qu'il tient dans son poing serré, et tire fermement, la déchirant d'une manière très analogue. Dans le tableau florentin, c'est la main attachée à l'arbre de Marsyas qui apparait crispée, évoquant un même signe de tourment. Le ciel s'ouvre au coin supérieur gauche sur les deux toiles, comparables également au niveau du coloris et du traitement du clair-obscur. Nous ignorons s'il s'agit de simples coïncidences ou de l'utilisation de sources communes, ou s'il faudrait envisager une possible connaissance par les Wautier de cette peinture, dans la collection Médicis à l'époque[50].

La main gauche de Marsyas, tendue dans un raccourci parfait, envahit le plan du spectateur. C'est un élément crucial dans l'émotion transmise par l'écorché. Nous pensons que le détail pourrait dériver de Guido Reni, dont on connaît deux toiles du même sujet, à Toulouse et à Munich, et de nombreuses copies[51]. Dans l'exemplaire de Munich (daté de 1622)[52], on voit la main gauche du satyre ouverte, les doigts écartés et crispés de façon analogue à notre peinture. Ce Reni est vu par Joachim von Sandrart au château de Schleissheim[53] et reproduit en gravure par Crispijn van de Passe vers 1652-1653 [fig. 5][54]. L'estampe fut incluse dans une fameuse édition des *Métamorphoses* d'Ovide publiée en 1677 à Bruxelles, par Pierre du Rayer et François Foppes, continuant un ambitieux projet initié dans les années 1620 par Magdalena van der Passe[55]. Qualifiée de « pinacothèque en papier »[56] et très utilisée par les artistes, l'édition était illustrée avec les scènes des meilleurs peintres hollandais et flamands, ainsi que quelques italiens, dont Bassano et Reni.

Ces discrets emprunts répondent à une façon de faire qui a été reconnue comme typique dans la production des Wautier. Ils puisent dans une surprenante multiplicité de sources, sans se contenter de l'emprunt servile. En étudiant l'influence des autres sur leur œuvre, on constate à quel point ils se servent de leurs références de façon subtile, en les transformant. Il s'agit plutôt d'observations, prises ici et là sans adhérer à une seule tendance, en combinant plusieurs traditions avec un sens extrêmement original et personnel[57].

Dans *Sénèque,* la composition basée sur une structure pyramidale solide avec la tête du philosophe pour sommet, est dominée par les deux diagonales de son corps. Le corps du philosophe reçoit toute l'attention de la lumière. L'introduction d'une figure à droite, émergeant de l'ombre derrière lui, rend l'espace confus et ne contribue pas à l'équilibre de la composition. Dans *Marsyas écorché par Apollon*, le sommet de la structure pyramidale est haut-dessus de la tête d'Apollon, mais la composition est plus complexe, avec des multiples lignes de force en équilibre, et le résultat est une image d'un plus grand impact où rien ne vient distraire l'attention. La proximité des figures grandeur nature nous convainc avec grand effet de la réalité de la scène, tout comme la *Bacchanale* de Michaelina (avant 1656) [fig. 6][58] où nous retrouvons des correspondances décisives. Le rassemblement des corps demi-nus permet d'y reconnaître une même conception de l'anatomie, aussi bien par la constitution athlétique des corps, que par le traitement de la peau et la plasticité des formes

44 « Een Margias van pluyster » (dans l'Inventaire des biens de Jan van Balen, peintre, dressé le 1er Avril 1654) ; « Marcias gegoten », « Marcias die het vel afgestroopt wort van gegoten », « Marcias naer Hendrick Buto » (dans l'Inventaire de la collection d'Erasmus Quellinus, dressé le 22 Mars 1679), voyez Duverger 1993, vol. 7, p. 29 et Duverger 1999, vol. 10, p. 352 et 363.

45 Huile sur toile, 146 × 117 cm. Bruxelles, Belfius collection. Voyez la peinture et son dessin préparatoire identifiés par Roger D'Hulst (1956, p. 193, 353, cat. 81, ill. 130 ; D'Hulst 1961, p. 29-36).

46 Pour des exemples de la Renaissance en Italie, voyez Wyss 1936 (1996).

47 À propos des deux versions de *Marsyas écorché par Apollon* par Ribera, au Musée de Capodimonte à Naples et aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, voyez Dombrowski 2009.

48 À propos de l'influence de Ribera sur les Wautier, voyez Sanzsalazar 2018, p. 76-80, fig. 15-19.

49 Huile sur toile, 184 × 176 cm. Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n° 22. Hoogewerff 1944, p. 126. À propos du peintre voir aussi Bodart 1970, vol. 2, p. 11 et 51-52.

50 Le Marsyas attribué à Bilivert a été porté en gravure pendant le XIXe siècle, tel qu'en témoigne la gravure avec l'inscription « Bilivert dip ; L. Pompignoli dis. ; Viviani e Conte inc. ». Voyez l'image dans Wellcome Collection, voir l'image en ligne : https://wellcomecollection.org/works/hnf5xvm5.

51 Huile sur toile, 277 × 196 cm. Toulouse, Musée des Augustins, inv. 370. Datable des années 1618-1619 et provenant de la collection des Ducs de Savoie (inventorié à Turin en 1635), voir Pepper 1988, cat. 64, fig. 90.

52 Huile sur toile, 220 × 165 cm. Datée 1622. Munich, Alte Pinakothek, inv. 1171. Pepper 1988, cat. 84, fig. 111.

53 « Marsyas und Apollo in Lebensgrosse » (Sandrart 1675 (1925), p. 280, note 1233 ; cit. Pepper 1988, cat. 84).

54 Papier, 163 × 228 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-2013-10-11. L'estampe est datable de 1652-1653. Waals 1988 ; Hoyle et Veldman 2001, p. 318, 369 et 376.

55 Senra Alonso 2019, p. 382.

56 Senra Alonso 2019, p. 391.

57 Sanzsalazar 2018.

58 Huile sur toile, 270 × 354 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 3548. Van der Stighelen, dans Anvers 2018, p. 208-217, cat. 13 (avec bibliographie supplémentaire).

[Fig. 4]
Attribué à Giovanni Bilivert, *Apollon écorchant Marsyas*, huile sur toile, 184 × 176 cm (Florence, Palais Pitti, inv. 1912, n° 22). © Florence, Palazzo Pitti.

[Fig. 5]
Crispijn van de Passe d'après Guido Reni, *Apollon écorchant Marsyas*, ca 1652-1653, papier, 163 × 228 mm (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-2013-10-11). © Amsterdam, Rijksmuseum.

modelées en clair-obscur. La complexion du corps de Marsyas est particulièrement comparable à celle du satyre central, qui tient une grappe de raisins et en verse le jus dans la bouche de Bacchus, avec la même proportion de la cuisse et du ventre. Quant à Bacchus, malgré la robustesse de son corps, sa position inversée n'est pas sans rappeler celle de Marsyas. Les deux scènes se déroulent dans un terrain similaire – d'une terre ocre brune, parsemée de pierres ici et là – illuminé au premier plan et contrastant avec l'ombre qui suit, intense et appuyée, projetée nettement sur le sol par les figures. À la tête du cortège bachique, tirant le char du dieu, se trouve un satyre dont le visage rappelle fortement celui de Marsyas : la joue creusée, le front strié de rides horizontales, les cheveux poivre et sel, dépeints par mèches et un rictus identique sur la bouche entrouverte, avec la lèvre inférieure tombante [fig. 7].

Le torse de Marsyas n'est pas sans rappeler celui du *Jeune Bacchus* de la Galerie de Prague [fig. 8][59]. Malgré la distance d'âge qui les sépare, ils partagent une même structure de la poitrine, avec le sternum très marqué, une même façon de modeler les corps. Ce *Jeune Bacchus*, signé et daté par Charles Wautier en 1652, laisse la critique circonspecte. Si le « C » de Charles n'était pas aussi net dans la signature, l'on pourrait croire qu'il est dû au pinceau de sa sœur[60]. Dans l'état actuel des choses, et bien que les deux aient signé des œuvres de façon individuelle, il faudrait considérer que les peintures avec la signature de Michaelina sont de sa main, alors que l'on ne peut pas exclure sa paternité dans certaines œuvres signées par son frère[61]. Proche de la *Bacchanale* de Michaelina (avant 1656), *Marsyas* nous évoque également son *Portrait de Pierre Wautier* (vers 1662)[62], d'un style comparable, avec les mêmes rides sur le front, le traitement caractéristique

59 Huile sur toile, 81 × 62 cm. Signée et datée : « C. WAUTIER / 1652. Prague, Narodni Galerie. Slavícek 1994, p. 122, nº 48.

60 Van der Stighelen 2018, p. 147-148, fig. 15 et 16 ; Kairis, dans Anvers 2018, p. 262 ; Sanzsalazar 2022, p. 28, 35, note 33.

61 Sanzsalazar 2022, p. 28.

62 À propos de la découverte de ce portrait et sa datation vers 1662 en raison du mariage du sujet, voir Sanzsalazar 2014. Voir aussi Van der Stighelen, dans Anvers 2018, p. 182-185, cat. 7.

[Fig. 6]
Michaelina Wautier, *Bacchanale ou Festin de Bacchus*, huile sur toile, 270 × 354 cm (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 3548).
© Kunsthistorisches Museum.

[Fig. 7]
Détails des visages des figures 2 et 6.

[Fig. 8]

Charles Wautier (et Michaelina ?), *Jeune Bacchus*, signé et daté « C. WAUTIER / 1652 », huile sur toile, 81 × 62 cm (Prague, Narodni Galerie, inv. DO 4269). © National Gallery Prague 2023.

des cheveux mais, surtout, une même plasticité de la peau, à la texture sèche, d'un ocre qui tend au rouge, avec les joues enflammées.

Quant à Apollon, son profil, avec les yeux dirigés vers le haut, rappelle l'*Étude de jeune femme* attribuée à Michaelina dans la Fondation Phoebus d'Anvers [fig. 9][63] : bien qu'il s'agisse d'un modèle féminin, la configuration du visage et son inclinaison sont très semblables. Cependant, par son style, il apparaît plus proche d'une *Étude d'un jeune homme* récemment attribuée à Michaelina[64], où l'on retrouve la même intensité du clair-obscur. La comparaison avec la série des *Cinq Sens* signés par Michaelina en 1650, dont nous reproduisons ici l'*Ouïe* [fig. 10][65], est saisissante. Apollon est un modèle sans doute proche ; mais ses mains sont particulièrement caractéristiques, comparables en morphologie et exécution à celles des cinq toiles de la série. Les mains peintes par Charles sont différentes, d'une apparence plus cartonneuse : celles dans *Sénèque* se retrouvent dans le *Prophète* ou *Apôtre* de 1652 [fig. 11] et dans le *Miracle de saint Eloi* (1659) [fig. 12] déjà cités, ainsi que dans d'autres peintures signées par lui [fig. 16][66]. Le traitement des plis du manteau d'Apollon, avec un effet de vent similaire, rappelle l'ange de l'*Annonciation* signée par Michaelina en 1659, peinture de proches dimensions présentant la même distribution des masses [fig. 13][67]. Dans *Jésus parmi les docteurs* [fig. 14][68], la ressemblance avec la tête de Jésus est frappante : les mêmes boucles de cheveux, les mêmes grands yeux et les mêmes faisceaux de lumière rayonnant de la tête [fig. 15]. Étant donné la coïncidence de leurs traits, il pourrait s'agir du même modèle, utilisé dans les deux œuvres avec peu de temps d'écart. Curieusement, c'est dans la figure de Jésus, empreinte d'une plus grande douceur et comparable à la série des *Cinq Sens*, que l'on a soupçonné la participation de Michaelina à cette grande toile qui est à présent attribuée à son frère[69].

Bien que le catalogue de la collection de Pierre de Doncker (1764) ne mentionne que le nom « Wautier », sans spécifier s'il s'agit de Michaelina ou de Charles[70], l'étude stylistique comparative invite à considérer *Marsyas écorché par Apollon* de la main de Michaelina Wautier, en supériorité qualitative sur la *Mort de Sénèque* de son frère. Nous ignorons si De Doncker en était conscient ou s'il les croyait, comme le catalogue rédigé à sa mort, peints « par le même ». Rien ne confirme qui aurait été le premier destinataire de ces deux tableaux inventoriés ensemble plus d'un demi-siècle après la mort des Wautier. Pierre de Doncker aurait hérité la plupart de ses peintures de son père, Martin de Doncker : il lui laisse (dans son testament du 6 mars 1739) tous les tableaux (« alle de schilderijen »), sans fournir plus de spécification[71]. Le père était maître menuisier et propriétaire depuis 1717 d'une résidence sise au Marché aux Charbons à Bruxelles, connue alors sous le nom de « Het Conick palleis » (le Palais royal), où Pierre vécut pour le reste de sa vie[72]. Son frère ainé, Guillaume, était prêtre, Receveur de l'Hôpital de Saint-Jean et Chapelain de la collégiale de Saint-Michel et Sainte-Gudule, l'une des églises dont Pierre de Doncker dessinera les plans des autels[73]. À défaut de lui être parvenus par héritage – et étant donné que l'on retrouve Pierre à La Haye, à l'été 1760, acquéreur d'une peinture de Rubens –[74], il ne faut pas exclure que les deux tableaux de Wautier lui soient parvenus par une voie commerciale. Il est facile d'imaginer, autant Pierre que son père, s'intéresser à deux peintures si sculpturales. Quoi qu'il en soit, la seule certitude est qu'elles ont été inventoriées ensemble dans leur « Palais royal » en 1764.

63 Huile sur toile, 62,5 × 37,5 cm. Anvers, The Phoebus Foundation. Van der Stighelen, dans Anvers 2018, p. 174-177, cat. 5. La radiographie de la peinture a révélé l'existence d'un autre visage en dessous, voir Bragt et Dorst 2020.

64 Huile sur toile, 29,5 × 23,5 cm. Collection privée. Van der Stighelen, dans Anvers 2018, p. 178-181, cat. 6.

65 Huile sur toile, 69,5 × 61 cm, signé et daté « Michaelina Wautier fecit / 1650 ». Boston, Museum of Fine Arts, Rose-Marie and Eijk van Otterloo Collection. Voir L. Marx, dans Anvers 2018, p. 252, fig. C ; Y. Etoundi, dans Muller 2022, p. 87.

66 Sanzsalazar 2013, p. 50 ; Sanzsalazar 2018, p. 67-68, fig. ; Sanzsalazar 2019, p. 88-92.

67 Huile sur toile, 200 × 134 cm (à l'origine plus grand). Signée et datée (en bas à droite) : « Michaelina Wautier Fecit 1659 ». Louveciennes, Musée Promenade de Marly-le-Roi, inv. 77.30.11. Voyez Denis 1985 ; Van der Stighelen, dans Anvers 2018, p. 230-233, cat. 17.

68 Huile sur toile, 166,5 × 249,5 cm. Gand, collection Michel van Ceuterick. La radiographie de cette peinture révèle plusieurs transformations, un agrandissement de la composition et un rajout de figures. Voir Kairis, dans Anvers 2018, p. 262-265, cat. 25.

69 *Ibidem*, p. 262.

70 Le nom de Charles est suggéré par Anne Buyle, tel qu'elle l'explique : « des propositions d'identification indiquées en italiques » (Buyle 2008-2009, p. 155). Ne connaissant pas ce détail de première main jusqu'aujourd'hui, nous avions cru par erreur en la présence du nom de Charles (Sanzsalazar 2018, p. 81, note 5).

71 Voyez le document dans Buyle 2005, p. 103, 133, Annexe VII.

72 À cet emplacement se trouvent de nos jours l'Hôtel Amigo et un bâtiment de l'Administration de la police. Voyez l'histoire de la résidence et ses propriétaires successifs dans Buyle 2008-2009, p. 135, 138-144 et 159.

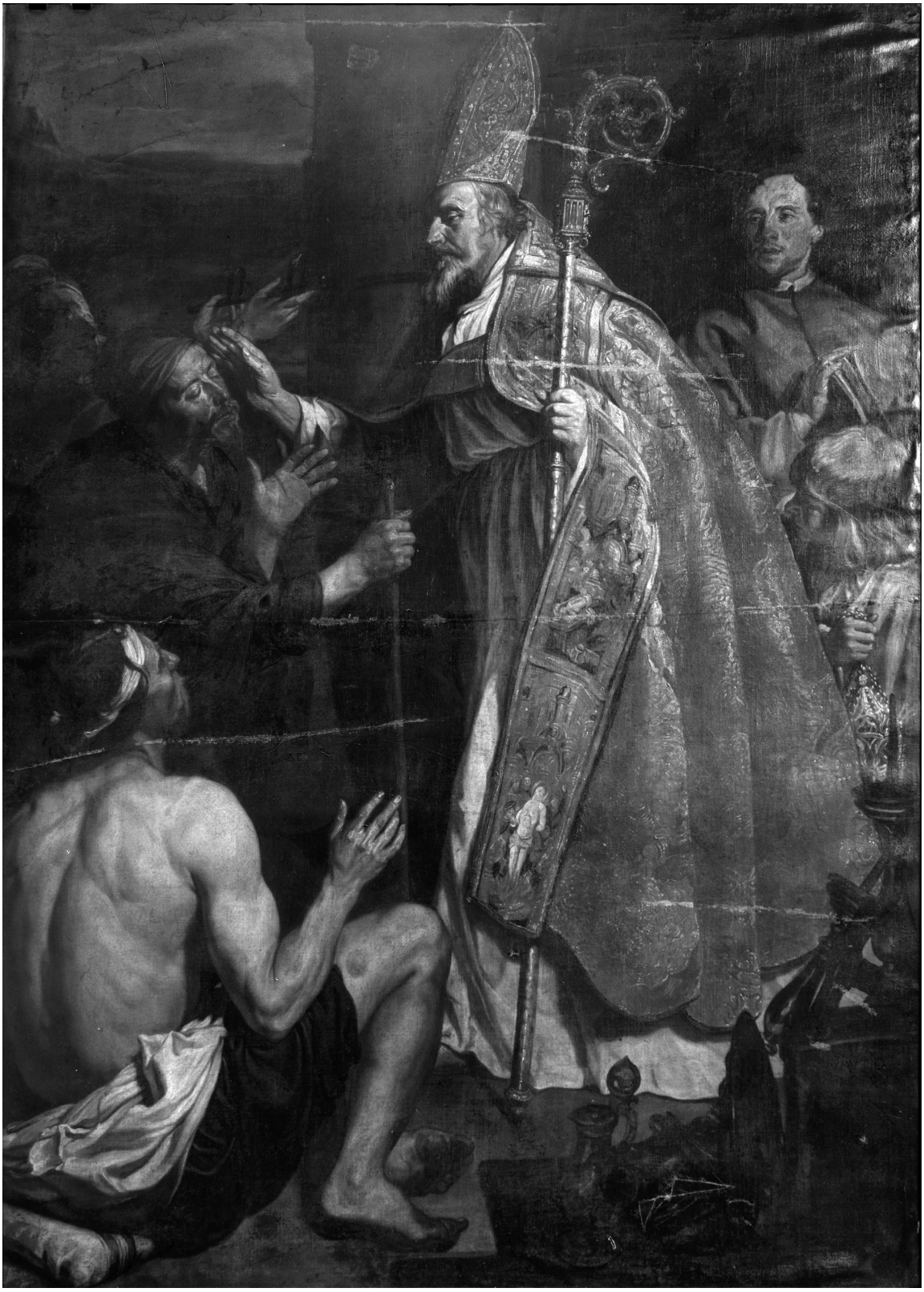
73 Goetghebuer 1831, p. 9 ; Br 1820, p. 91.

74 Il s'agit de l'*Hommage à Cérès* de Rubens à l'Hermitage de Saint-Petersbourg (Huile sur panneau, 90,3 × 65,5 cm, inv. no. ГЭ-504, acquis par Catherine II de Russie en 1768). Auparavant de la propriété de Pierre De Doncker, ou Donckers, qui l'acheta à la vente de la collection de Gerard Hoet le Jeune (1648-1733), à La Haye, 25.08.1760, lot 30. Voyez Büttner 2017, p. 45, 53, note 30.

[Fig. 9]
Michaelina Wautier, *Étude de jeune femme*, huile sur toile, 62,5 × 37,5 cm (Anvers, The Phoebus Foundation). © The Phoebus Foundation, Antwerp, Belgium.

[Fig. 10]
Michaelina Wautier, *L'Ouïe*, signé et daté « Michaelina Wautier fecit / 1650 », huile sur toile, 69,5 × 61 cm (Boston, Museum of Fine Arts, Rose-Marie and Eijk van Otterloo Collection). © Museum of Fine Arts, Boston.

[Fig. 11]
Charles Wautier, *Prophète ou Apôtre*, signé et daté « C. WAUTIERS F. 1652 », huile sur toile, 146 × 103 cm (Cambrai, Musée des Beaux-Arts, inv. 1991-P1). © Photo Musée de Cambrai.



[Fig. 12]

Charles Wautier, *Le miracle de saint Éloi*, signé et daté « Wauthier / 1659 », huile sur toile, 236 × 173 cm (Gimnée, Église Saint-Servais). B083629.

[Fig. 13]

Michaelina Wautier, *L'Annonciation*, signée et datée « Michaelina Wautier Fecit 1659 », huile sur toile, 200 x 134 cm (Louveciennes, Musée Promenade de Marly-le-Roi, inv. 77.30.11). KN009371.

[Fig. 14]
Charles et Michaelina Wautier, *Jésus parmi les docteurs*, huile sur toile, 166,5 x 249,5 cm (Gent, collection Michel van Ceuterick).
© Michel Ceuterick bvba.

[Fig. 15]
Détails des visages des figures 2 et 14.

La maison était un vaste bâtiment comportant plusieurs dépendances, une bibliothèque, une cour à statues dressées sur des piédestaux et une galerie de tableaux. L'inventaire des biens, dressé après le décès de Pierre de Doncker en 1764[75], ne fournit aucun détail sur les sujets des tableaux, mais nous permet de visualiser leur distribution dans une demeure somptueusement décorée avec des boiseries, des cheminées, des miroirs, des chaises tapissées de damas, des consoles, des sculptures, des meubles et des objets d'apparat. Le premier salon, aux rideaux jaunes, comportait seulement trois tableaux, dont un fixé sur la porte et deux sur les boiseries de la cheminée. C'est dans le deuxième salon, éclairé par huit fenêtres aux rideaux verts, que l'on pouvait admirer cinquante-huit peintures : elles sont numérotées à partir de là dans l'inventaire, cette pièce étant en quelque sorte un cabinet de tableaux. D'autres peintures étaient distribuées ailleurs dans la résidence. La salle à manger, par exemple, en contenait trois ; deux décoraient le cabinet adjacent ; dans la chambre à coucher il n'y en avait pas moins de vingt-neuf ; et dix-huit autres étaient suspendues dans l'antichambre.

75 Inventaire après décès de la maison mortuaire de Pierre De Doncker, fait les 3, 4 et 5 juillet 1764, Bruxelles, Archives de l'État (Anderlecht), Notariat Général du Brabant, *Notaire Henri van Neck*, 9086, n° 58 ; dans Buyle 2008-2009, Annexe III, p. 174-184.

[Fig. 16]

Charles Wautier, *La Vocation de saint Matthieu*, signée « C. Wautier fecit », huile sur toile, 123 x 146,5 cm (jusqu'en 2018 à Londres, Oosterley Park ; lieu de conservation actuel inconnu).

C'est grâce au catalogue de la vente, tenue à Bruxelles quelques mois plus tard, le 22 Août 1764, que l'on peut se faire une idée plus précise du contenu de la collection de tableaux. Le catalogue comporte 103 numéros et 133 peintures. On y trouve une bonne représentation des peintres actifs à Bruxelles, à Anvers et en Hollande au cours du XVIIe et au début du XVIIIe siècles : Jan Brueghel l'Ancien, Hendrick van Balen, Jacques Jordaens, Frans Francken, Joos de Momper, Cornelius Schut, Gérard de Lairesse, Louis de Vadder, Jacques d'Arthois, Théobald Michau et même Rembrandt figurent parmi les noms les plus fameux qu'on y retrouve. Les deux tableaux de Wautier sont les plus grands de la collection. Ils sont en tête de liste, avec les lots 1 et 2 du catalogue. Dans le cas où le catalogue suivrait la liste numérotée de l'inventaire post-mortem, il faudrait imaginer *Marsyas* et *Sénèque*, au « cabinet des tableaux » de la résidence, parmi cinquante-huit autres peintures, placés en premiers.

Les deux héros – réunis dans le « Palais royal » de De Doncker – ont probablement été séparés après la vente de 1764, sans que l'on ait connaissance de leurs acquéreurs consécutifs. Nous ne pouvons pas affirmer avec certitude s'il s'agit du *Sénèque* localisé à la galerie de Vienne dès 1772. Nous ignorons la voie qu'aurait suivie *Marsyas*, heureusement parvenu jusqu'à nous en bon état de conservation. Son attribution à Michaelina Wautier, justifiée par les évidences exposées, et dans l'état actuel de la connaissance de son œuvre, nous ramène à la question de sa relation artistique et professionnelle avec son frère Charles. Reflet de leur fusion profonde, dans la vie et dans l'art, leur œuvre est victime d'un amalgame déjà présent dans le passé. Reste à savoir si Michaelina et Charles n'auraient pas incité un *quiproquo* à leur convenance, selon les cas et les circonstances, en fonction des impératifs liés à chaque commande et en vue du bon fonctionnement de leur activité.

Références

Aikin 2017
S. Aikin, *Seneca on Surpassing God*, dans *Journal of the American Philosophical Association*, 2017, p. 22-31.

Anvers 2018
K. van der Stighelen (dir.), *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent* (cat. exp., Anvers, Rubenshuis/MAS, 1 juin-2 sept. 2018), Gand, 2018.

Apulée, *Florides*
Apulée, *Florides*, Livre I, III ; version bilingue traduite en français par M.V. Bétolaud, t. III, Paris, 1836, p. 9-11 (en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/apulee/florides.htm).

Br 1820
P.J. Br, *Histoire de l'église collégiale & paroissiale des SS. Michel & Gudule, A Bruxelles...*, Bruxelles, 1820.

Bragt et Dorst 2020
K. van Bragt et S. van Dorst, *Studie van een jonge vrouw. Een bijzondere blik in het atelier van Michaleina Wautier (1604-1689)*, Anvers, 2020, p. 84-93.

Büttner 2017
N. Büttner, *The Hands of Rubens : On Copies and Their Reception*, dans T. Nakamura (éd.), *Appreciating the Traces of an Artist's Hand*, Kyoto, 2017, p. 41-53.

Buyle 2005
A. Buyle, *Quelques documents d'archives concernant des artistes, artisans et architectes de la première moitié du XVIIIe siècle*, dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, t. 76, nº 1-4, 2005, p. 103-134.

Buyle 2008-2009
A. Buyle, *Sous les ailes de l'archange, un Palais royal, une collection de tableaux ... Aperçus sur le cadre de vie et les attaches privées d'un contrôleur des ouvrages de la Ville : Pierre De Doncker (1697?-1764)*, dans *Cahiers bruxellois. Revue d'histoire urbaine/Brusselse cahiers. Tijdschrift voor stadsgeschiedenis*, 40, 2008-2009, p. 135-192.

Bodart 1970
D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège à Rome au XVIIe siècle*, Bruxelles/Rome, 1970.

Catalogue Pierre de Doncker 1764
Catalogue des Tableaux de differents bons Maîtres, delaissés par feu Monsieur Pierre de Doncker, Controlleur & Architecte des ouvrages de cette ville de Bruxelles, Qui se Vendront en Argent de Change Mercredi 22 Aout 1764 à sa Maison mortuaire Marche aux Charbons à 9 heures du matin & à deux heures l'après-midi, à Bruxelles, Chez Antoine d'Ours, 22 août 1764.

D'Hulst 1956
R.-A. D'Hulst, *Tekeningen van Jacob Jordaens*, Bruxelles, 1956.

D'Hulst 1961
R.-A. d'Hulst, *Jakob Jordaens Apollo beurtelings in Strijd met Marsyas en Pan*, dans *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten/Bulletin des musées royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1961, 1-2, p. 29-36.

Denis 1985
M.A. Denis, *Histoire et analyse d'un tableau : l'Annonciation par Michaelina Wautiers 1659*, Louveciennes, 1985.

Descamps 1754
J.B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, vol. 2, Paris, 1754.

Dezallier d'Argenville 1757, 1770
A.N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou, Indication de tout ce qu'il y a de plus beau de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture, & Architecture, Seconde édition, Revûe, corrigée, & augmentée des Cabinet de Tableaux des Particuliers*, Paris, 1757.

Die Gemäldegalerie 1991
Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde, Vienne, 1991.

Dombrowski 2009
D. Dombrowski, *Die Häutung des Malers. Stil und Identität in Jusepe de Riberas Schindung des Marsyas*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2009, 72, 2, 2009, p. 215-246.

Duverger 1984-2009
E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Bruxelles, 1984-2009, 14 vol.

***Equicola* 1541**
Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la Poesia, Milan, 1541.

Érasmus 1527
D. Erasmus, *Sileni Alcibiadis, Parisiis Ex officina Roberti Stephani E regione scholae Decretorum, Excudebat Robertus Stephanus, Parisiis anno M.D.XXVII, XII calend.* Fevr. (édition facsimile en ligne : http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=826).

Ficin 1469
M. Ficin, *Commentarium in Convivium Platonis*, Florence, 1469.

Gachard 1848
L.P. Gachard, *Inventaire des cartes et plans manuscrits et gravés qui sont conservées aux AGR*, Bruxelles, 1848.

Gimblet 1777
P. Gimblet, *Nieuwen verlichter der konst-schilders, vernissers, vergulders en marmelaers, en alle andere liefhebbers dezer lofbaere konsten*, Gand, 1777.

Goetghebuer 1831
P. J. Goetghebuer, *Notes sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas*, vol. 1, Gand, 1831.

Heinen 2005
U. Heinen, *Text- und Bild-Formen neostoischen Wissens von den Leidenschaften*, dans W. Oechslin, (éd.), *Wissensformen. 6. Internationaler Barocksommerkurs* (*Stiftung Bibliothek Werner Oechslin,* Einsiedeln, 10.-14. juil, 2005), Zurich, 2008, p. 194-219.

Heinen 2007
U. Heinen, *Stoisch trauern. Bewältigungsstrategien bei Peter Paul Rubens*, dans U. Heinen, R. G. Bogner et J. A. Steiger (éd.), *Leichabdankung und Trauerarbeit. Zur Bewältigung von Tod und Vergänglichkeit im Zeitalter des Barock. Akten der Tagung in der Johannes a Lasco-Bibliothek Emden 23–25.8.2007*, Amsterdam, 2009, p. 119-180.

Heinz 1967
G. Heinz, *Studien über Jan van den Hoecke und die Malerei der Niederländer in Wien*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien*, 63, 1967, p. 109-164.

Held 2008
J. Held, *Titian's Flaying of Marsyas: An Analysis of the Analyses*, dans *Oxford Art Journal*, 31, 2, 2008, p. 179-194.

Hoogewerff 1944
G.J. Hoogewerff, *Giovanni Bilivert (Bilivelti, Bijlevelt)*, dans *Mededelingen van het Nederlands Historisch Instituut te Rome*, Série 3, partie 3, 1944, p. 115-139.

Hoyle et Veldman 2001
M. Hoyle et I. Veldman, *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670): a century of print production*, Rotterdam, 2001.

Huet et Grieten 1998
L. Huet et J. Grieten, *Oude meesteressen. Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden,* Louvain, 1998.

Inventarium 1772
Inventarium über die in der Kaiserl. königl. Bildergallerie vorhandenen Bilder, und Gemälde, Ms, 1772.

Jacobs 2013
A. Jacobs, *Drawings by Seventeenth- and Eighteenth-century Flemish Sculptors in Public Collections*, dans *Master Drawings*, 51, 3, II, 2013, p. 360-378.

Kairis 2000
P.Y. Kairis, *Foisonnement et diversité: les peintres du XVIIe siècle*, dans L. Sabatini (dir.), *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon (*cat. exp., Liège, 15 avr.-6 juil. 2000), Bruxelles, 2000, p. 330-335.

Kairis 2002
P.Y. Kairis, *Le portrait dans le Namurois au XVIIe siècle*, dans J. Toussaint (dir.), *Portrait en Namurois* (cat. exp., Namur, Musée des arts anciens du Namurois, 28 juin-10 nov. 2002), Namur, 2002, p. 31-49.

Lafreri 1573
A. Lafreri, *Speculum Romanae magnificentiae: Omnia fere quaecunque, in urbe monumenta extant. partim juxta antiquam, partim juxta hodiernam formam accuratiss. delineata repraesentans: accesserunt non paucae cum antiquarum tum modernarum rerum Urbis figurae nunquam antehac aeditae*, Rome, 1573 (https://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/9124).

Lavocat 2005
F. Lavocat, *La syrinx au bûcher: Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, 2005.

Lipsius 1564-1583 (1978)
Iusti Lipsi Epistolae: 1564-1583, Pars I, Bruxelles, 1978.

Lipsius 1586
Iusti Lipsi Epistolarum Selectarum Centuriae Miscellaneae, I, 1e éd. Anvers et Leiden, 1586; éd. Anvers, 1601, 1607 et 1637.

Lipsius 1604
J. Lipsius, *Manuductionis ad Stoicam philosophiam libri tres, L. Annaeo Senecae, aliisque scriptoribus illustrandis*, Anvers, J. Moretus, 1604.

Lipsius 1652
J. Lipsius, *Seneca, Opera quae exstant omnia a Justo Lipsio emendata et scholiis illustrata,* Editio quarta, Anvers, 1652.

McGrath 1997
E. McGrath, *Rubens' Subjects from History. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, part XII, 2 vol., 1997.

Meulemeester 1984
J.L. Meulemeester, *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge*, Bruges 1984.

Michiels 1854
A. Michiels, *Rubens et l'école d'Anvers*, Paris, 1854.

Michiels 1869
A. Michiels, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, vol. 8, 2e éd. Paris, 1869.

Mirandola 1485 (2000)
P. della Mirandola, *Letter to Ermolao Barbaro, 1485*, W. A. Rebhorn (trad.), dans *Renaissance Debates on Rhetoric*, Ithaca, 2000, p. 58-67.

Morford 1991
M. Morford, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton 1991.

Muller 2022
J. Muller (dir.), *Michaelina Wautier and The Five Senses: Innovation in 17th-Century Flemish Painting*, (*CNA Studies*, 1), Boston, déc. 2022 (https://d1nn9x4fgzyvn4.cloudfront.net/2022-12/mfa-cna-studies_issue1-december2022_v3.pdf).

Nagler 1835-1852
G.K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder, Nachrichten von dem Leben und der Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, fromschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*., Leipzig, 1835-1852.

Noll 2001
T. Noll, *Der sterbende Seneca*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 52, 2001, p. 89-157.

Ovide, *Métamorphoses*
Ovide, *Métamorphoses*, A.-M. Boxus et J. Poucet (trad. et notes), Bruxelles, Biblioteca Clasica Selecta, 2006, t. 6, 382-400 (http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met06/M-06-146-411.htm).

Papy 2010
J. Papy, *Lipsius's Neostoic reflections on the pale face of death: From Stoic constancy and liberty to suicide and Rubens's Dying Seneca*, dans *Journal of Early Modern Intellectual Culture*, 1, 2010, p. 35-53.

Pepper 1988
S. Pepper, *Guido Reni. L'Opera Completa*, Novara, 1988.

Perrier 1638
F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuaru: quæ temporis dentem inuidium euasere Urbis æternæ ruinis erepta, typis æneis ab se commissa perptuæ uenerationis monimentum*, Rome, 1638.

Platon, *Le Banquet*
Platon, *Le Banquet*, V. Cousin (trad.), Paris, 1831 (http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/banquet.htm).

Reinach 1912
S. Reinach, *Marsyas*, dans *Revue archéologique*, 19, janv.-févr. 1912, p. 390-405.

Remy 1760
P. Remy, *Catalogue raisonné du cabinet de feu M. le Comte de Vence, lieutenant général des Armées du Roi, & commandant à la Rochelle*, Paris, 1760.

Reynolds 1994
A. Reynolds, *Ambiguities of Apollo and Marsyas: Francesco Berni and his first published Dialogo contra i poeti*, dans *Studies in Iconography*, 16, 1994, p. 191-224.

Sandrart 1675 (1925)
J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, 1675, R. Peltzer (éd.), Munich, 1925.

Sanzsalazar 2013
J. Sanzsalazar, *Jan van de Hoecke: quelques précisions et nouvelles propositions pour un catalogue de son œuvre*, dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art/Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis*, 82, 2013, p. 45-78.

Sanzsalazar 2014
J. Sanzsalazar, *Michaelina Wautier y la boda de su hermano: Historia de un retrato identificado*, dans *Tendencias del Mercado de Arte*, janv. 2014, p. 90-94 (version française en ligne : https://independent.academia.edu/JahelSanzsalazar).

Sanzsalazar 2018
J. Sanzsalazar, *The influence of Others. The Wautiers, David Teniers and the Archduke Leopold Wilhelm's Theatrum Pictorium*, dans K. van der Stighelen (dir.), *Michaelina Wautier 1604-1689: Glorifying a Forgotten Talent* (cat. exp., Anvers, Rubenshuis/MAS, 1 juin-2 sept. 2018), Gand, 2018, p. 66-83.

Sanzsalazar 2019
J. Sanzsalazar, *La Vocación de San Mateo: obra de Michaelina y Charles Wautier?*, dans *Tendencias del mercado del Arte*, mai 2019, p. 88-92.

Sanzsalazar 2020
J. Sanzsalazar, *Encarar el miedo: Don Francisco Fernández de la Cueva, VIII duque de Alburquerque (1619-1676), Virrey de Nueva España y de Sicilia; sobre su estancia en Flandes y su retrato por los hermanos Michaelina y Charles Wautier*, dans *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 7, 2020, p. 61-98 (angl. *Facing Fear: Don Francisco Fernández de la Cueva, 8th Duke of Alburquerque (1619-1676), on his time in Flanders and of his portrait by siblings Michaelina or Charles Wautier*, dans *Art&Deal*, oct. 2021, p. 41-59).

Sanzsalazar 2021
J. Sanzsalazar, *Los hermanos Estuardo y los Wautier. Retratos de una familia real en el exilio*, dans *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, 9, 2021, p. 29-59.

Sanzsalazar 2022
J. Sanzsalazar, *Forbidden Curiosity: Michaelina Wautier and 'The Discovery of Erichthonius'*, dans *Art&Deal*, 161, 18, 128-129, sept-oct. 2022, p. 26-35.

Schiffer 1919
S. Schiffer, *Marsyas et les Phrygiens en Syrie*, dans *Revue des Études anciennes*, 21, 1919, 4, p. 237-248.

Schoy 1879
A. Schoy, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas*, extrait des *Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers publiés par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, vol. 39, Bruxelles, 1879.

Sénèque, *De Beneficiis*
Sénèque, *Des Bénéfices,* livre VI; dans *Sénèque. Œuvres complètes*, J. Baillard (trad.), t. I, Paris, 1914.

Sénèque, *De Providentia*
Sénèque, *De la providence ou Pourquoi les gens de bien sont sujets au malheur, lorsqu'il existe une providence*, J. Baillard (trad.), Paris, 1914 (http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/seneque/providence.htm).

Sénèque, *Épitres*
Sénèque, ***Lettres à Lucilius***, dans *Sénèque. Œuvres complètes*, J. Baillard (trad.), t. I, Paris, 1914.

Senra Alonso 2019
N. Senra Alonso, *Una pinacoteca en un libro. Una aproximación a la pintura holandesa y flamenca a través de la edición de las "Metamorfosis" de F. Foppens (Bruselas, 1677)*, dans M. J. Pedraza Gracia (dir.), *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad, la estética y la información*, Saragosse, 2019, p. 379-391.

Servius, Commentaire sur Virgile
M.H. Servius, *Maurus Servius Honoratus, Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, G. Thilo et H. Hagen (éd.), Leipzig, Teubner, 1881 (https://topostext.org/work/548).

Slavícek 1994
L. Slavícek, *Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostitz aus der Prager Nationalgalerie* (cat. exp. Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, 8 déc. 1994-5 févr. 1995), Braunschweig, 1994.

Small 1982
J.P. Small, *Cacus and Marsyas in Etrusco-Roman Legend*, Princeton, 1982.

Van den Branden 1872
F.J. van den Branden, *Frans Wouters, kunstschilder (1612-59)*, dans Extrait des *Annales de l'Académie*, t. 28, 2e série, t. 8, Anvers, 1872.

Van der Stighelen 1996
K. van der Stighelen, *Une robustesse bien extraordinaire chez une femme: de schilderijen van Michaelina Woutiers*, dans M. Darge *et al.*, *An Unexpcted Journey. Vrouw en Kunst. Woman and Art*, Anvers, 1996, p. 286-295.

Van der Stighelen 2005
K. van der Stighelen, *Prima inter pares: over de voorkeur van aartshertog Leopold-Wilhelm voor Michaelina Woutiers*, dans K. van der Stighelen et H. Vlieghe (dir.), *Sponsors of the past. Flemish art and patronage 1550-1700* (actes de colloque, Leuven, Katholieke Universiteit 14-15 déc. 2001), Turnhout, 2005, p. 91-116.

Van der Stighelen 2018
K. van der Stighelen, *Michaelina's Versatile Hand. A career without Beginning or End?*, dans K. van der Stighelen (dir.), *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent* (cat. exp., Anvers, Rubenshuis/MAS, 1 juin-2 sept. 2018), Gand, 2018, p. 135-153.

Vlieghe 1990
H. Vlieghe, *Nicht Jan Boeckhorst: sondern Jan van den Hoecke*, dans *Westfalen*, 68, 1990, p. 166-183.

Waals 1988
J. van der Waals, *Een onbekende editie van een serie 'Ovidius-illustraties'*, dans J. van der Waals, *De prentschat van Michiel Hinloopen: een reconstructie van de eerste openbare papierkunstverzameling in Nederland*, 1988, p. 79-102.

Wauters 1884
A.J. Wauters, *Micheline Woutiers, peintresse montoise du XVIIe siècle*, dans *Messager des sciences historiques ou archives des arts de Belgique*, 1884, p. 486-487.

Wyss 1936 (1996)
E. Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of Italian Renaissance. An inquiry into the Meaning of Images*, Newark/Londres, 1996, 1e éd. 1936.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR :: La *Mort de Sénèque* et *Marsyas écorché par Apollon*, deux toiles ambitieuses aussi bien par leurs dimensions que par leur qualité, sont examinées dans cet article et mises en rapport avec deux peintures des mêmes sujets documentées comme de « Wautier » dans la collection du Contrôleur et architecte des ouvrages de la Ville de Bruxelles, Pierre de Doncker, en 1764. Leur correspondance stylistique avec des œuvres de Charles et de Michaelina Wautier est décisive pour considérer l'un et l'autre comme leurs auteurs respectifs. Ces deux toiles nous invitent à faire des rapprochements et à observer des différences, nous permettant de mieux discerner leur façon de faire, dans une tentative de démêler la production de ces deux peintres – frère et sœur – dont la fusion vitale et artistique est indéniable et reste une problématique pour la critique actuelle.

Mots-clés : Histoire de l'Art ; XVIIE siècle ; peinture ; Michaelina Wautier ; Charles Wautier ; attribution ; collectionnisme.

NL :: In deze bijdrage worden twee doeken onderzocht, die zowel qua omvang als wat hun kwaliteit betreft ambitieus zijn : *De dood van Seneca* en *Marsyas gevild door Apollo*. Ze worden in verband gebracht met twee schilderijen met dezelfde onderwerpen die in 1764 in de collectie van Pierre de Doncker, toezichter en architect van de werken van de stad Brussel, toegeschreven werden aan 'Wautier'. Door hun stilistische overeenkomst met werken van Charles en Michaelina Wautier kunnen beide doeken met zekerheid respectievelijk aan beide schilders toegeschreven worden. Deze twee werken laten toe om verbanden te leggen en verschillen te observeren, waardoor we de werkwijze van beide kunstenaars beter kunnen onderscheiden. Ze maken het ook mogelijk om de productie te ontwarren van deze twee schilders – broer en zus – wier levens, ook op artistiek vlak, onmiskenbaar door elkaar lopen, een probleem voor de hedendaagse kunstkritiek.

Trefwoorden: kunstgeschiedenis ; zeventiende eeuw ; schilderkunst ; Michaelina Wautier ; Charles Wautier ; toeschrijving ; verzameling.

EN :: This article will examine two very accomplished paintings, in terms of their size and quality: the *Death of Seneca* and *Apollo flaying Marsyas*, two works that can be directly connected to those by 'Wautier', having been recorded in the collection of the City of Brussels architect, Pierre de Doncker in 1764. Stylistically, the first relates to works by Charles Wautier, whilst the second is more connected to the paintings of Michaelina, making it possible to identify each of the artists as authors of one and the other works. Inviting us to make comparisons as well as observe differences, that enable us to better understand their practice and approach, in an attempt to distinguish the oeuvre of the sibling painters whose vital and artistic fusion cannot be refuted, and undeniably remains a challenge for today's scholars.

Keyword: Art history ; seventeenth century ; painting ; Michaelina Wautier ; Charles Wautier ; attribution ; collecting.

EDUARDO LAMAS

Eduardo Lamas est historien de l'art à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), où il travaille depuis 2007. Après un master à l'Université Paris-Sorbonne, il a obtenu son doctorat à l'Université Libre de Bruxelles (ULB). Ses domaines de spécialisation concernent les liens artistiques entre les anciens Pays-Bas méridionaux et la Péninsule ibérique pendant les XVIe et XVIIe siècles, ainsi que la peinture et le dessin du XVIIe siècle en Espagne. Avec David García-Cueto, il a édité l'ouvrage collectif *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World: 1500-1700* (2021).

La *Vision de Mariana de Jesús* : un tableau de Felipe Diriksen au musée De Mindere, Saint-Trond

Eduardo Lamas

Le travail constant d'inventaire des objets artistiques permet d'affiner notre connaissance du patrimoine. Ainsi, la reprise régulière de la documentation disponible des collections publiques belges permet l'approfondissement de l'étude du contexte de création d'origine et de la signification des œuvres moins connues, menant parfois à la (re)découverte de leur auteur et de leur provenance. Le tableau de la *Vision de Mariana de Jesús* du peintre Felipe Diriksen en constitue un bon exemple [fig. 1]. Il a été étudié dans le cadre d'un projet d'inventaire de peintures ibériques présentes en Belgique (IRPA). Conservé dans les réserves du Musée De Mindere à Saint-Trond, le tableau autographe de l'artiste n'avait pas été répertorié et il est, de ce fait, resté inédit et totalement inconnu des spécialistes. La présence d'une inscription portant une datation et une signature atteste l'exécution du tableau à Madrid par le peintre en 1643[1] [fig. 2].

Le peintre Felipe Diriksen

Felipe Diriksen (L'Escurial, 1590-Madrid, 1679) est un peintre actif à la cour d'Espagne et est issu d'une famille d'artistes migrants provenant des anciens Pays-Bas méridionaux[2]. Il est le fils du peintre de scènes de batailles Rodrigo Diriksen[3] et de l'Anversoise Catalina van den Wijngaerde, fille du peintre Anthonis van den Wijngaerde (Anvers, 1525-Madrid, 1571)[4]. Artiste attitré de la cour de Philippe II, Rodrigo Diriksen (Audembourg, ca 1540-Madrid, 1599) est connu sous le nom de Rodrigo de Holanda. Sa présence en Espagne est attestée pour la première fois à l'Escurial en mars 1572[5]. Il y arrive probablement plus tôt en suivant son beau-père au service du roi à Madrid dès 1562[6]. Felipe Diriksen, quant à lui, est né en Espagne en 1590, au palais-monastère de l'Escurial, chantier pour lequel son père avait été engagé[7].

En tant qu'émigré flamand de seconde génération, Felipe Diriksen a vécu au sein des milieux des ressortissants des anciens Pays-Bas installés à la cour d'Espagne. Il était membre de la *Noble Guardia de Archeros de Corps* (garde royale des « archers de lame » en raison de l'arme qu'ils portaient) [fig. 3], une milice chargée de protéger le roi et de l'accompagner lors des cérémonies et des déplacements, et dont les membres étaient issus, en principe, de la petite noblesse flamande ou bourguignonne[8]. Provenant de l'étiquette bourguignonne et implantée à la cour des Habsbourg hispaniques par Charles V, cette garde royale agissait en quelque sorte comme une institution de représentation de la communauté des ressortissants des anciens Pays-Bas ou du comté de Bourgogne auprès de leur souverain à la cour de Madrid[9]. Pour

1 « Philipus diriksen, fac[t] / madrid, año, 1643 ».
2 Dans la documentation conservée et la bibliographie, le nom de famille du peintre figure également sous le formes suivantes : Derikse, Deriksem, Deriksen, Deriksenn, Dirchsen, Diericksen, Diricksen, Diriksen, Dirissen, Dirixen, Dirksen, Dirkszen, Dirsen, Dirssen, Dirxen, de Yrs, de Yrsi, Rodríguez. Sur Felipe Diriksen, voir : Cavestany 1944 ; Angulo et Pérez Sánchez 1969, p. 339-348 ; Piera Delgado 1995 ; Newman 2022, p. 43-63. Pour des transcriptions de documents sur l'artiste, voir : Agulló 1978, p. 56-63 ; Agulló 1981, p. 76 ; Agulló 1994, p. 32 ; Agulló 2006, p. 104-107, 147-149 et 215.
3 Sur Rodrigo Diriksen comme peintre de batailles, voir : García-Frías 2006, p. 141 ; Bustamante, 2011.
4 De son temps, Van den Wijngaerde était connu en Espagne comme Antonio de las Viñas et comme Antonio de Bruselas. Sur ce peintre, voir : Kagan 2008.
5 Le 18 mars 1572, Rodrigo Diriksen reçoit un paiement pour une série de tâches décoratives au palais-monastère royal. Voir Zarco Cuevas 1932, p. 234.
6 Kagan 2008, p. 110.
7 Felipe Diriksen est baptisé le 30 mai 1590. Pour une transcription de l'acte de baptême, voir : Zarco Cuevas 1932, p. 245.
8 Sur cette milice, voir Hortal Muñoz 2013 ; Hortal Muñoz 2017.
9 Hortal Muñoz 2011, p. 267 ; Newman 2013, p. 273-274.

[Fig. 1]

Felipe Diriksen, *Vision de Mariana de Jesús*, 1643, huile sur toile, 250 × 169,5 cm (Saint-Trond, Musée De Mindere, inv. MVM/K-AA/S482). X111923.

[Fig. 2]
Détail de la signature et de la date d'exécution. X111929.

[Fig. 3]
Pedro de Valpuesta, *Philippe IV lors d'une cérémonie de serment de défense de la doctrine de l'Immaculée Conception de Marie*, huile sur toile, 205 × 188 cm (Madrid, Museo de Historia).

devenir *archero*, les candidats devaient prouver leur naissance ou ascendance dans ces régions, idéalement complétée par un séjour dans l'un de ces territoires[10]. Outre un salaire annuel et un logement à la cour, les membres de la garde royale avaient la possibilité d'obtenir des charges dans les Pays-Bas méridionaux ou en Franche-Comté, charges qui appartenaient à la compagnie d'*archeros* et qui incombaient à tour de rôle aux membres les plus anciens[11]. L'une de ces charges était la prévôté de la ville d'Arlon, les unités administratives dans lesquelles était divisé le duché du Luxembourg. En 1639, lorsqu'elle est devenue vacante à la suite du décès du comte Jean Charles de Schönburg à Madrid, Felipe Diriksen est désigné pour le remplacer comme prévôt, étant alors l'*archero* le plus ancien[12]. Cependant, le peintre a préféré céder la charge à un tiers[13], évitant ainsi un séjour dans les Pays-Bas

10 En outre, la connaissance du français ou du néerlandais était nominalement requise, de même qu'une preuve d'appartenance à la noblesse, à la foi catholique et d'absence de participation dans des activités liées au commerce.
11 Cherry 1999, p. 75 et 94, n. 24.
12 Agulló 1978, p. 56.
13 En 1641, il a signé à Madrid une procuration en faveur d'un Felipe de Polein, l'un des deux huissiers au Conseil d'État à Bruxelles, afin qu'il puisse s'arranger pour vendre la charge. Finalement, la prévôté d'Arlon a été cédée à un autre ***archero***, le Luxembourgeois Georges de Bande (1588-1643), ancien secrétaire de Jean de Croÿ à Madrid : Hortal Muñoz 2013, p. 504. .

méridionaux qui était pourtant requis par les statuts de l'institution. Felipe Diriksen avait obtenu son poste à la garde royale en 1612[14]. Le poste faisait, en réalité, partie de la dote de sa femme Ana Oliver y Bobadilla, issue elle aussi de la communauté d'émigrés flamands et avec laquelle il s'était uni vers 1610[15]. En outre, les influences de la famille du peintre ont dû jouer un rôle dans cette nomination. Comme Newman l'a signalé, en plus des services rendus à la cour par son père et son grand-père, il faut prendre en compte les relations qu'entretenait sa mère Catalina van den Wijngaerde avec la communauté flamande à Madrid.

[Fig. 4]

Felipe Diriksen, *Portrait de l'Infante Marie-Anne d'Autriche*, 1630, huile sur toile, 208,2 × 118,1 cm (Portland Art Museum, inv. 2017.59.1).

14 C'était en remplacement de Jacques Le Mocq : Piera Delgado 1995, p. 238 ; Hortal Muñoz 2013, p. 504. Sur Le Mocq à Madrid, voir : Hortal Muñoz 2013, p. 766-767.

15 Piera Delgado 1995, p. 238.

Elle s'était remariée au Flamand Godofre Beorte (décédé avant 1615), un officier de la Boulangerie royale[16]. Par ailleurs, les archives notariales attestent que dans son cercle proche à Madrid se trouvaient également le serviteur du roi Sebastian Pulman, le Père Martín Ruiz de Mesa, aumônier du Conseil royal, et Manuel Suárez Treviño, capitaine écuyer du Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche, futur gouverneur des Pays-Bas.

D'autres sources témoignent encore des liens tissés par la famille Diriksen avec la communauté flamande en Espagne. Tout d'abord, à l'Escurial, Rodrigo Diriksen et Catalina van den Wijngaerde sont en contact avec le facteur d'orgue Gilles Brebos (décédé en 1584)[17]. Ensuite, le fils de Felipe Diriksen, le peintre Gabriel Diriksen, également *archero* du roi, s'est marié à Ana María de Wauss y Frías, issue du même milieu[18]. Enfin, à Madrid, Felipe est en lien avec tous ses compagnons flamands et bourguignons à la garde royale, dont certains peintres et/ou protecteurs des artistes. On peut mentionner, entre autres, le capitaine de la garde Jean de Croÿ (1588-1638), comte de Solre, et son collègue le peintre *archero* Juan van der Hamen (1596-1631)[19].

C'est probablement à l'Escurial, où il a grandi[20], que Felipe Diriksen a reçu sa formation en tant que peintre d'histoire et portraitiste, dans l'orbite des artistes italiens travaillant au service du roi, tant à Madrid qu'au palais-monastère royal, et avec lesquels son père a collaboré à plusieurs reprises[21]. Parmi ces peintres de cour, on peut mentionner Pantoja de la Cruz (1553-1608) et d'autres portraitistes épigones d'Anthonis More (ca 1517-1577)[22], et dont les œuvres ont considérablement marqué les portraits de Felipe Diriksen [fig. 4]. Pour les compositions d'histoire réalisées par Diriksen, il faut souligner l'influence des peintres de la cour Vicente Carducho (ca 1576-1638), né à Florence, et Eugenio Cajés (1575-1634), italien d'origine et formé à Rome[23].

En 1639, Felipe Diriksen est entré dans la réserve de la garde royale et a pu se libérer de ses tâches au palais pour se consacrer à la peinture, notamment au portrait. Cependant, très peu d'œuvres peuvent être datées de cette période, qui s'étend pourtant jusqu'en 1679 quand il meurt à l'âge avancé de 89 ans. En 1643, il signe sa *Descente de croix* de l'église paroissiale de Millana, dans la province de Guadalajara[24]. Il s'agit d'une copie de la composition de Rubens de la cathédrale d'Anvers, basée sur l'estampe de

16 Agulló 2006, p. 146 et 149.

17 En 1582, Brebos a été le parrain de baptême de leur fils Diego Diriksen : Zarco Cuevas 1932, p. 244-245.

18 Sur Gabriel Diriksen, voir : Hortal Muñoz 2013, p. 502.

19 Sur le mécénat de Jean de Croÿ à Madrid, voir : Pérez Preciado 2005 ; Ramón-Laca et Scheffler 2005. Sur Van der Hamen, voir Jordan 2006.

20 Le 14 mai 1594, Felipe Diriksen reçoit le sacrement de la confirmation à l'Escurial : Zarco Cuevas 1932, p. 245.

21 Bustamante 2011.

22 Pour ces portraitistes de cour, voir : Kusche 2007.

23 Sur ces peintres, voir : Angulo et Pérez Sánchez 1969, p. 339-348 ; Schroth et Baer 2008 ; Rodríguez 2020.

24 Newman 2022, p. 58-59, fig. 25.

[Fig. 5]
Felipe Diriksen, *Christ portant la croix avec la Vierge et une âme chrétienne*, ca 1630-1650, huile sur toile, 124 × 185 cm (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P008236).

Cornelis Galle I ou sur une de nombreuses copies réduites réalisées sur cuivre qui se trouvaient alors en Espagne[25]. En 1647, il signe le tableau conservé à Saint-Trond et, le 21 avril 1648, il enrichit son fond d'atelier par l'acquisition d'une série de dessins et d'estampes provenant du peintre Antonio Puga (1602-1648)[26]. Le tableau représentant le *Christ portant la croix avec la Vierge et une âme chrétienne* [fig. 5], pour lequel une date comprise entre 1630 et 1650 a été proposée[27], doit également se situer dans cette période de la vie de l'artiste, de même que la *Vierge de douleurs entourée de saint Jean l'Évangéliste et sainte Marie-Madeleine* [fig. 6]. Les deux tableaux présentent des points communs stylistiques avec celui conservé à Saint-Trond, dans le traitement de certaines figures. Ils relèvent tous les trois du même courant naturaliste d'inspiration romaine introduit à Madrid par le peintre Eugenio Cajés et développé par Antonio Lanchares (1586/1590-1630), Juan Bautista Maino (1581-1649) et Pedro Núñez del Valle (1590/1594-1649), ayant tous les quatre séjourné à Rome à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle. Le style de Diriksen et des autres peintres se caractérise par un clair-obscur de tradition caravagesque, des drapés de formes arrondies et lourdes et des figures parfois fort stylisées, présentant des visages ovoïdes aux petits yeux noirs. D'autres œuvres de l'artiste sont exécutées, quant à elles, avec un naturalisme remarquable. Le tableau de Diriksen à Saint-Trond et ses peintures du retable de la chapelle de Mosén Rubín à Avila, peintes en 1627, font partie du premier groupe, marqué par un traitement plus stylisé [fig. 7][28], tandis que ses tableaux du Prado et de l'Encarnación [fig. 5 et 6] s'inscrivent dans le second, plus naturaliste.

25 À titre d'exemple, on peut mentionner celle passée aux ventes aux enchères à Madrid le 8 et 9 octobre 2019, lot 104 : Anonyme, ***Descente de croix***, huile sur cuivre, 35 × 25 cm, collection privée.

26 La vente après-décès de ses biens est célébrée à Madrid en avril 1648 : Caturla 1952, p. 66.

27 Bango 2014, p. 220. Le tableau est mentionné dans le testament du peintre de 1668, dans lequel il le cède à sa fille Josefa de los Ángeles, sœur du couvent des Augustines déchaussées de San Juan Bautista à Medellín, dans la province moderne de Badajoz.

28 Pour ces tableaux voir Angulo et Pérez Sánchez 1969, p. 344-345.

[Fig. 6]

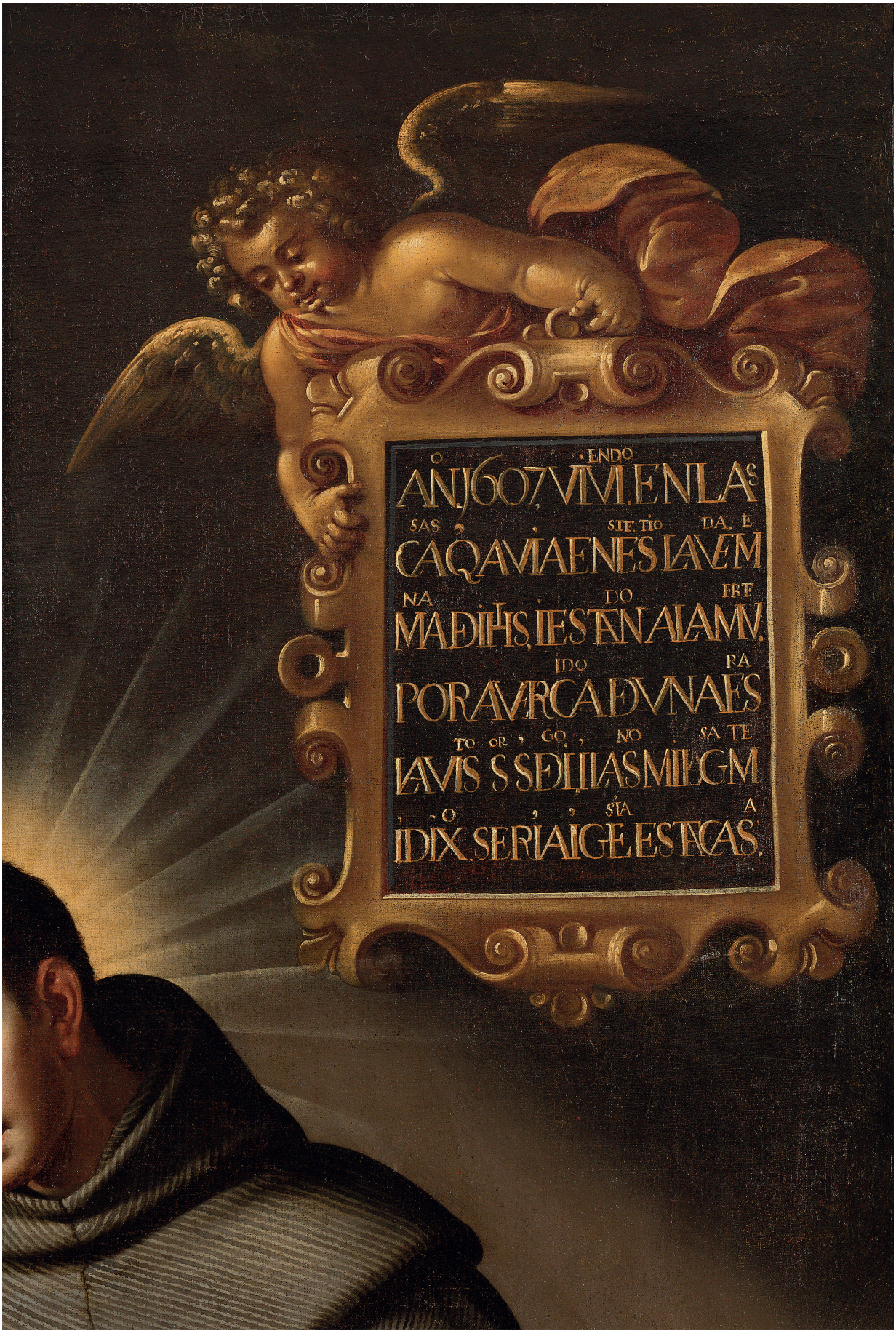
Felipe Diriksen, *Vierge de douleurs entourée de saint Jean l'Évangéliste et sainte Marie-Madeleine*, ca 1630-1650, huile sur toile, 72,5 × 158 cm (Madrid, Real Monasterio de la Encarnación).

[Fig. 7]

Felipe Diriksen, *Peintures du retable du maître-autel*, 1627, huile sur toile (Avila, chapelle de Mosén Rubín).

[Fig. 8] ▸

Détail du cartouche dans le coin supérieur droit du tableau.


O ENDO
AN.J607.VIVI.EN LAS
SAS STE.TIO DA. E
CAQAVIAENES LAVEM
NA DO ERE
MADIHS.IESTANALAMV.
IDO RA
PORAVERCADVNAES
TO OR GO NO SA TE
LAVIS S SDI.ILAS MILGM
O SIA A
IDIX.SERIAIGE ESTACAS.

La vision de Mariana de Jesús

Le tableau de Diriksen au musée de Saint-Trond représente une scène d'histoire religieuse : l'apparition d'un saint moine franciscain à une religieuse [fig. 1]. Au tout premier plan, un groupe de deux figures domine la composition. À gauche, une religieuse est à genoux à même le sol et en attitude de prière, les mains jointes devant la poitrine et les yeux tournés vers le ciel. À droite, debout sur un nuage, figure un moine avec une auréole autour de sa tête. Il tient un crucifix de sa main gauche et bénit la sœur de sa main droite. Les cordons noués autour de leurs ceintures et leurs bures grisâtres permettent d'identifier les deux personnages comme des membres de l'ordre mineur de saint François d'Assise.

Dans l'angle supérieur droit du tableau, se trouve un cartouche soutenu par un angelot en bronze feint où figure une inscription qui permet d'identifier les deux personnages principaux [fig. 8]. Le texte de l'inscription en espagnol et sa traduction en français sont les suivants :

> ANO. 1607. VIVIENDO. EN LAS / CASAS Q[ue] AVIA EN ESTE STIO LA VE[nera]DA M[adr]E MA[ria]NA DE IHS I ESTANDO A LA MVERTE / POR AVER CAIDO DE VNA ES[cale]RA / LA VIS[i]TO S[eñ]OR S DI[e]GO, I LA S[a]NO MILAG[o]SAM[en]TE / I DIXO SERIA IGLESIA ESTA CASA
>
> L'an 1607, le Seigneur Saint Diego a visité la vénérée mère Mariana de Jesús lorsqu'elle est blessée à mort à cause d'une chute dans l'escalier quand elle habitait la maison qui se trouvait à cet endroit. Il l'a guérie miraculeusement et il a dit que cette maison deviendrait une église.

En accord avec l'inscription du cartouche, les deux personnages au premier plan sont identifiés comme le frère mineur saint Diego d'Alcalá et la vénérable Mariana de Jesús. Il serait tentant de l'assimiler avec la bienheureuse homonyme qui a vécu à Madrid au début du XVIIe siècle et dont la dépouille est toujours vénérée à l'église du couvent des Alarconas à Madrid[29]. Cette religieuse, née en 1565 et décédée en 1624 à Madrid, était très influente dans les cercles courtisans dans lesquels Felipe Diriksen a développé sa carrière. Elle a également été représentée par Vicente Carducho, peintre attitré de Philippe III et de Philippe IV et dans l'orbite duquel

[Fig. 9]
Vicente Carducho, *Vision de Mariana de Jesús*, 1625, huile sur toile, 223 × 141 cm (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P07522).

Diriksen aurait pu être formé [fig. 9]. Cependant, cette religieuse ne peut pas être celle représentée dans le tableau de Saint-Trond. Elle appartenait à l'ordre des mercédaires déchaussées, raison pour laquelle elle est toujours représentée avec l'habit blanc, au lieu de la bure que porte la Mariana du tableau de Diriksen. La religieuse doit plutôt être identifiée à une autre bienheureuse espagnole homonyme et contemporaine de la mercédaire, mais appartenant au Tiers-Ordre de saint François. Il s'agit de la Tertiaire franciscaine Mariana de Jesús, qui a vécu à Tolède pendant le premier quart du XVIIe siècle[30].

29 Pour l'iconographie de la sœur Mercédaire Mariana de Jesús (1565-1624), voir Nancarrow 2003.

30 À ne pas confondre avec Mariana de Jesús Baquero (1606-1683) également membre du Tiers-Ordre franciscain à Tolède et qui a fait aussi l'objet d'un récit hagiographique écrit par son frère : Baquero 1688. Sur Mariana de Jesús Barquero, voir aussi Poutrin 1995, p. 336.

Mariana de Jesús (Escalona, 1577- Tolède, 1620)

Le tableau de Saint-Trond présente une iconographie rare et originale. Aucune autre représentation de cette mystique espagnole du XVIIe siècle n'est connue à ce jour. Mariana de Jesús, dont le nom de famille était Rojas, est née à Escalona le 17 février 1577. Elle provient d'une famille de courtisans attachés à la cour des ducs d'Escalona et marquis de Villena. Vers 1588, Mariana est au service de la duchesse douairière Doña Juana Álvarez de Toledo (décédée en 1599)[31], qui avait gouverné les états ducaux pendant la minorité de son fils[32]. À l'âge de quinze ans, Mariana est mariée par ses parents à un chanteur de la chapelle ducale, mais devient veuve quelques semaines plus tard[33]. Toutefois, de cette union nait une fille qui deviendra religieuse franciscaine dans un couvent franciscain à Tolède[34]. Par la suite, Mariana s'est remariée; cette fois à l'un des chirurgiens du Duc, décédé peu de temps après[35]. À la suite de ce deuxième veuvage, Mariana a quitté Escalona pour s'installer chez ses frères habitant la ville toute proche de Tolède. Ensuite, elle entre dans le Tiers-Ordre franciscain et s'installe dans un *beaterio* (béguinage) avec un groupe de compagnes, dont Juana de Montoya[36] et Luisa de San Francisco (ca 1556-?)[37]. À Tolède, elle a notamment fréquenté celui qui deviendra son confesseur et son biographe, le Père Luis de Mesa, également membre du Tiers-Ordre, ainsi que Jerónima de la Fuente (1556-1630), sœur clarisse professant dans le couvent de Santa Isabel de los Reyes à Tolède[38] [fig. 10]. Lorsqu'en 1620, Jerónima entreprend de partir aux Philippines avec un groupe de femmes pour créer une communauté de Clarisses à Manille, Mariana est invitée à les accompagner[39]. Dissuadée par son confesseur, elle reste à Tolède et sa compagne Luisa de San Francisco est désignée pour la remplacer[40]. Mariana meurt à Tolède peu après leur départ en 1620.

On connaît la vie de Mariana de Jesús à travers plusieurs sources. Premièrement, la biographie rédigée à Tolède par son confesseur le Père Luis de Mesa comprend des déclarations autobiographiques, des lettres et des récits d'expériences spirituelles de Mariana. Ce texte, d'abord distribué sous la forme de manuscrit dans les milieux conventuels, a été publié à Madrid en 1661[41] et

[Fig. 10]
Diego Velázquez, *Portrait de Jerónima de la Fuente*, 1620, huile sur toile, 160 × 110 cm (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P02873).

réédité à Tolède en 1677[42]. En 1678, la biographie est réimprimée à Madrid par le Père Bernardo Reyno, gardien du couvent de San Juan de los Reyes auquel a été attaché le Tiers-Ordre franciscain de Tolède[43]. On cherche à étayer le procès ordinaire de Mariana et sa cause béatification, initiés en 1629[44] et toujours en cours pendant le siècle suivant[45]. La réimpression est dédiée à la reine douairière Mariana d'Autriche (1634-1696), régente du royaume pendant la minorité de son fils Charles II (1661-1700), en vue d'obtenir son soutien dans le procès. Deuxièmement, il faut tenir compte de passages biographiques de la religieuse inclus dans son procès ordinaire

31 Poutrin 1995, p. 337.
32 Son fils est Juan Gaspar Fernández Pacheco (1563-1615), le cinquième duc d'Escalona. Voir Fernández de Béthencourt 1900, vol. 2, p. 242.
33 Le nom du chanteur est Andrés de Cuéllar: Mesa 1678, p. 5.
34 Il s'agit du couvent de la Concepción Francisca: Mesa 1678, p. 355.
35 Le chirurgien est Andrés de Cala: Mesa 1678, p. 5.
36 Mesa 1678, p. 19.
37 Owens 2017, p. 19.
38 Son nom en religion était Jerónima de la Asunción.
39 Il s'agit du couvent de Santa Clara de la Concepción à Manille: Owens 2017, p. 30.
40 Owens 2017, p. 106. En devenant Clarisse, Luisa de San Francisco a adopté le nom de Luisa de Jesús.
41 Mesa 1661; Haliczer 2002, p. 66, 271 et 275; Owens 2017, p. 125.
42 Mesa 1677.
43 Mesa 1678.
44 Morte Acín 2015, p. 298. Pour le procès ordinaire de Mariana, voir: Archivio Secreto Vaticano, *Congr. Rituum, processus 3077: Sacra Ritum Congregatione sive Illmo et Revmo Dno Cardinali Pio Toletana Beatificationis et Canonisationis Servae Dei Mariana de Jesús Tertij Ordinis Sancti Francisci Processus autoritate ordinaria on partibus factus die quinta januarij 1628.*
45 En 1734, les dévots de Mariana continuaient à nourrir la cause de sa canonisation, en recueillant de fonds à Tolède. Voir: Toledo, Archivo Municipal, ES.45168.AMT/AYTO,1.0.2.//Carpetas de Bandos: *Súplica de Tomás Romero, Visitador General de la Venerable Orden Tercera, dirigida a los cristianos para que contribuyan con sus limosnas para poder continuar en la Curia romana la causa de canonización de la hermana Mariana de Jesús, de la Orden Tercera toledana* (1734).

[Fig. 11]
Détail de Mariana entourée de deux sœurs après la chute dans l'escalier. X111928.

et sa cause de béatification. Troisièmement, il s'agit des mentions portant sur la vie de la Tertiaire et incluses dans un manuscrit rédigé par Luisa de San Francisco, la compagne de Mariana dans le *beaterio* de Tolède. Ce manuscrit a été probablement commandé par le confesseur de Mariana, qui lui aurait demandé de mettre par écrit ses souvenirs partagés avec elle, afin de compléter la biographie qu'il rédigeait[46]. Enfin, un autre manuscrit, cette fois la vie de Jerónima de la Fuente écrite par la religieuse Ana de Cristo (1565-1636) dont certains passages auraient servi également de base à la biographie de Mariana élaborée par le confesseur[47].

La biographie de Mariana de Jesús permet d'interpréter la scène principale du tableau de Felipe Diriksen, à savoir l'apparition de saint Diego d'Alcalá à Mariana dans sa maison à Tolède, dont il serait la seule représentation connue à ce jour. Il est certain que le commanditaire du tableau (peut-être le Père Mesa) a transmis le texte au peintre, pour servir de base à sa composition. En effet, le texte permet d'identifier les diverses scènes secondaires présentes dans le tableau (voir annexe). Mariana est tombée un jour du haut de l'escalier, se blessant à mort. Ses compagnes l'ont transportée inconsciente dans son lit et lorsque l'on s'apprêtait à lui porter l'extrême onction, saint Diego lui apparut et la guérit de façon miraculeuse. L'un des passages de la biographie relate l'accident de Mariana dans l'escalier : « Alors qu'elle descendait la première marche de l'escalier de sa maison, son corps tout entier se tordit et Mariana de Jésus roula sur elle-même jusqu'en bas. Elle se fit si mal qu'on la retrouva complètement inconsciente et qu'on ne put que la transporter dans son lit ».[48]

À l'arrière-plan du tableau, au centre de la composition, se trouve un groupe formé par trois sœurs vêtues du même habit que la figure de Mariana au premier plan [fig. 11]. La sœur du milieu représente Mariana, couchée par terre et livide. De chaque côté, figure une de ses compagnes ; l'une a glissé ses mains sous ses aisselles pour la soutenir, l'autre lui tient la main droite. Il s'agit de la représentation de la scène décrite par son biographe et par l'inscription sur le cartouche du tableau : « lorsqu'elle est blessée à mort à cause d'une chute dans l'escalier ». Les textes permettent d'identifier la scène comme la

46 Owens 2017, p. 106, n. 41
47 Owens 2017, p. 126
48 Mesa 1678, p. 39.

représentation de Mariana dans un état d'inconscience provoquée par sa chute, aidée par deux des Tertiaires qui habitent avec elle et s'apprêtent à la conduire dans sa chambre. L'escalier est subtilement représenté à gauche du groupe, derrière la figure agenouillée de Mariana au premier plan du tableau. La suite du récit du Père Mesa relate l'apparition de saint Diego de Alcalá à Mariana et sa guérison miraculeuse : « À huit heures du soir, Mariana de Jésus vit avec les yeux de son âme (puisque les yeux de son corps ne voyaient plus) un nuage empli de lumière et de splendeur qui s'ouvrit progressivement en son centre et projeta de grands rayons de clarté. Elle vit alors, au milieu, le Glorieux saint Diego, d'une remarquable beauté, comme venu du Ciel. Il tenait dans la main une croix couleur or resplendissante ; ses cheveux étaient bouclés et châtain clair, et l'imposante parure de gloire qui ornait sa tête ressemblait à un diadème. [...] Son visage était admirablement beau. Un chapelet pendait au cordon qu'il portait à la taille. Ses pieds étaient partiellement découverts et ses orteils étaient posés sur ce beau nuage ».[49] Ce passage décrit la vision de Mariana de Jesús telle que représentée par Diriksen au premier plan du tableau [fig. 1]. Mariana, à genoux et en attitude de prière, voit sans voir (« avec les yeux de son âme ») ce qui est figuré devant elle : saint Diego de Alcalá debout sur un nuage et entouré d'un halo de lumière, la tête auréolée, et portant une croix dorée de sa main gauche. Pour souligner qu'il s'agit d'une vision mystique et pas d'une vision réelle, Diriksen a recours à un procédé subtil. Outre le détournement des yeux de Mariana, le peintre a pris soin de placer le saint sur un plan légèrement plus avancé de la composition, afin de montrer que le saint n'est visible que pour cette femme mystique.

Lors de la vision, saint Diego s'adresse à Mariana pour lui annoncer qu'elle va être guérie et la façon dont ce miracle peut servir à la glorification de Dieu. Le saint lui répondit : « Ne crains rien, car je suis Diego. Cette nuit, tu devais mourir, et Ma Dame, la Mère de Dieu, m'a envoyé pour te guérir afin de réconforter ta compagne. Dis-leur que je suis ici et demande-leur d'apporter mon doigt et la relique de l'église de San Juan de los Reyes. Dis-leur que s'ils l'apportent, tu guériras. Je veux qu'ils l'apportent non pas parce que je ne peux pas te guérir sans, mais pour que ce miracle soit réel et incontestable ».[50]

Le monastère royal des Frères mineurs de San Juan de los Reyes à Tolède, fondé par Isabelle I de Castille et Ferdinand V d'Aragon, possédait une chapelle dédiée à saint Diego de Alcalá (plus tard, on édifiera une autre chapelle dédiée à Mariana de Jesús elle-même). Canonisé en 1588, Diego avait été frère lai au couvent des frères mineurs d'Alcalá de Henares, près de Madrid, et jouissait d'une dévotion très répandue en Espagne au XVIIe siècle[51]. Bien que l'on n'ait pas trouvé confirmation de la présence de la relique du doigt dans le monastère, une scène peinte à l'arrière-plan du tableau illustre le moment de la guérison de Mariana tel qu'il est décrit dans le texte de son biographe [fig. 12]. Mariana est couchée dans son lit de mort assistée par ses deux compagnes Tertiaires qui s'apprêtent à placer un crucifix entre ses mains pour l'aider à bien mourir. Sur la droite, une sœur clarisse apporte dans sa main droite ce qui semble être un doigt, dans un linge rouge. Saint Diego figure tel qu'il est décrit dans le texte au moment de la vision : il flotte dans les aires au-dessus du lit de la moribonde, entouré de lumière et portant la croix dorée. La scène a été ajoutée par le peintre à l'arrière-plan grâce au procédé du tableau dans le tableau. Une ouverture dans le mur, au-dessus de la figure principale de Mariana, plonge le spectateur sur la scène du miracle de la guérison. Au moment de la guérison, saint Diego aurait demandé à Mariana de continuer sa vie de retraite et dévotion : « Te voilà guérie, rends grâce à la Divine Majesté, et à Ma Dame, la Mère de Dieu. Continue à la servir et fais en sorte que tous m'honorent. Sois en paix ».[52] Le confesseur de Mariana nous apprend qu'en effet le miracle avait été rapporté presque immédiatement aux autorités ecclésiastiques, lesquelles l'auraient célébré aussitôt par une messe officiée par un chanoine de la cathédrale de Tolède[53].

Provenance du tableau de Saint-Trond

Le tableau a fait l'objet d'un don au couvent des Capucins d'Alost à une date indéterminée et, par la suite, il a été déposé au Musée de Saint-Trond avec les restes de collections d'art des communautés franciscaines de la région flamande. Il est attesté qu'il se trouvait auparavant au Royaume-Uni. En effet, avant un rentoilage récent, il présentait sur le châssis des étiquettes indiquant qu'il avait été transporté au sein de la Compagnie de chemins de fer britannique *Glasgow and South Western Railway*, créée le 28 octobre 1850 et restée opérationnelle jusqu'en 1923.

Au cours du XIXe siècle, divers événements politiques ont entraîné un afflux massif de tableaux anciens en provenance d'Espagne sur les marchés de l'art de Paris et de Londres[54]. Il y a d'abord eu les expropriations causées par la suppression des monastères sous le règne de Joseph Bonaparte et les œuvres transférées en France comme

49 Mesa 1678, p. 40.
50 Mesa 1678, p. 41.
51 Suárez Quevedo 2008.
52 Mesa 1678, p. 43.
53 Il s'agit de Juan Bravo de Acuña, chanoine à Tolède et visiteur général de son archevêché, ainsi que membre de son conseil de gouvernement. En 1605, il a publié un livre sur la fondation de la cathédrale de Tolède et c'est lui qui fait appel au Greco pour peindre le retable du collège de San Bernardino dans cette ville. Voir Marías 2009.
54 Sur ce sujet, voir : Luxenberg 2008 ; Gerard Powell 2011, et la bibliographie.

[Fig. 12]
Détail de la fenêtre narrative de la guérison miraculeuse de Mariana par saint Diego. X111927.

butin de guerre. Une deuxième vague a suivi la suppression générale des monastères d'hommes à partir de 1836, une mesure qui, bien que destinée à créer des musées publics, a donné lieu à de nombreux abus et à des ventes légales et illégales d'œuvres destinées à quitter le pays. Le tableau de Diriksen à Saint-Trond a dû quitter l'Espagne pendant la première moitié du XIXe siècle dans ce contexte précis. Nous avançons ici une série d'hypothèses qui permettent d'établir que, très probablement, le tableau se trouvait à Tolède avant de quitter la Péninsule ibérique, et que c'est pour une église ou une chapelle de cette ville qu'il a été commandé.

La plus ancienne mention connue du tableau de Diriksen date du XVIIIe siècle : il s'agit du volume dédié à Tolède du *Viaje de España* écrit par l'abbé Antonio Ponz (1752-1792), secrétaire de l'Académie royale de Beaux-Arts de San Fernando à Madrid, un ouvrage descriptif répertoriant des monuments et des œuvres d'arts conservés dans les différentes régions espagnoles. Cet ouvrage atteste de sa présence à Tolède, dans la sacristie du couvent des Carmélites déchaussées de San José[55]. L'identification du tableau de Diriksen mentionné par Ponz avec celui conservé à Saint-Trond laisse peu de place au doute : d'une part, grâce à la description que le savant offre de la scène « un tableau de figures grandeur nature qui représentent saint Diego et une religieuse à genoux » et d'autre part, aussi et surtout, grâce à la transcription de l'inscription avec la date et la signature de Diriksen (« Philippus Deriksen faciebat en Madrid 1643 »), qui coïncide avec l'inscription du tableau conservé en Belgique [fig. 2]. En revanche, le lieu de localisation signalé par Ponz est probablement erroné, peut-être dû à une confusion dans ses notes. En effet, il semble plutôt surprenant, quoique pas impossible, que le tableau se soit retrouvé chez les sœurs Carmélites déchaussées dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Grâce à l'inscription peinte sur le cartouche de Diriksen, on sait que le tableau a été réalisé pour la maison de Mariana de Jesús. Cette maison était un *beaterio* où cette mystique habitait avec cinq autres femmes Tertiaires franciscaines. Elle se trouvait au numéro 5 de la place de Santo Domingo el Antiguo à Tolède, à côté de l'église paroissiale de Santa Leocadia[56]. Le tableau a dû alors se trouver dans l'oratoire du *beaterio*, qui a été abandonné avant 1857[57]. Il est possible qu'à la fermeture du *beaterio*, le tableau ait quitté Tolède pour l'Angleterre.

Cependant, il est également plausible que l'œuvre ait connu ensuite un autre lieu de conservation à Tolède avant de quitter l'Espagne au XIXe siècle. Il pourrait s'agir de l'ancienne chapelle du Tiers-Ordre franciscain, connue populairement sous le nom de la Bienheureuse Mariana de Jesús. Érigée en 1735, la chapelle se trouvait accolée à l'église du monastère franciscain de San Juan de los Reyes[58]. Le tableau de Diriksen aurait pu s'y trouver, jusqu'à l'invasion des troupes de Napoléon en 1808, lorsque le monastère et l'église voisins de San Juan de los Reyes ont été saccagés et partiellement détruits. C'est alors que le tableau aurait pu quitter l'Espagne.

Il est également envisageable que la peinture soit demeurée dans la chapelle du Tiers-Ordre franciscain, restée intacte, et qui a réouvert au culte en 1814[59]. C'est alors plus tard, lors de la démolition de la chapelle organisée par la Ville en 1864[60], que le tableau aurait quitté Tolède. À cette époque, une partie du patrimoine du Tiers-Ordre franciscain à Tolède est dispersée et déposée dans des couvents de l'ordre de la ville. Il est attesté que la documentation du procès de canonisation de Mariana de Jesús a été transférée au couvent de Santa Clara la Real avec d'autres ornements de la chapelle, tandis que la relique de son corps a été installée dans l'église du couvent de San Antonio de Padua[61].

En conclusion, les trois dates signalées sont donc celles les plus probables du transfert du tableau de Diriksen en Angleterre avant de se trouver en Belgique : celle de la fermeture du *beaterio*, avant 1857, situé dans la maison où avait habité la Tertiaire, celle du saccage et de la destruction de San Juan de los Reyes en 1814, et celle de la démolition de la chapelle du Tiers-Ordre en 1864. Nous considérons que les deuxième et troisième options sont les plus plausibles ; le tableau serait resté à Tolède au moins jusqu'à la fermeture du *beaterio*.

Quoi qu'il en soit, le tableau de Saint-Trond est un nouvel exemple important de la production artistique de Felipe Diriksen, encore peu connue, et surtout de son travail de peintre d'histoire. En outre, le tableau offre une iconographie atypique, la première représentation connue de Mariana de Jesús, mystique Tertiaire du XVIIe siècle qui a joui d'un grand prestige et d'une grande popularité de son vivant et qui a fait l'objet d'un processus de canonisation qui n'a pas abouti. Reste à savoir qui est à l'origine de la commande du tableau, sûrement un commanditaire ayant des contacts à la cour de Madrid et qui s'est adressé à un artiste qui, bien qu'il soit peut-être moins en vue que d'autres, est au fait des tendances artistiques qui y prévalaient.

55 Ponz 1776, p. 159-160. La mention de Ponz est reprise dans : Ceán 1800, vol. 2, p. 11-12.

56 Sur ce béguinage, voir : Moreno Nieto 2003, p. 261.

57 Bécquer 1857, p. 109. Des reliques de vêtements et de disciplines de Mariana de Jesús étaient encore préservées en 1923 dans la sacristie de l'église voisine de Santa Leocadia, reliques qui avaient peut-être été transférées à ce moment-là : Moraleda 1923, p. 191.

58 Abad Pérez 1971, p. 19 ; Marías 1986, vol. 3, p. 87.

59 Adad Pérez 1969, p. 173.

60 Moraleda 1923, p. 193 ; Abad Pérez 1969, p. 176 ; Abad Pérez 1971, p. 23.

61 Abad Pérez 1971, p. 23. C'est alors que les autres reliques ont été déposées à l'église de Santa Leocadia ? : voir note 57.

Remerciements

L'auteur souhaite exprimer toute sa reconnaissance à Leen Jansen et aux autres collègues du Musée De Mindere à Saint-Trond, à Abigail Newman et Lotte Detré, pour leur aide et leur compagnie lors d'une des journées de travaux de campagne dans le musée en 2017, à Catherine Bourguignon et Marie Grappasonni, pour l'édition et la traduction française du texte de l'annexe, à Jean-Luc Elias, pour ses photos, et à Elisabeth Van Eyck et aux évaluateurs anonymes de cette étude pour leurs remarques qui ont contribuées à l'améliorer.

Références

Adad Pérez 1969
A. Adad Pérez, *Relación sobre el incendio de San Juan de los Reyes (1808) y vicisitudes posteriores hasta 1864*, dans *Toletum*, 4, 1969, p. 169-188.

Adad Pérez 1971
A. Adad Pérez, *La V.O.T. de San Juan de los Reyes y su capilla de la beata Mariana de Jesús*, dans *Anales toledanos*, 5, 1971, p. 1-76.

Agulló 1978
M. Agulló Cobo, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978.

Agulló 1981
M. Agulló Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVIII*, Madrid, 1981.

Agulló 1994
M. Agulló Cobo, *Documentos para la historia de la pintura* española, vol. 1, Madrid, 1994.

Agulló 2006
M. Agulló Cobo, *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. 3, Madrid, 2006.

Angulo et Pérez Sánchez 1969
D. Angulo et A.E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.

Angulo et Pérez Sánchez 1983
D. Angulo et A.E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.

Bango 2014
I. Bango Torviso (dir.), *A su imagen: arte, cultura y religión* (cat. exp., Madrid, Centro Fernán Gómez, 19 nov. 2014-12 avr. 2015), Madrid, 2014.

Baquero 1688
P. Baquero, *Vida de la Venerable Mariana de Jesús, por otro nombre Doña Mariana Baquero, Tercera del Orden de Nuestro Padre San Francisco, que dexo escrita de su mano, por obediencia de su confessor, sacada a luz por el Lic. Don –, su hermano (..) con notas de confirmación, y doctrina muy util para todos; y la invención prodigiosa de los Santos Christos de Alcobujate*, Madrid, 1688.

Bécquer 1857
G.A. Bécquer, *Arzobispado de Toledo: templos de Toledo: S. Juan de los Reyes*, dans J. de la Puerta Vizcaíno et G. A. Bécquer (dir.), *Historia de los templos de España*, Madrid, 1857, p. 1-124.

Bustamante 2011
A. de Bustamante, *De las guerras con Francia, Italia y San Quintín (II)*, dans *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, 2011, p. 47-84.

Caturla 1952
M.L. Caturla, *Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV: Antonio Puga*, Santiago de Compostela, 1952.

Cavestany 1944
J. Cavestany, *Un retrato firmado por Felipe Diriksen: nota biográfica y crítica de este pintor*, dans *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 48, 1944, p. 15-21.

Ceán 1800
J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, vol. 2, Madrid, 1800.

Cherry 1999
P. Cherry, *Arte y naturaleza: el bodegón español en el siglo de oro*, Madrid, 1999.

Fernández de Béthencourt 1900
F. Fernández de Béthencourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española, casa real y grandes de España*, vol. 2, Madrid, 1900.

García-Frías 2006
C. García-Frías Checa, *Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: frescos y pinturas*, dans B. García García (dir.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, 2006, p. 135-170.

Gerard Powell 2011
V. Gerard Powell, *Les prises d'œuvres d'art en Espagne pendant l'occupation napoléonienne: diversité des responsables, diversité des choix: le cas de l'ambassadeur La Forest*, dans J. Pontet (dir.), *Napoléon, Bayonne et l'Espagne*, Paris, 2011, p. 389-398.

Haliczer 2002
S. Haliczer, *Between exaltation and infamy: female mystics in the Golden Age of Spain*, Oxford, 2002.

Hortal Muñoz 2011
J.E. Hortal Muñoz, *La Noble Guarda de Archeros de Corps en el contexto de la Casa Real de los monarcas Austrias Hispanos*, dans R. Vermeir, R. Fagel et M. Ebben (dir.), *Agentes e identidades en movimiento: España y los Países Bajos siglos XVI-XVIII*, Madrid, 2011, p. 231-270.

Hortal Muñoz 2013
J.E. Hortal Muñoz, *Las guardas reales de los Austrias hispanos*, Madrid, 2013.

Hortal Muñoz 2017
J.E. Hortal Muñoz, *Les gardes royales des monarques Habsbourg hispaniques et l'étiquette : la lutte pour la proximité avec le souverain*, dans *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [Online], Articles et études, 19 déc. 2017, connexion le 07 Juin 2023. URL : http://journals.openedition.org/crcv/14628 ; DOI : https://doi.org/10.4000/crcv.14628

Jordan 2006
W.B. Jordan, *Juan Van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, Madrid, 2006.

Kagan 2008
R. Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro : las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 2008.

Kusche 2007
M. Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores : B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, 2007.

Luxenberg 2008
A. Luxenberg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853: saving Spanish art, or the politics of patrimony*, Londres, 2008.

Marías 1986
F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, vol. 3, Madrid, 1986.

Marías 2009
F. Marías, *La memoria de la catedral de Toledo desde 1604 : la descripción de Juan Bravo de Acuña y la planta y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo*, dans *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, p. 105-120.

Mesa 1661
L. de Mesa, *Vida, favores y mercedes, que Nuestro Señor hizo a la Venerable Hermana Mariana de Jesus, de la Tercera Orden de San Francisco, natural de la Villa de Escalona, que vivió y murió en Toledo*, Madrid, 1661.

Mesa 1677
L. de Mesa, *Particulares mercedes que recibió del Señor la Venerable Hermana Mariana de Jesus, de la Tercera Orden de N. P. S. Francisco*, Tolède, 1677.

Mesa 1678
L. de Mesa, *Vida, favores y mercedes, que Nuestro Señor hizo a la Venerable Hermana Mariana de Jesus, de la Tercera Orden de San Francisco, natural de la Villa de Escalona, que vivió y murió en Toledo*, Madrid, 1678.

Moraleda 1923
J. de Moraleda, *La Beata Mariana : su historia, su capilla, su supuesto retrato*, dans *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 5, 1923, p. 190-195.

Moreno Nieto 2003
L. Moreno Nieto, *Santos y beatos de Toledo*, Tolède, 2003.

Morte Acín 2015
A. Morte Acín, *Tradiciones y pervivencias medievales en los modelos de santidad femenina en la Edad Moderna : curaciones milagrosas y mediación*, dans *Medievalia*, 18, 2, 2015, p. 297-323.

Nancarrow 2003
M. Nancarrow, *Negotiating sanctity: Mariana de Jesús and the problem of portrait likehood*, dans *Mediterranean Studies*, 12, 2003, p. 111-131.

Newman 2013
A.D. Newman, *Juan de la Corte : 'branding' Flanders abroad*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 63, 2013, p. 264-301.

Newman 2022
A.D. Newman, *Painting Flanders abroad : Flemish art and artists in seventeenth-century Madrid*, Leyde, 2022.

Owens 2017
S.E. Owens, *Nuns navigating the Spanish Empire*, Albuquerque, 2017.

Pérez Pastor 1914
C. Pérez Pastor, *Noticias relativas a la historia y literatura españolas*, 2 vol., Madrid, 1914.

Pérez Preciado 2005
J.J. Pérez Preciado, *Aarschot and Solre : the collections, patronage and influence in Spain of two Flemish noblemen*, dans H. Vlieghe (dir.), *Sponsors of the past : Flemish art and patronage, 1500-1700*, Turnhout, 2005, p. 17-36.

Piera Delgado 1995
J.J. Piera Delgado, *Felipe Diriksen*, dans *Anales de Historia del Arte*, 5, 1995, p. 237-242.

Ponz 1776
A. Ponz, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. 1, Madrid, 1776.

Poutrin 1995
I. Poutrin, *Le voile et la plume : autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid, 1995.

Ramón-Laca et Scheffler 2005
L. Ramón-Laca Menéndez de Luarca et F. Scheffler, *The Gardens of Jean de Croy, Count of Solre, in Madrid and the Ofrenda a flora by Juan van der Hamen*, dans *Garden History : Journal of the Garden History Society*, 33, 1, 2005, p. 135-145.

Rodríguez 2020
Á. Rodríguez Rebollo, *Caminos de ida y vuelta : reflexiones, novedades y nuevas vías de estudio sobre la pintura española durante el reinado de Felipe III*, dans B. García et A. Rodríguez Rebollo (éd.), *Apariencia y razón : las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, Madrid, 2020, p. 247-273.

Schroth et Baer 2008
S. Schroth et R. Baer (éd.), *El Greco to Velázquez : art during the reign of Philipp III* (cat. exp., Boston, Museum of Fine Arts, 20 avr.-27 juil. 2008/Durham, Nasher Museum of Art at Duke University, 21 août-9 nov. 2008), Boston, 2008.

Suárez Quevedo 2008
D. Suárez Quevedo, *Del pincel a la gubia : sobre san Diego de Alcalá y su iconografía en el siglo de oro*, dans *El culto a los santos : cofradías, devoción, fiestas y arte*, San Lorenzo del Escorial, 2008, p. 359-376.

Zarco Cuevas 1932
J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial (1566 1618)*, Madrid, 1932.

Annexe

Luis de Mesa, *Vida, favores y mercedes, que Nuestro Señor hizo a la Venerable Hermana Mariana de Jesus, de la Tercera Orden de San Francisco, natural de la Villa de Escalona, que vivió y murió en Toledo*, Madrid, 1678, p. 39-43.

« Al tiempo que bajaba el primer escalón de la escalera de su casa, se le torció todo el cuerpo de tal suerte, que rodó por toda ella abajo, y fueron tales, y tantos los golpes que se dio, que sin sentido, totalmente, la subieron a echar en su cama y, al desnudarla, la hallaron todas las cadenas, que tengo dichas, a raíz de su cuerpo, con las cuales recibió muchas heridas en todas las partes donde dio golpe. Trajeron luego al médico, y cirujano, y en viéndola dijeron, estaba muy peligrosa. Tenía las espaldas tan hinchadas, que no daba lugar a ver si estaba alguna costilla quebrada, y ni más, ni menos un brazo; la cabeza se puso tan monstruosa, que viéndola el cirujano no se atrevió a abrírsela. Sucediéndole grandes accidentes de calenturas, temblores, y vómitos: se le traspillaron los dientes, y lo más del tiempo que estuvo así le temblaron los ojos. Se le corrompió tanto la cabeza, que echaba la sangre por los oídos, boca, y narices muy hedionda. Preguntando al cirujano, que causaría tanto mal, dijo: que el tener la cabeza podrida, y rotas las telas de los sesos. Se le fue agravando cada día más la enfermedad, y mandaron darle el Santísimo Sacramento, y fue Nuestro Señor servido que le volviese el sentido para poderle recibir, y en recibiéndole se le volvió a quitar. Temblaba tanto la cabeza, que era necesario tenérsela entre dos personas, y de la misma manera los brazos. Se le quitaron los pulsos a primero de Agosto, víspera del Santo Jubileo de la Porciúncula, y se le levantó el pecho. Era tanto el ruido que en él tenía que se le oía a dos aposentos más allá de aquel en que ella estaba, y así lo juraron los testigos. Le mandaron dar la extrema unción, y la buena Hermana Montoya viéndola enferma, y que todo su remedio, y consuelo le faltaba, después de Dios, muriéndose esta Sierva suya, pidió al Glorioso San Diego la sanase, y que ella prometía de tener un novenario en su capilla, con la dicha enferma. Esto suplicaba con grandes ansias, y con muchas lágrimas, decía: "Glorioso Santo, alcanzadme esta merced, que no vea yo la muerte de esta, que me es muy penosa". A las ocho de la noche vio Mariana de Jesús con los ojos del Alma (porque entonces no veía con los del cuerpo) una nube de hermosa luz, y resplandor, la cual se fue abriendo por medio poco a poco; y echando grandes rayos de luz descubrió en medio al Glorioso San Diego, con grande hermosura, como venido del Cielo. Traía una Cruz en la mano color de oro muy resplandeciente, y unos cabellos encrespados de color castaño claro, y era grande la gloria que traía alrededor de la cabeza, que le adornaba como diadema; no traía corona, sino forma de lego; su rostro era admirablemente hermoso, y el rosario traía en la cintura colgado de la cuerda; los pies parte de

Traduction littérale en français :

Alors qu'elle descendait la première marche de l'escalier de sa maison, son corps tout entier se tordit et Mariana de Jésus roula sur elle-même jusqu'en bas. Elle se fit si mal qu'on la retrouva complètement inconsciente et qu'on ne put que la transporter dans son lit. Quand on la déshabilla, on trouva sur son corps toutes les chaînes que j'ai évoquées ; c'étaient ces chaines qui l'avaient blessée si fort lors de sa chute. On fit alors venir un médecin et un chirurgien ; tous deux déclarèrent que ses jours étaient en danger. Son dos était si enflé qu'il était impossible de voir si elle s'était cassé des côtes. On ne pouvait pas non plus ausculter ses bras et sa tête était devenue si monstrueuse que le chirurgien n'osa pas procéder à une intervention. Mariana de Jésus souffrit ensuite de fortes fièvres, de tremblements et de vomissements. Elle avait les dents cassées et ses yeux tremblaient. Sa tête était si endommagée qu'elle saignait des oreilles, de la bouche et des narines, et ses narines empestaient. Lorsque l'on demanda au chirurgien ce qui lui causait tant de mal, il répondit que sa tête était pourrie et que les tissus de son cerveau étaient déchirés. Sa maladie s'aggravant de jour en jour, on ordonna de donner à Mariana de Jésus le Saint Sacrement et Notre Seigneur eut la bonté de lui faire recouvrer les sens, le temps du sacrement. Une fois le sacrement reçu, Mariana de Jésus perdit à nouveau connaissance. Sa tête tremblait tellement qu'il fallait deux personnes pour la tenir ; il en allait de même de ses bras. Le 1er août, la veille du saint jubilé de la Portioncule, son pouls cessa de battre et sa poitrine se souleva. Cette dernière produisait un bruit si fort qu'on l'entendait à deux pièces de là, si l'on en croit les témoins. On ordonna alors de donner à Mariana de Jésus l'extrême-onction. La voyant si malade, sans remède ni consolation, Sœur Montoya demanda au Glorieux saint Diego de la guérir. Elle promit de faire une neuvaine dans sa chapelle avec Mariana de Jésus. Elle s'adressa au saint en ces mots, avec beaucoup d'empressement, versant de nombreuses larmes : « Glorieux Saint, accorde-moi cette grâce, afin que je ne voie pas la mort de cette femme, qui me serait très pénible ».

À huit heures du soir, Mariana de Jésus vit avec les yeux de son âme (puisque les yeux de son corps ne voyaient plus) un nuage empli de lumière et de splendeur qui s'ouvrit progressivement en son centre et projeta de grands rayons de clarté. Elle vit alors, au milieu, le Glorieux saint Diego, d'une remarquable beauté, comme venu du Ciel. Il tenait dans la main une croix couleur or resplendissante ; ses cheveux étaient bouclés et châtain clair, et l'imposante parure de gloire qui ornait sa tête ressemblait à un diadème. Il ne portait pas de couronne mais un accessoire qui lui donnait l'allure d'un frère lai. Son visage était admirablement beau. Un chapelet pendait au cordon qu'il portait à la taille. Ses pieds étaient partiellement découverts et ses orteils étaient posés sur ce beau nuage. La première chose qu'il dit fut : « Que la paix soit

ellos descubierta, y sobre aquella hermosa nube las plantas. Lo primero que dijo fue: "Paz sea contigo". Viendo ella esta hermosa visión, volvió en sus sentidos, y sintió el gran mal que tenía, y que la ayudaban a bien morir, y pareciéndole que no venía bien ver lo que veía con ayudarla a bien morir, quedó admirada, y considerando: "¿cómo es posible, que siendo yo tal, venga un Santo del Cielo a visitarme?" Y para enterarse de lo que era, dijo con voz alta: "si es tentación, creo lo que cree y confiesa la Santa Madre Iglesia". El Santo la respondió: "no temas, que Diego soy. Esta noche habías de morir, y mi Señora la Madre de Dios me envía a que te sane por el consuelo de tu compañera. Di, que estoy aquí, que traigan mi Dedo, y Reliquia de San Juan de los Reyes, que en trayéndolo sanarás, no porque yo no te puedo sanar, sino porque se manifieste más este milagro, y se vea esta verdad, quiero que le traigan".

[...]

Hincando las rodillas, le pusieron el santo Dedo sobre el pecho, y luego vio la enferma, que alzó el Santo los ojos al Cielo, y después se bajó y le puso la Cruz que traía en la mano sobre el pecho, y al punto se le quitó la agonía, y ruido que en él traía. Le dijo aquí el Santo Glorioso: "¿quieres ser sana?" La enferma respondió: "Santo bendito mirad lo que hacéis, si me habéis de sanar el Alma, sanadme el cuerpo, y si no más quiero morir, que ofender a Dios".

[...]

Luego se levantó el Santo en alto con grande alegría, como que ya había acabado la obra a que había sido enviado, y dijo: "ya estás sana, da las gracias a la Divina Majestad, y a mi Señora la Madre de Dios, y persevera en servirla, y haz que me hagan una fiesta, y queda en paz". Y alzando la mano, echó una grande bendición, y desapareció.

[...]

Se hizo información de este milagro, y se mandó publicar y predicar, y se hizo una gran fiesta, diciendo la misa el Doctor Juan Bravo de Acuña, Canónigo de la Santa Iglesia de Toledo, y Visitador general. Y se dijo en el púlpito el gran bien que había resultado en las almas de este milagro, y a esta sierva de Dios la llevaron en procesión. »

avec toi ». Face à cette douce vision, Mariana de Jésus reprit conscience, sentit le grand mal qui la rongeait et comprit qu'on l'aidait à mourir. Il lui sembla alors que cette manière de l'aider n'était pas juste. Elle s'en étonna et s'interrogea : « Comment est-il possible qu'un saint du Ciel vienne rendre visite à une personne comme moi ? ». Pour trouver réponse à sa question, elle dit à voix haute : « S'il s'agit d'une tentation, je crois ce que croit et professe la Sainte Mère l'Église ». Le saint lui répondit : « Ne crains rien, car je suis Diego. Cette nuit, tu devais mourir, et Ma Dame, la Mère de Dieu, m'a envoyé pour te guérir afin de réconforter ta compagne. Dis-leur que je suis ici et demande-leur d'apporter mon doigt et la relique de saint Jean des Rois. Dis-leur que s'ils l'apportent, tu guériras. Je veux qu'ils l'apportent non pas parce que je ne peux pas te guérir sans, mais pour que ce miracle soit réel et incontestable. ».

[...]

S'agenouillant, on mit le saint doigt sur la poitrine de Mariana de Jésus ; la malade vit alors le saint lever les yeux au ciel. Puis celui-ci descendit et posa sur sa poitrine la croix qu'il tenait dans la main. L'agonie et le bruit qui provenait de sa poitrine cessèrent aussitôt.

Le glorieux saint lui demanda : « Veux-tu être guérie ? ». La malade répondit : « Bienheureux Saint, vois ce que tu fais ; si tu veux guérir mon âme, guéris mon corps, sinon je veux mourir plutôt que d'offenser Dieu. ».

[...]

Le saint se leva avec une grande joie, comme s'il avait déjà terminé l'œuvre pour laquelle il avait été envoyé, et dit : « Te voilà guérie, rends grâce à la Divine Majesté, et à Ma Dame, la Mère de Dieu. Continue à la servir et fais en sorte que tous m'honorent. Sois en paix ». Levant la main, il fit une grande bénédiction et disparut.

[...]

La nouvelle de ce miracle fut publiée et prêchée, et une grande fête fut organisée, au cours de laquelle le docteur Juan Bravo de Acuña, chanoine de la sainte église de Tolède et visiteur général, célébra la messe. On exprima à la chaire tout le bien que ledit miracle avait procuré aux âmes, et le Glorieux saint Diego, ce serviteur de Dieu fit l'objet d'une procession.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR :: Cet article présente un tableau de Felipe Diriksen conservé au Musée De Mindere à Saint-Trond, en l'identifiant comme une œuvre autographe. Diriksen est issu d'une famille d'artistes migrants provenant des anciens Pays-Bas espagnols. L'étude permet d'établir une iconographie rare et sans précédents représentant la Tertiaire franciscaine Mariana de Jesús (1577-1620), mystique du XVIIe siècle active à Tolède (Espagne).

Mots-clés : Baroque ; peinture ; patrimoine ; *connoisseurship* ; iconographie chrétienne.

NL :: In deze bijdrage wordt een schilderij van Felipe Diriksen beschreven dat deel uitmaakt van de verzameling van Museum De Mindere in Sint-Truiden en dat als een eigenhandig werk is geïdentificeerd. Diriksen was afkomstig van een familie van migrerende kunstenaars uit de Spaanse Nederlanden. De studie ervan heeft het ook mogelijk gemaakt om de schaarse en nog onbekende iconografie op te stellen van Mariana de Jesús (1577-1620), franciscanes van de derde orde en mystica, actief in Toledo (Spanje).

Trefwoorden: barok ; schilderkunst ; erfgoed ; connaisseurschap ; christelijke iconografie.

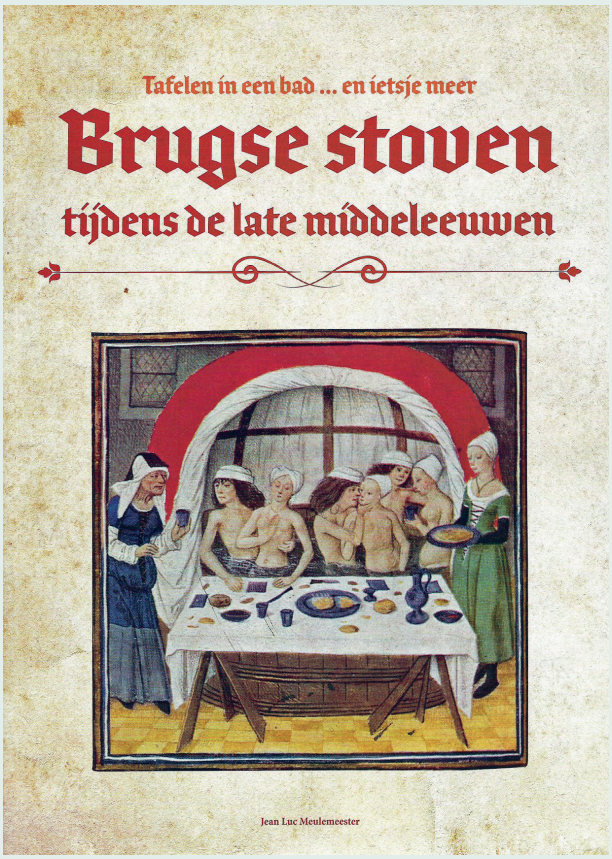
EN :: This article focuses on a painting by Felipe Diriksen in the De Mindere Museum in Sint-Truiden, identifying it as an authentic work of art. Diriksen was born into a family of migrant artists from the former Southern Netherlands. This study also uncovers a rare and unprecedented iconography depicting the Franciscan Tertiary Mariana de Jesús (1577-1620), a seventeenth century mystic living in Toledo (Spain).

Keywords: Baroque ; painting ; heritage ; connoisseurship ; Christian iconography.

Comptes rendus / Recensies

Jean Luc Meulemeester, *Tafelen in een bad... en ietsje meer. Brugse stoven tijdens de late middeleeuwen*,

Bruges, 2022, 128 p., 170 ill., D.2022/0355/1



D'emblée, Jean Luc Meulemeester le précise : ce livre, édition revue, corrigée et augmentée d'un ouvrage rapidement épuisé en 2018, n'a pas l'ambition de présenter une vision nouvelle sur le monde interlope des étuves médiévales. Il offre plutôt une synthèse de l'abondante littérature consacrée au sujet, à laquelle viennent s'ajouter quelques mentions inédites tirées des archives de Bruges. L'auteur s'est aussi efforcé de rassembler le matériel iconographique le plus vaste possible, selon lui « aussi intéressant que le texte ». Et, effectivement, on lui sait gré d'avoir réuni et commenté dans ce volume compact une collection unique de reproductions d'enluminures, de peintures et de gravures, ainsi que l'illustration de *realia* et de bâtiments anciens attestant la vitalité d'un secteur économique un peu particulier, opérant à la frontière de l'hygiène et de l'érotisme.

En fin connaisseur, Jean Luc Meulemeester nous entraîne dans les ruelles, passages, venelles, impasses, traverses où sont souvent installées des étuves ayant pignon sur rue. Certaines enseignes sont suggestives : *Le Dieu d'Amours*, *Le Paradis*, *Le Diable*... Dans les représentations d'époque, chez Bosch par exemple, *Le Cygne Blanc* indique des institutions où se pratiquent les jeux de l'amour : les plumes blanches de l'oiseau cachent mal sa chair noire, belle image de l'attitude ambiguë de l'Église vis-à-vis de ces maisons qu'elle tolère pour prévenir des délits sexuels plus graves et préserver une certaine stabilité sociale, tout en rappelant aux tenanciers, souteneurs et prostituées qu'ils vivent en état de péché. Pareillement, les autorités communales règlementent l'activité sans pour autant l'interdire. Des « amendes » étant perçues sur l'exploitation des bains, on ferme les yeux.

Emboîtant le pas à notre guide, nous franchissons le seuil d'une étuve pour visiter le bâtiment de l'intérieur. Les salles de bains sont impressionnantes, mais d'autres locaux, plus discrets, abritent des vestiaires, plusieurs chambres à coucher, une chaufferie, voire une cuisine. Les lieux sont entièrement équipés : dans les salles de bains, de grandes cuves en bois, en cuivre ou en plomb reposent sur une estrade ou à même le sol, sur des roulettes. Parfois molletonnées, elles accueillent un ou plusieurs clients qui peuvent vaquer tranquillement à leurs ébats en tirant sur eux des courtines. Certains établissements sont munis de machines à vapeur offrant à la clientèle des saunas avant la lettre. Des servantes alimentent les bassins d'eau chaude et, dans ces lieux de détente, il est possible de prendre un repas et de caresser la dive bouteille tout en faisant trempette. Les plats servis sont parfois chargés d'un symbolisme sensuel : cuisses de poulet, grenades, cerises, poires et autres fruits défendus. Des musiciens agrémentent les rencontres galantes au son du

luth, instrument à la forme suggestive, associé à l'indolence, la vanité, la paresse et manié par un tentateur diabolique qui incite le baigneur au péché et à la luxure. Certaines étuves séparent hommes et femmes, d'autres sont mixtes et permettent ainsi des formes de socialisation coquine.

Un long encadré est consacré au symbolisme de la « bourse à monnaie » (*stokbeurs*), fréquemment représentée par les peintres flamands dans un contexte érotique. Il s'agit de bourses accrochées à un bâton, qui permettaient à ceux qui s'en allaient au loin d'emporter différents types de devises, à une époque où l'euro ou le dollar n'existaient pas. Symboles de richesse et de *vanitas* dans les natures mortes et *memento mori*, leur forme à elle seule suffit à les charger de connotations sexuelles dans d'autres contextes, les représentations de couples mal assortis, par exemple.

Bruges, tout comme Bruxelles, était réputée pour ses bains. La première mention d'une étuve brugeoise apparaît dès le début du XIVe siècle. Vers 1500, la ville compte une quarantaine d'exploitations. Le Castillan Pero Tafur, de passage à Bruges en 1438, observe avec étonnement les bains mixtes et leur fréquentation par la bourgeoisie aisée. Il s'agit, selon lui, d'une occupation « tout aussi honorable que l'est pour [un Espagnol] visiter un sanctuaire » (traduction de Jacques Paviot). Les étuves sont établies en périphérie, près de l'enceinte urbaine. Grandes consommatrices d'eau, elles s'installent à proximité de sources, de fontaines ou de ruisseaux. Le quartier Saint-Gilles, celui du port de Bruges, abrite des maisons closes.

Impossible de résumer ici les mille et une anecdotes que Jean Luc Meulemeester rapporte avec gourmandise. Son texte, écrit de façon très accessible, manie abondamment l'incise. Au passage, il attire notre attention sur des détails souvent croustillants, qui seraient passés inaperçus si, en bon guide, il ne les avait pas pointés du doigt. L'auteur a eu la bonne idée de rédiger de longues légendes de photos, très fournies en explications, qui permettent une lecture parallèle par le biais des images. On ne louera pas assez l'abondance de l'illustration, véritable immersion dans l'univers des bains médiévaux. Un tel livre, qui en appelle à tous nos sens, est une aubaine pour toute personne souhaitant se plonger dans l'atmosphère d'un certain Moyen Âge. Et qui voudrait écrire un roman historique situé dans la Bruges du XVe siècle y trouverait un matériau de choix. Entre les lignes, il y puiserait même quelque intrigue de polar.

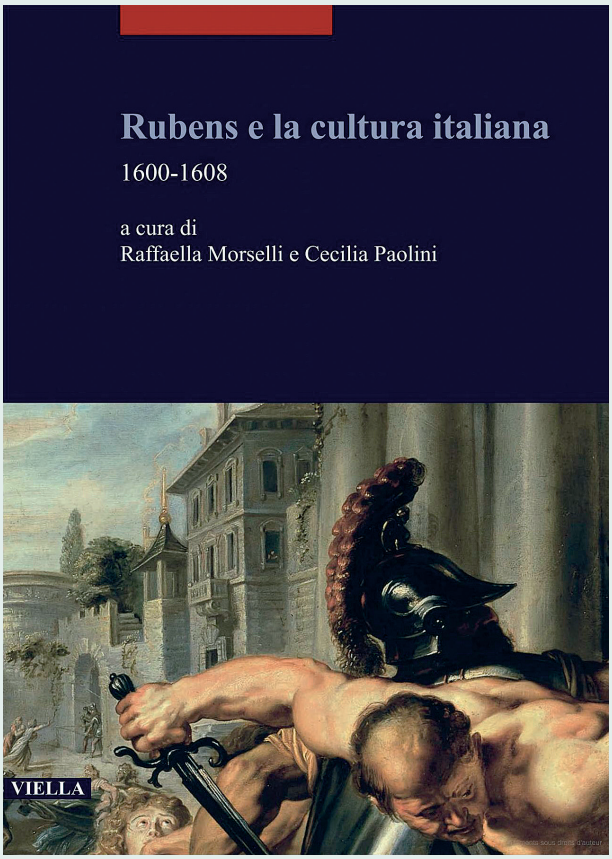
Je terminerai par un plaidoyer *pro domo* : la grande majorité des scènes de bain et d'étuves reproduites dans l'ouvrage de Jean Luc Meulemeester proviennent de manuscrits enluminés. Cette riche iconographie confirme ainsi, s'il le fallait encore, la valeur exceptionnelle des « scènes historiées », sources historiques de première importance pour appréhender la vie quotidienne des femmes et hommes de la fin du Moyen Âge. Ce ne sont bien entendu pas des instantanés et ces images ne peuvent être prises pour argent comptant. Fort heureusement, on peut compter sur l'auteur pour nous aider à les décoder avec toute la distance critique requise.

Une conférence retraçant les grandes lignes de cette monographie est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie royale d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Belgique à l'adresse suivante :
https://www.youtube.com/watch?v=z-3ryyGQ05w.

Dominique Vanwijnsberghe

Raffaella Morselli and Cecilia Paolini, *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*,

Rome, Viella libreria editrice, 2020, 337 p., 16 ill., ISBN 978-88-3313-451-2



In 2020 Raffaella Morselli and Cecilia Paolini published *Rubens e la cultura italiana 1600-1608*, a collection of the studies presented at the conference of the same title held at the Palazzo Venezia in Rome from 17 to 19 December 2018 under the coordination of Prof. Morselli. Like the 2018 documentary compilation of the Flemish painter during his journey through Italy (1600-1608),[1] this volume was published by Viella in Rome. In this way, the books produced in Italy on Rubens' Italian journey achieve a visual uniformity.

This volume on Rubens and Italian culture between 1600 and 1608 comprises five sections. The first four relate directly to the painter's milieu during his stay in Italy, while the last is devoted to the reception of Rubens' art in Italian society, particularly in Rome and the viceroyalty of Naples, beyond the years Rubens lived in Italy.

The structure of the book follows a logical approach, beginning with a focus on the network of relations and friendships that supported Rubens on his arrival in Italy, through both the specific commissions he received and the close relations he established with his new patrons. Belinda Granata draws on the correspondence of Cardinal Montalto in various archives, including the Gonzaga Archive, to confirm the drawing in the Kupferstichkabinett in Berlin as a design by Cardinal Alessandro Peretti Montalto and not Cardinal Francesco Maria Del Monte, as has been suggested.[2] Madeline Delbé traces the Flemish painter's presence in Florence, not only through his documented visits and the works that he made in relation to the city, but also through those works that the Flemish painter was able to see and copy directly in the city. Cecilia Paolini reviews Vincenzo Gonzaga's mission to Rubens in Spain. The historian starts from the known correspondence and rescues some new records in the Gonzaga Archive which highlight the Duke's intentions to gain royal favour for him as successor to Archduke Albert in Flanders, as well as his reactions to the negotiations at the court in Valladolid. This first section ends with Alberto Banco's work on Rubens' commission for Santa Maria in Vallicella or *Chiesa Nuova*, for which the painter made various proposals.

1 R. Morselli, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608: regesto biografico-critico*, Rome, 2018.

2 M. Jaffé, *Rubens e l'Italia*, Rome, 1984, fig. 258; Z. Ważbiński, *Uno schizzo di P.P. Rubens per il ritratto di un cardinale: Montalto o Del Monte? L'ipotesi su un committente romano del pittore fiammingo*, in C. Limentani Virdis and F. Bottacin (ed.), *Rubens dall'Italia all'Europa*, Vicenza, 1992, p. 61-74; A. Seidel, *Gia Lorenzo Berninis Büste Kardinal Alessandro Peretti Montaltos aus der Villa Montalto*, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 41, 2017, p. 393-424.

The second section focuses on the influences that Rubens experienced during his stay in Italy but also on the impact that his own works had on Italian artists. From what direct knowledge of Caravaggio's work meant for the Flemish artist – which led to his intervention in the purchase of the *Virgin of the Rosary* for the Dominicans in Antwerp, which Nils Büttner explains as marking Rubens' admiration for the Italian – to the inspiration, highlighted by Michele Nicolaci, that the Flemish artist's work brought to some of Giovanni Baglione's compositions. The references behind *Prometheus Bound*, which Eveliina Juntunen points out, are broader, and this section ends with some of Rubens' own reflections on the concepts of copy, replica and imitation, in particular his treatise *De imitatione statuarum*, of which he spoke in his letters and of which loose leaves and several partial copies have survived, and which Marina Daiman uses to investigate Rubens' theory of Italian art.

The third section could have been included in the previous one as it deals with the influences, in this case of architecture, sculpture and the remains of classical and contemporary stones, which Rubens assimilated and integrated into his compositions. Barbara Uppenkamp starts with the design of the master's house in Antwerp to discuss the Italian models Rubens adapted and his perception of the classical world, partly as a result of the humanist and enlightened circle he frequented in Italy. Marcia Pointon is more specific, including knowledge of the natural collections published at the beginning of the seventeenth century that Rubens may have known, as well as the collections containing these types of objects that the painter visited, as a further source of inspiration for his compositions.

The book's fourth section is devoted to the theoretical apparatus, both philosophical and literary, to which he had access during his stay in Italy. Dalma Frascarelli deals with a subject that has not yet been sufficiently explored, Rubens's readings. She compares the titles listed in the inventory of his library, known from the inventory drawn up on the occasion of its sale in 1658, with the editions of these books that circulated during the painter's lifetime. For the historian, these readings explain many of the interactions between the classical and religious traditions. More specific with regard to his books is the text by Giacomo Montanari, which focuses on the painter's Neostoic interests in the Genoese Giovanni Vincenzo Imperiale. Teresa Esposito reflects on the Neostoic scholarship which Rubens drew on and which is embodied in his *Theoretical Notebook*. Catherine Lusheck ends the section by discussing Rubens' artistic theory, drawn from his text on *De imitatione statuarum*, and the Neostoic influences that permeate it, derived from his circles of friends.

This extensive analysis of Rubens' stay in Italy – from the (diplomatic and artistic) circles in which he moved to the readings and art collections to which he had access – expands and explains part of the directions in which his art developed. This monograph by Raffaella Morselli and Celicia Paolini brings to the fore a period in Rubens' production which, since Jaffé's monograph of 1977 based on his thesis on *Rubens in Italy 1600-1608*,[3] defended at Kings College, Cambridge in 1951, had not been approached as a whole. Exhibitions have been held on the subject, especially on the portraits painted in Genoa, with an emphasis on the change of pattern that the Flemish artist proposed, and articles have appeared on specific aspects of his work during his stay.[4] However, there has been no reflection on what Rubens' expectations were upon his arrival in Italy and how his experiences there affected him. With this in mind, Prof. Morselli's introductory chapter to this volume perfectly summarises the great capacity for observation and curiosity that imbued the Flemish painter's works and letters during those transcendental years in his production. The book includes a useful index of names and places (p. 305-320). The specific bibliography is given in the footnotes to each of the papers, leaving the last pages for abstracts in English and Italian of each of the papers as well as brief author profiles.

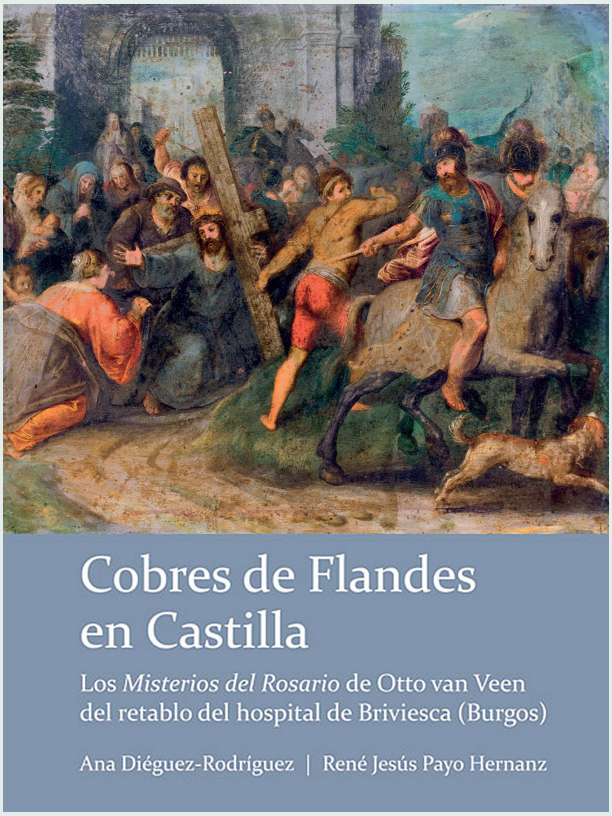
Ana Diéguez-Rodríguez

3 M. Jaffé, *Rubens and Italy*, Oxford, 1977.

4 J. Müller Hofstede, *Rubens in Italien 1600-1608: Rangstufen der Skulptur in der' Imitatio' von Antike und Florentiner Cinquecento*, in M. Seidel and F. Fehrenbach (ed.), *L´Europa e l´Arte italiana: per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz*, Venice, 2000, p. 284–305; R. Morselli, *Vincenzo Gonzaga e la pittura fiamminga alla corte di Mantova. Spigolature su Rubens e Pourbus*, in *Bulletin de l´Institut historique belge de Rome*, 76, 2006-2008, p. 137–169.

Ana Diéguez-Rodríguez et René Jesús Payo Hernanz, *Cobres de Flandes en Castilla. Los* Misterios del Rosario *de Otto van Veen del retablo del hospital de Briviesca (Burgos)* (cat. exp., Medina del Campo, Museo de las Ferias, 1 janv.-30 avr. 2023)

Medina del Campo, Fundación Museo de las Ferias, 2023, 80 p., ISBN 978-84-09-48605-2



De janvier à avril 2023, la série des treize peintures d'Otto van Veen (1556-1629) représentant des scènes de la vie de Jésus et de la Vierge, ayant appartenu au 10e connétable de Castille, a été exposée au Museo de las Ferias à Medina del Campo, en Espagne. Cette série d'huiles sur cuivre, conservée à l'Hospital de Briviesca, près de Burgos, a été publiée par les auteurs du catalogue dans un article paru dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* en 2018[1]. Documentée à Madrid en 1608, la série aurait été commandée à Bruxelles auprès de Van Veen par le connétable Juan Fernández de Velasco (1550-1613), qui a séjourné comme ambassadeur extraordinaire entre 1603 et 1604, chargé par Philippe III de négocier la paix avec l'Angleterre. Les auteurs datent son exécution entre 1606 et 1607, se basant sur les marques du fabriquant Peeter Stas présentes sur les revers des supports et employées précisément entre 1605 et 1607. L'attribution de cette série à Van Veen, restée anonyme dans l'historiographie jusqu'en 2018, est confortée par la comparaison avec deux autres séries autographes semblables et en meilleur état de conservation. Il s'agit, d'une part, de la série conservée à l'Alte Pinakothek à Munich, et, d'autre part, de la série, dont certains tableaux sont signés, conservée au couvent des Comendadoras de San Juan de Acre, à Salinas de Añana, dans le Nord de l'Espagne.

Au regard de l'article qui restituait à Van Veen la paternité des cuivres de Briviesca, cette nouvelle publication offre quelques pistes de recherche supplémentaires à approfondir. Les auteurs émettent l'hypothèse du rôle de Juste Lipse (1547-1606) comme intermédiaire entre le connétable et Van Veen. Ces derniers étaient en contact avec le philosophe politique, dont le connétable possédait plusieurs ouvrages dans sa bibliothèque et dont le peintre a fait le portrait. Par ailleurs, la commande est mise en contexte en référenciant d'autres commandes que Van Veen reçoit de clients espagnols. Pour le 7e marquis de Siete Iglesias, Rodrigo de Calderón, il exécute, par exemple, quarante tableaux d'histoire représentant des épisodes de la chronique médiévale des *Sept Infants de Lara*, payés en 1615. Ces peintures entrent ensuite dans la collection de Philippe IV et sont détruites en 1734. Elles sont connues à travers la série de gravures

1 R.J. Payo Hernanz et A. Diéguez-Rodríguez, *Regarding Otto van Veen's coppers in the altarpiece of Our Lady of the Rosary Chapel at the Hospital of Briviesca (Burgos)*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 87, 2018, p. 157-186.

qu'Antonio Tempesta a réalisée en 1612 d'après les dessins d'Otto van Veen.

Dans le livre, les auteurs s'attardent également sur les œuvres de Van Veen pour Philippe II et son entourage, gravées par Pierre Perret, ainsi que sur l'activité de portraitiste de l'artiste et de son frère Gijsbert à la cour de Bruxelles, qui a sans doute favorisé la commande du connétable. Pour finir, les auteurs montrent que ce lien avec des clients espagnols se reflète encore dans la fortune critique dont jouit le peintre en Espagne à la fin du XVIIIe siècle, notamment dans les texte d'Antonio Ponz et Ceán Bermúdez.

Eduardo Lamas

Le *Bulletin* de l'Institut royal du Patrimoine artistique est une revue scientifique consacrée à l'étude, la conservation et l'analyse scientifique du patrimoine culturel et artistique de la Belgique. Le premier numéro de la revue est paru en 1958.

Het *Bulletin* van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium is een wetenschappelijk tijdschrift gewijd aan de studie, conservatie en wetenschappelijke analyse van het Belgische culturele en artistieke erfgoed. Het tijdschrift verscheen voor het eerst in 1958.

Vous aussi, publiez un article dans le prochain *Bulletin* !
Wilt u een artikel publiceren in het volgende *Bulletin*?

Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)
Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK)
Bruxelles – Brussel
www.kikirpa.be

ISSN 0085-1892