

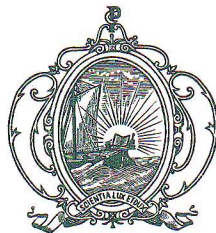
UNDERDRAWING AND TECHNOLOGY IN PAINTING

SYMPOSIUM XVI
Bruges, September 21st, 22nd and 23rd, 2006

THE QUEST FOR THE ORIGINAL

Edited by
Hélène VEROUGSTRAETE and Colombe JANSSENS DE BISTHOVEN

with the collaboration of
Jacqueline COUVERT and Anne DUBOIS



UITGEVERIJ PEETERS

LEUVEN – PARIS – WALPOLE, MA

2009

LA CRITIQUE D'AUTHENTICITÉ DES VITRAUX ANCIENS

Isabelle Lecocq*

Résumé: Souvent inclus dans la clôture monumentale, les vitraux sont particulièrement exposés à des altérations qui les anéantissent, les transforment ou les dénaturent: la grêle, le vent, les incendies, l'altération du support et le vieillissement des matériaux ou encore les dégâts dus aux hommes comme le vandalisme, les changements de mode et la négligence. Il n'en existe guère d'indemnes de toute restauration. La question de leur authenticité est donc cruciale: avant de définir le style et les caractères techniques, il est nécessaire de faire la part des pièces originales ou, du moins, anciennes. L'exposé montrera à partir d'exemples précis, tirés de vitraux des anciens Pays-Bas, quels critères peuvent être dégagés pour effectuer cette critique (nature des verres et des matériaux de peinture, modalités d'utilisation de celle-ci) et quelles en sont les difficultés (repeints et recuissons qui perturbent irrémédiablement la lecture).

Après le rappel de quelques pratiques en matière de conservation et de restauration des vitraux monumentaux, la présente contribution discutera de la question de l'authenticité dans le domaine du vitrail. Seront ensuite examinés à partir d'exemples des anciens Pays-Bas quelques critères permettant d'effectuer une 'critique d'authenticité' et les difficultés inhérentes à celle-ci.

Pratiques d'antan en matière de conservation et de restauration

Les vitraux anciens belges ont tous été abondamment restaurés. Certaines archives témoignent d'un entretien régulier. On remarque que chaque édifice a généralement eu ses verriers attitrés, *grosso modo* jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. On peut donc parler d'une véritable 'maintenance' des vitraux. Ne disposant plus des ressources techniques de leurs aînés, les verriers des périodes plus récentes utilisaient fréquemment en bouche-trou des pièces prélevées de vitraux démantelés¹. Ces interventions, peu soucieuses de préserver la lisibilité et l'esthétique des vitraux, ont motivé des restaurations plus importantes, particulièrement au XIX^e siècle. Des maîtres verriers comme le bruxellois Jean-Baptiste Capronnier²

* Je remercie les personnes qui m'ont aidée dans la préparation du présent article: Yvette Vanden Benden et Dominique Vanwijnsberghe ont relu mon texte et m'ont fait bénéficier de leurs observations.

¹ Voir F. Perrot, «De l'utilité des bouche-trous pour l'histoire du vitrail», dans H. Scholz, I. Rauch, D. Hess, *Glas – Malerei – Forschung: internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, Berlin, 2004, p. 73-76.

² Jean-Baptiste Capronnier (Bruxelles, 1814-1891) est une des personnalités majeures de l'art du vitrail belge du XIX^e siècle. En 1839, il prit la direction de l'entreprise familiale fondée par son père, François (1779-1853), peintre doreur sur porcelaine d'origine française, établi depuis les années vingt à Bruxelles et gratifié en 1828 par le gouvernement hollandais d'un brevet de quinze années «pour l'invention d'un nouveau moyen pour peindre, dorer et argenter sur verre, cristal, faïence et porcelaine». À l'exposition de Paris de 1855, la seule médaille octroyée pour le domaine de la peinture sur verre lui fut décernée. Il a œuvré sur d'innombrables chantiers pour la création et la restauration de vitraux, tant en Belgique qu'à l'étranger. Voir principalement *Catalogue de la collection de cartons de vitraux peints de la succession de J.-B. Capronnier*,

(1814-1891) ou le liégeois Joseph Osterrath³ (1845-1898) sont intervenus systématiquement sur de nombreux vitraux anciens en éliminant les bouche-trous, en renouvelant les plombs et toutes les pièces corrodées ou brisées et en refaisant les parties manquantes.

En définitive, quand on considère un vitrail ancien, on est confondu devant l'ampleur des restaurations. Il n'est pas rare que plus de la moitié des calibres (c'est-à-dire des pièces de verre) aient été remplacés et parfois bien davantage, si l'on considère par exemple le vitrail de François Buisseret de la collégiale Sainte-Waudru à Mons (fig. 1).

Il ne faut néanmoins pas conclure hâtivement à l'insignifiance de ces vitraux drastiquement restaurés. Ceux de l'abside du chœur de l'église Saint-Martin à Scry (v. 1559-1561) sont exemplaires à cet égard⁴. Récemment encore, ils étaient considérés comme totalement refaits et signalés à titre indicatif seulement, en raison de la reprise, dans la baie axiale, du motif du Christ en croix du vitrail de Jean Stouten de la cathédrale Saint-Paul à Liège (1557). Or, un examen approfondi a permis de déterminer que certains calibres, parmi les plus significatifs, sont anciens; le Christ du vitrail de la Crucifixion en conserve même davantage que son homologue liégeois. Par ailleurs, il importe de remarquer que des restaurateurs comme Capronnier et Osterrath ont généralement respecté l'image originale lorsqu'ils remplaçaient des calibres; on le constate en comparant les nouvelles pièces avec les originaux quand ceux-ci sont conservés (fig. 2). Les vitraux du chœur de la basilique de Tongres (1548-1550) ont été pratiquement renouvelés; les modèles utilisés pour leur conception peuvent néanmoins être aisément identifiés⁵.

La situation peut parfois être vraiment complexe. Une gravure de Pierre Génard du milieu du XIX^e siècle donne une idée de l'état de conservation du vitrail d'Engelbert II de Nassau représentant la Dernière Cène et conservé dans la chapelle du Saint Sacrement de la cathédrale d'Anvers⁶. Au même moment, l'historien Léon de Burbure fait

à Bruxelles. Vente publique le samedi 18 juin 1892 et le lundi suivant, s'il y a lieu, à 10 heures du matin, en la Salle Sainte-Gudule, 9, rue du Gentilhomme, par le ministère de MM. les Notaires De Doncker et Milcamps, Bruxelles, 1892; J. HELBIG, «Capronnier (François)», dans *Biographie nationale*, 31, Bruxelles, 1961, col. 168-169; J. HELBIG, «Capronnier (Jean-Baptiste)», dans *Biographie nationale*, 31, Bruxelles, 1961, col. 170-176; P. PAUWELS, «Capronnier, François», dans *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 16, 2002, col. 242-243; P. PAUWELS, «Capronnier, Jean-Baptiste-François», dans *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 16, 2002, col. 243-253.

³ S. LAGNEAUX et M. PIROTTE, «Les ateliers Osterrath et leur production de vitraux religieux», dans *Art, technique et science: la création du vitrail de 1830 à 1930, Colloque international, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000*, Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 7, 2000, p. 117-128.

⁴ Voir I. LECOCQ, «Les vitraux du chœur de l'église Saint-Martin à Scry. Un éclairage inédit sur l'art du vitrail monumental dans la Principauté de Liège pendant la seconde moitié du XVI^e siècle», dans *Annales du Cercle hutois des Sciences et des Beaux-Arts*, 57, 2004-2005, p. 49-100.

⁵ Voir ID., «Copie, variation et invention dans l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle», dans *VII^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et Archéologie de Belgique & LIV^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, Louvain-la-Neuve, 26-28 août 2004*, Actes.

⁶ Voir J. HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Province d'Anvers et Flandres*, Corpus Vitrearum Belgique, 2, Bruxelles, 1968, p. 36-51; S. GRIETEN, M. MEES, J. VAN DAMME et L. VAN LANGENDONCK, *Een venster op de hemel. De Glasramen van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, cat. d'exposition (cathédrale d'Anvers, 7 sept.-31 octobre 1996), Anvers, 1996, p. 56-59; Z. VAN RUYVEN-ZEMAN, «Het Laatste Avondmaal-glas in de Onze-Lieve-Vrouwkerk te Antwerpen. Een oude toeschrijving herzien», dans *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 57, 1988, p. 51-66.

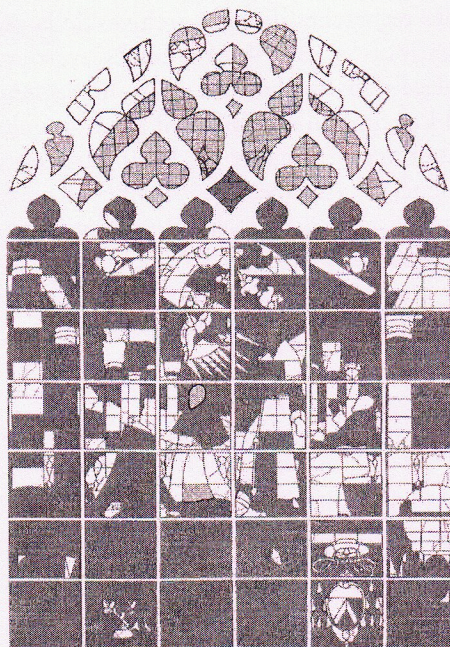
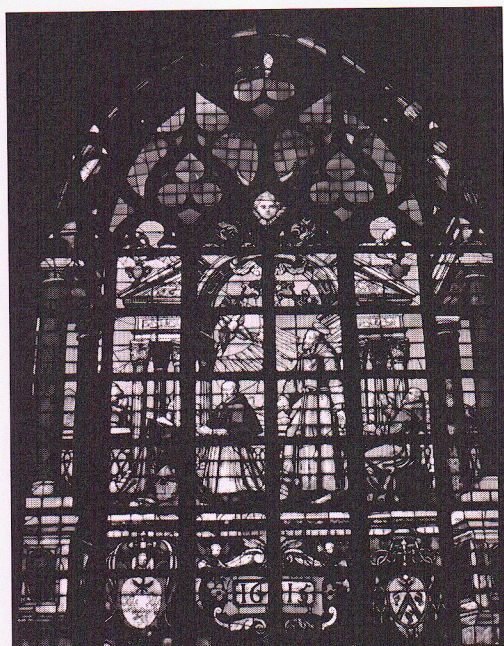


Fig. 1. Vitrail de François Buisseret, 1615, Mons, collégiale Sainte-Waudru (© IRPA). Les parties anciennes sont celles qui ne sont pas recouvertes par des grisés sur le schéma.



Fig. 2. Vitrail de la cathédrale Saint-Paul à Liège, 1530, détail avec une tête, original conservé dans une collection privée et copie réalisée par l'atelier Osterrath à la fin du XIX^e siècle (© I. Lecocq).

Fig. 3. Vitrail de Jean III de Portugal dans la chapelle du Saint Sacrement de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, 1542. Détail avec la tête de Catherine d'Aragon, avant la restauration de 1950 et actuellement (© IRPA et Glaswerken Mortelmans).



des recherches dans les archives de la cathédrale et retrouve un texte qui mentionne la rétribution en 1503 du célèbre verrier bruxellois Nicolas Rombouts pour un vitrail placé dans la chapelle du Saint Sacrement. De là à en déduire qu'il s'agit du vitrail d'Engelbert II de Nassau, il n'y avait qu'un pas, que l'on a franchi allègrement. Le vitrail est restauré à partir de 1870 par Capronnier. Celui-ci introduit un fond derrière la Cène, de son invention semble-t-il. Il recompose un décor architectural à partir d'autres vitraux de Nicolas Rombouts. Par ailleurs, S. Van Ruyven-Zeman a montré en 1988 que la Dernière Cène reprenait un dessin de Lambert van Noort. Elle en a déduit que la Cène centrale fut détruite au milieu du XVI^e siècle, lors des conflits religieux, et qu'elle dut alors être restaurée.

Une authenticité plurielle

En définitive, où faut-il donc rechercher l'authenticité d'un vitrail? En fait, il n'y a pas une authenticité, mais des authenticités. Chercher 'l'authenticité' d'un vitrail ancien est absurde: aucun vitrail n'est 'authentique' dans le sens plénier du terme, c'est-à-dire «transmis sans subir d'altération, même dans ses nuances»⁷. Les vitraux subissent au cours de leur existence des altérations et des restaurations de nature diverse (cf. *supra*).

On peut distinguer une 'authenticité formelle', une 'authenticité des matériaux' et une 'authenticité historique'⁸.

L'authenticité formelle d'un vitrail concerne celui-ci en tant qu'œuvre matérielle élaborée par un concepteur et un réalisateur à un moment donné. Aucun vitrail n'est formellement pleinement authentique puisque aucun n'est resté en son état initial. Même lorsqu'ils travaillent à «l'identique», avec la volonté de reproduire le plus fidèlement possible les originaux qu'ils remplacent, les maîtres verriers altèrent le caractère des formes initiales. Lorsque Jean-Baptiste Capronnier s'efforce de copier une série de têtes provenant de vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, l'aspect est globalement satisfaisant, mais, vue de près, la facture n'a pas le même brio⁹. Parfois les restaurateurs modifient les détails iconographiques des parties qu'ils renouvellent. Après la Seconde Guerre mondiale, dans le vitrail de Jean III de Portugal de la même cathédrale (1542), la coiffe de Catherine d'Aragon a été enrichie d'un bandeau perlé (fig. 3).

L'authenticité des matériaux n'est jamais pleinement acquise. Par exemple, en Belgique, on ne possède plus aucun vitrail ancien avec son réseau de plombs d'origine. Et quand un verre est ancien, cela ne veut pas dire que la peinture l'est forcément: les restaurateurs n'hésitaient parfois pas à repeindre et à recuire des pièces de verre. Pour mémoire, la peinture la plus couramment utilisée par les maîtres verriers (la 'grisaille'), à base de poudre de verre et d'oxyde de fer, ne peut être durablement fixée que par

⁷ Extrait de la définition de R. LEMAIRE, «Authenticité et patrimoine monumental», dans le *Dossier de la Commission royale des Monuments. Sites et Fouilles*, 5, 1999, p. 175.

⁸ Voir le point de vue de R. LEMAIRE qui remarque judicieusement que «l'emploi du mot 'authenticité' non assorti d'une spécification appropriée est vidé de toute signification valable» (R. LEMAIRE, 1999, p. 184).

⁹ I. LECOCQ et Y. VANDEN BEMDEN, «L'examen et la critique d'authenticité des vitraux des XVI^e et XVII^e siècles», dans I. Lecocq (dir.), *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration*, Institut royal du Patrimoine artistique, Scientia Artis, 2, Bruxelles, 2005, fig. 182, p. 229.

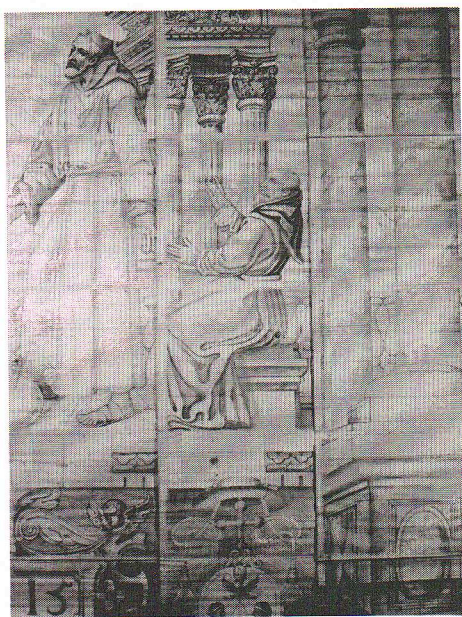


Fig. 4. Cartons pour la restauration du vitrail de François Buisseret, 1845-1848, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, fonds Capronnier, boîtier n°54 (© I. Lecocq).

cuisson. Les grisailles recuites s'identifient parfois aisément par leur tonalité rougeâtre caractéristique.

L'authenticité historique prend en compte tous les événements (accidents et interventions volontaires) qui modifient un vitrail donné au cours du temps. C'est cette authenticité qui souvent a tendance à prévaloir: l'œuvre telle que nous la voyons résulte de toute une série d'interventions qu'il importe d'identifier et de documenter. Les historiens d'art du vitrail s'efforcent d'ailleurs, avant toute chose, de reconstituer ce qu'ils appellent «l'histoire matérielle». Celle-ci mène tout naturellement à la critique d'authenticité des vitraux, c'est-à-dire l'identification et la caractérisation des différentes interventions qui les ont modifiés et transformés. Cette critique d'authenticité doit idéalement être réalisée lorsque le vitrail peut être approché de près: sur un échafaudage ou en atelier, au moment de sa restauration.

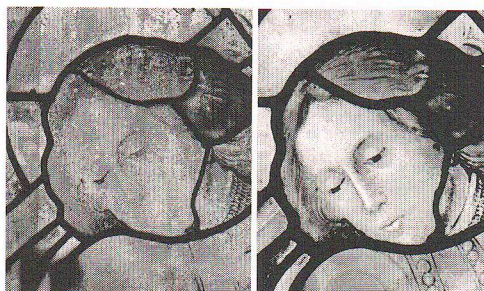
En Belgique, la critique d'authenticité de maints vitraux anciens a été facilitée grâce aux cartons établis par l'atelier Capronnier pour ses restaurations et conservés notamment aux Musées royaux d'Art et d'Histoire¹⁰ (fig. 4). Ils indiquent au moyen de chiffres la localisation des pièces remplacées. Ces cartons sont des témoins d'autant plus précieux que, dans certains cas, ils documentent précisément des œuvres aujourd'hui disparues, comme les vitraux de l'église Saint-Servais à Liège, détruits par un incendie le 21 août 1981. Le relevé des pièces remplacées effectué par Capronnier n'est malheureusement pas toujours complet. Pour le vitrail de Ferdinand I^{er} et Anne de Bohême de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule (1546), l'examen sur un échafaudage a amené à

¹⁰ Une autre partie importante de ce fonds, dernièrement achetée par la communauté flamande, est déposée à Louvain au KADOC (Centre de Documentation et de Recherche pour la Religion, la Culture et la Société).



Fig. 5. Vitraux de la chapelle du château de la Follie (Écaussines), 1520-1530 et XIX^e siècle (© I. Lecocq).

Fig. 6. Vitrail de Philippe le Beau et Jeanne de Castille dans le chœur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, 1520-1530. Détail avec la tête de saint Michel, avant la restauration de 1950 et actuellement (© IRPA et C. Van den Wijngaert).



revoir la critique d'authenticité proposée par Jean Helbig sur la base des cartons du restaurateur: beaucoup de calibres renseignés comme anciens sur ces cartons portent un numéro gravé par Capronnier, ce qui signifie qu'ils ont été remplacés. En définitive, moins d'un quart de la superficie de ce vitrail peut être considéré comme antérieur au XIX^e siècle¹¹.

En l'absence de documents d'archives, toute une série de critères peuvent aider l'auteur de la critique d'authenticité à estimer l'ancienneté des pièces de verre¹², notamment leur homogénéité à l'intérieur du panneau, que ce soit par le style, la teinte de la grisaille, la continuité des lignes du dessin; l'état de conservation du verre, le verre ancien étant parfois corrodé superficiellement (cette corrosion prend des formes variées qui peuvent aller jusqu'à des cratères); l'aspect du verre, des irrégularités de surface caractérisant souvent les verres anciens; l'aspect de la peinture. La grisaille ancienne, grise et noire, a été appliquée, diluée et modulée par épargnes et grattages qui mettent le verre à nu (fig. 5, à gauche). La peinture récente est souvent rouge et plus épaisse. La technique est différente: la grisaille, appliquée en grandes quantités, est plus couvrante et moins enlevée (fig. 5, à droite).

Difficultés inhérentes à la critique d'authenticité

La distinction entre les parties anciennes et les parties remplacées est parfois délicate: certains calibres anciens peuvent avoir été repeints et recuits et, dans certains cas, il est

¹¹ I. LECOCQ et Y. VANDEN BEMDEN, 2005, fig. 177, p. 223

¹² I. LECOCQ et Y. VANDEN BEMDEN, 2005, p. 206-209.

difficile de savoir si on a affaire à un nouveau calibre ou à un calibre ancien mais repeint. Parfois aussi, l'ancienneté d'un calibre est assurée, sans que l'on puisse affirmer qu'il s'agisse du calibre original. Il est donc souvent préférable de parler de 'calibres anciens' plutôt que de 'calibres originaux'.

Par ailleurs, certains calibres anciens ne comportent parfois pratiquement plus de peinture, effacée par usure ou par manque d'adhérence. Des compléments peuvent avoir été peints sur un verre de doublage pour leur restituer une lisibilité et améliorer la perception globale du vitrail (fig. 6). Dans ce cas, il importe de ne pas se laisser abuser par la qualification de 'calibre ancien'. Le verre est ancien, certes, mais on ne conserve de la matière picturale que des traces ou des 'fantômes' qui ne rendent plus compte du savoir-faire des maîtres verriers.

La distinction de différentes époques parmi les calibres remplacés est parfois très hasardeuse. Dans ce contexte, on parlera de pièces remplacées à une date indéterminée. Il faut enfin signaler que beaucoup de calibres sont généralement douteux. Si une tête du XVI^e ou du XVII^e siècle remplacée au XIX^e ou au XX^e siècle se reconnaît aisément, ce n'est pas le cas pour un segment de pilastre, uniquement peint de quelques lignes verticales, un fond simplement putoisé ou une partie de nuage. Il faut donc parfois accepter certaines approximations.

Conclusion

La notion d'authenticité, communément utilisée, doit être maniée avec prudence: elle est complexe et ambiguë. L'authenticité: oui,... mais quelle authenticité? Une interprétation hâtive peut mener à une politique de sauvegarde inadaptée ou dogmatique. Cette complexité ne dispense pas de réaliser une critique d'authenticité aussi complète que possible afin de solliciter pertinemment les rares témoins qui nous sont parvenus.

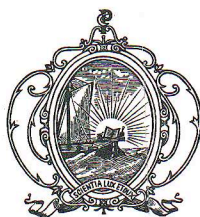
Isabelle LECOQ
Institut royal du patrimoine artistique
Parc du Cinquantenaire, 1
B – 1000 Bruxelles
Tel: +32.(0)2.739.68.09
Fax: +32.(0)2.732.01.05
isabelle.lecocq@kikirpa.be

Née à Mons le 29 novembre 1972. 1995: licence en Histoire de l'Art et Archéologie, orientation Histoire de l'Art et Archéologie de l'Ère moderne et agrégation de l'enseignement secondaire supérieur en Initiation esthétique et histoire de l'art à l'Université de Liège. Janvier 1996 – juillet 1996: stage de spécialisation en Allemagne (Linnich) dans l'atelier de création et de restauration de vitraux OIDTMANN. Depuis le 17 mars 1997, attachée puis première assistante KIKIRPA, au sein du Département Conservation & Restauration (études et conseils pour le domaine du vitrail, suivi des études préalables et des interventions de conservation et restauration). 2001: doctorat en Philosophie et Lettres aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur (sujet de thèse: *Le vitrail monumental en Wallonie pendant la seconde moitié du XVI^e siècle*).

J. COUVERT, Un <i>Portrait de femme</i> peint par Théodore Chassériau	137
J. WADUM, K. MONRAD and M. SCHARFF, The Multiple Views of Italy by Danish Golden Age Artists: Reality or Manipulation?	143
S. PÉREZ PÉREZ, A. SÁNCHEZ LEDESMA and U. SEDANO ESPÍN, The Underdrawing and Painting Techniques of a Portrait of <i>Hugo Erfurth with Dog</i> (1926) by Otto Dix (1891-1969)	152
J. LOWDEN, Making a Pair of <i>Bibles moralisées</i> in Thirteenth-Century Paris: the Role of Underdrawing	158
L. WATTEEUW, The Conservation Assessment of the Philips of Clèves Book of Hours (Brussels, Royal Library, Ms IV 40)	167
I. LECOCQ, La critique d'authenticité des vitraux anciens	175
H. VEROUGSTRAETE, Diptyques, triptyques, quadriptyques... Instructions pour un bon usage	182
E. BRUYNS, L'encadrement des peintures dans les Pays-Bas méridionaux au XVII ^e siècle	201
M. FARIES, IRR Update: Practical and Interpretative Issues	215
E. MARTIN, Enquête sur des marques d'auteur	228
E. RAVAUD et M. EVENO, Simulation visuelle de l'état original d'une œuvre par traitement d'images	235
P. LE CHANU, À la recherche de l'original	242
I. SANDNER, Underdrawings: Transfer Methods and Identification Using IRR	250
J. COUVERT, L. LENNE et L. RECCHIA, Datation du décor peint des porcelaines et détection des faux. L'exemple de Tournai	258

*
* *

A. DUBOIS, Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent 2005-2007 + addendum	269
--	-----



PEETERS

PEETERS - BONDGENOTENLAAN 153 - B-3000 LEUVEN

CONTENTS

H. VEROUGSTRAETE, Avant-propos	VII
H. LOBELLE-CALUWÉ, Hans Memling's <i>Portrait of a Woman</i> , 1480. Hidden Information?	1
M. AINSWORTH and C. METZGER, The Évora Altarpiece, a Preliminary Report	10
V. VANDEKERCHOVE, <i>The Passion of Christ</i> (1470-1490) in the Municipal Museum of Leuven. Preliminary research into a painting by a Brabant Master	21
X. DUQUENNE, Peeter Scheyfve et Agnès de Gramme, donateurs du triptyque de l'Adoration des Mages de Jérôme Bosch (vers 1494) conservé au Prado	27
C. GARRIDO, D. BERTANI et R. VAN SCHOUTE, Le dessin sous-jacent du Triptyque de la Rédemption de Vrancke Van der Stockt (Madrid, Musée du Prado)	34
I. CIULISOVÁ, <i>Two Donors with Saint John the Baptist and Saint Barbara</i> (Saint-Martin Cathedral, Bratislava)	42
P. SILVA MAROTO, Le dessin sous-jacent de l' <i>Ecce Homo</i> et de la <i>Vieille femme s'arrachant les cheveux</i> de Quentin Metsys (Musée du Prado, Madrid)	48
M.C. GALASSI, Dendrochronology and Infrared Examination of Jan Massys' Œuvre	55
H. VEROUGSTRAETE, Les couleurs signifiantes chez Bruegel l'Ancien et chez ses successeurs	64
L. JANSEN, <i>The Last Supper</i> Composition by Willem Key (c. 1515-1568)	79
N. PEETERS, Resilience and Enterprise. The Francken-Brothers in the Years between the Iconoclasm and the Spanish Fury (1566-1576)	87
L. DECQ, J. COUVERT et H. VEROUGSTRAETE, Une tête de vieillard sur parchemin (Jordaens?)	94
L. DECQ, More on Joseph Van der Veken (1862-1964)	102
D. MARTENS et A. SÁNCHEZ-LASSA DE LOS SANTOS, Un faux 'Primitif flamand' au Musée des Beaux-Arts de Bilbao: analyse technologique, critique des sources et essai d'attribution	107
M.C. GALASSI and E. WALMSLEY, Painting Technique in the Late Works of Giotto: Infrared Examination of Seven Panels from Altarpieces Painted for Santa Croce	116
L. CAMPBELL, <i>The Saint Giles</i> Panels in the National Gallery of London	123
A. WALLERT and A. VAN OOSTERWIJK, Two Paintings or One? <i>The Baptism of Christ</i> by Jan Van Scorel	128