

artistes des possessions bourguignonnes (Kemperdick), les liens avec les suiveurs de Rogier van der Weyden (Einsigg), la maladie mentale, la *Devotio moderna* et le diptyque de Vico (Ridderbos), la peinture au couvent (Dyballa), les portraits (Ainsworth), le dessinateur (Buck), les suiveurs (Borchert), l'image de Hugo (Wedekind), ainsi que deux notices d'œuvres absentes de l'exposition, *L'autel Portinari* (Caprou) et *Les panneaux Bonkil* (Campbell). Viennent encore ensuite 41 notices, non moins importantes, des tableaux exposés, du maître et d'artistes contemporains.

Tous ces textes mettent surtout l'accent sur l'étroite relation des œuvres avec la tradition rogérienne particulièrement sensible dans leur facture qui, en accentuant le caractère graphique, obtient une remarquable finesse d'exécution. La question du rapport possible avec Jos van Waschove qui donne sa caution à Hugo en 1467 pour son acquisition de la maîtrise n'est pas évoquée. Un autre problème n'a pas été abordé, sans doute en partie faute de documents, celui des commandes. L'absence de tout soutien ducal est pourtant significatif.

Ces deux réserves ont marqué singulièrement l'analyse du *Retable Monforte*. Kemperdick n'a même pas mentionné l'identification proposée (et quasi incontestable) du commanditaire avec Antoine de Croÿ. Il aurait pu, au moins, signaler le caractère exceptionnel d'une Adoration des mages dont les rois sont évidemment des portraits, ce qui suppose une commande exceptionnelle. Elle pourrait, peut-être, avoir souhaité également l'imitation d'une œuvre eyckienne, la *Vierge du chanoine van der Paete*. Quant à la différence de style, elle pourrait être le fait d'une collaboration avec Juste de Gand qui pourrait bien être responsable de la composition d'ensemble et du visage de Melchior. Cette collaboration pourrait trouver une confirmation dans les deux têtes accolées insérées en haut à droite du tableau, placées de la même manière que celles que l'on remarque dans le tableau de Juste de Gand d'Hampton Court, et qui peuvent être celles des deux artistes.

Albert CHÂTELET

Gloria MARTÍNEZ LEIVA, *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias: vida y legado artístico*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2022, 130 p., ill. ISBN 978-84-18760-08-02. Prix: € 50.

Ce livre offre une importante révision de la vie et surtout du rapport aux arts de Marie-Anne de Neubourg (1667-1740), la seconde épouse du roi Charles II d'Espagne, et par conséquent duchesse de Brabant, de Luxembourg, de Limbourg et de Bourgogne et comtesse de Flandre et du Hainaut. Elle était la fille de l'électeur palatin du Rhin Philippe-Guillaume de Neubourg (1616-1690) et d'Élisabeth-Amélie de Hesse-Darmstadt (1635-1709). Les mariages brillants de ses sœurs l'impératrice Éléonore d'Autriche (1655-1720) et la reine Marie-Sophie de Portugal (1666-1699) en avaient fait l'un des meilleurs partis de l'Europe à un moment où la branche espagnole des Habsbourg manquait de successeur direct.

Ces dernières années, l'intérêt pour la phase finale de ce qu'on appelle communément le *Siècle d'or* espagnol s'est manifesté à travers de nombreuses études et rencontres scientifiques consacrées à la mise en lumière de la deuxième moitié du XVII^e siècle, l'art produit à la suite de la mort de Velázquez en 1660 ayant moins attiré traditionnellement l'attention des chercheurs. C'était notamment le cas pour l'art et le mécénat artistique du règne de Charles II, le dernier des Habsbourg de Madrid, mais aussi de la phase finale du règne de son père Philippe IV^e. Des études sur le mécénat et les collections des favoris Don Luis de Haro (1598-1661), son fils le marquis de Heliche (1629-1687), le prince Juan José d'Autriche (1629-1679) ou la reine Marie-Anne d'Autriche (1634-1696), mère de Charles II et régente pendant sa minorité, ont permis à travers un bon nombre de publications de mieux comprendre cette période clé pour l'art produit et importé

(1) Voir notamment : A.R.G. DE CEBALLOS (ed.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid 2012; Á. ATERIDO, *El final del Siglo de Oro: la pintura en Madrid en el cambio dinástico: 1685-1726*, Madrid 2015; R. VAL-LADARES RAMÍREZ (ed.), *El mundo de un valido: Don Luis de Haro y su entorno, 1643-1661*, Madrid 2016.

en Espagne que fut la seconde moitié du XVII^e siècle². Plus récemment, l'engouement pour les études de genre en histoire de l'art a également permis de mettre l'accent sur l'importance capitale que les femmes de la branche espagnole des Habsbourg ont eue à la cour et dans les relations internationales de la monarchie³. La thèse de doctorat (2019) qui est à l'origine de cette étude monographique remarquable s'inscrit dans ces deux lignées et vient jeter de la lumière sur l'un des personnages qui a continué à rester le plus longtemps dans une certaine pénombre entourée de nombreux clichés historiographiques. Ce livre permet, enfin, de les dégager.

Le texte est divisé en cinq chapitres. Le premier chapitre propose une nouvelle biographie du personnage, basée sur des sources inédites, tant des documents d'archives que des sources secondaires et visuelles. Il détaille ses années d'éducation à la cour du Palatinat, son élection comme épouse de Charles II et le mariage qui a eu lieu par procuration le 28 août 1689 à Ingolstadt en Bavière. Ensuite, le texte décrit les détails du voyage de Marie-Anne vers l'Espagne depuis les Provinces-Unies jusqu'à son arrivée à la cour de Madrid en mai 1690. Il est intéressant de signaler que l'entrée de la nouvelle reine dans les Pays-Bas espagnols avait été soigneusement évitée, afin d'échapper aux dépenses importantes que les joyeuses entrées dans les différentes villes belges auraient occasionnées. La période de dix ans de cohabitation avec Charles II est également racontée, en mettant l'accent sur les problèmes et les tensions diplomatiques et courtoisans provoqués par l'absence de successeur direct, mais aussi sur les espaces de vie et les déplacements de la cour. Vient ensuite la période d'exil à Tolède, où la reine a vécu dans l'Alcazar royal jusqu'à ce que le nouveau roi Philippe V (1683-1716) décide de la bannir en France pour avoir soutenu l'archiduc Charles d'Autriche pendant la guerre de Succession d'Espagne. Marie-Anne est bannie à Bayonne, où elle est restée jusqu'à quelques mois avant sa mort, lorsqu'elle a reçu du roi la grâce de pouvoir retourner en Espagne et de s'installer au palais de l'Infantado à Guadalajara, où elle est décédée le 16 juillet 1710.

Un deuxième chapitre est consacré aux espaces de représentation dans lesquels s'est déroulée la vie de la reine, tant à Madrid qu'en exil. Essentiellement à Madrid, à l'Escorial, à Aranjuez, à Tolède, à Bayonne et à Guadalajara. Grâce à des sources d'archives, notamment la correspondance de la reine et de son entourage, le livre démontre l'intérêt de Marie-Anne pour la création d'une galerie familiale de la Maison de Neubourg au palais de Madrid. Certains de ces portraits ont même été identifiés dans les collections du Prado et du Patrimonio Nacional, dépositaires des anciennes collections royales espagnoles⁴. Ces portraits ont été réalisés à la cour de Düsseldorf par le peintre néerlandais Jan Frans van Douven (1656-1727), peintre attitré du prince palatin. Parmi les objets qui entouraient la reine au palais à Madrid et dans son exil, on mentionne des tapisseries bruxelloises de Willem Pannemaker d'après Jan Cornelis et d'autres d'après Van Orley, ainsi que des tableaux de Frans Francken, de Seghers parmi d'autres.

Le troisième chapitre examine tous les portraits connus de Marie-Anne de Neubourg et analyse l'image créée par la reine consort et la reine exilée. L'auteur a réussi à retrouver de nombreuses œuvres inédites ou supposées disparues, réunissant ainsi une bonne centaine de portraits. Elle analyse d'abord les portraits peints à la cour palatine et ceux envoyés à la cour de Madrid pour négocier le mariage de la princesse avec Charles II. On apprend notamment que la première représentation de Marie-Anne comme reine a été créée à Bruxelles, à partir d'un portrait aujourd'hui disparu et gravé par Richard Collin, portrait qui avait été commandé par Francisco

(2) E. GONZÁLEZ ASEÑO, *Don Juan José de Austria y las artes: 1629-1679*, Madrid, 2006; L. DE FRUTOS, *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*, Madrid 2009.

(3) Plusieurs projets de recherche en cours traitent sur le mécénat féminin à la cour de Madrid. Parmi les publications, on peut mentionner : L. OLIVÁN, *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid 2006; S.Z. MITCHELL, *Queen, mother and stateswoman: Mariana de Austria and the government of Spain*, University Park (PA), 2019; B. BLASCO ESQUIVIAS (ed.), *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras y coleccionistas*, Madrid 2021.

(4) On peut mentionner la nouvelle attribution proposée dans MARTÍNEZ LEIVA 2020, p. 125, n° 119.

Antonio de Agurto (1610-1702), gouverneur des Pays-Bas méridionaux⁵. Pour les premiers portraits réalisés à la cour de Madrid par le peintre royal Claudio Coello (1612-1693), on adopte les modèles du portrait de cour espagnol, et plus particulièrement ceux créés pour la première épouse du roi, la reine Marie-Louise d'Orléans (1662-1689). Cependant, très vite d'autres modèles sont élaborés par les nouveaux peintres actifs à la cour, en particulier par Luca Giordano (1634-1705) et par Jan Van Kessel II (1654-1708), et ensuite d'autres qui font écho à la mode française qui commence à dominer la cour d'Espagne au début des années 1680. Van Kessel était peintre attiré de la Maison de la reine et il a travaillé pour elle jusqu'à son départ pour Bayonne en 1706. Dans cet ouvrage, on lui attribue plusieurs portraits de la reine. Il convient également de souligner les portraits du peintre westphalien actif en Angleterre John Closterman (1656-1713), établi brièvement à Madrid et que l'auteur a réussi à identifier, ainsi que ceux réalisés par le peintre français Jacques Courtilleau, arrivé à Madrid en 1696 et que la reine engagea aussi comme artiste officiel de sa maison. Ce peintre y introduit les paramètres du portrait de cour français, qui petit à petit deviendra la norme dans toutes les cours européennes pendant cette période. On peut regretter qu'un certain nombre des portraits décrits et discutés par l'auteur avec une certaine profondeur ne soient pas accompagnés d'une photographie ou d'une référence photographique, ainsi que l'absence d'explication pour les changements d'aspect qui présente parfois le visage de Marie-Anne d'un portrait à l'autre, parfois remarquables.

Le chapitre suivant analyse les stratégies de mécénat artistique de Mariana, montrant que celui-ci s'est développé tout au long de sa vie et ne s'est pas arrêté pendant son long exil. Les dons de pièces d'orfèvrerie et de sculptures en métal allemandes de grande qualité à divers églises et monastères espagnols et autrichiens sont particulièrement remarquables, ainsi que le mécénat du couple royal en faveur de la fondation capucine de Chiusa au Tyrol, créée par le père Gabriel Pontifiser (1653-1706), confesseur de la reine à Madrid.

Enfin, un chapitre est consacré à l'analyse des œuvres d'art entrées dans la collection royale espagnole par le biais de l'héritage laissé à sa nièce Elisabeth Farnèse (1692-1766), fille de sa sœur Dorothee-Sophie de Neubourg (1670-1718) et épouse de Philippe V de Bourbon, sur la base des inventaires de biens dont la transcription est publiée.

Eduardo LAMAS DELGADO

Dominique VANWIJNSBERGHE, avec une contribution de Marina VAN BOS et Maaike VANDORPE, *Mes meilleures heures de Nostre Dame. Les Heures de La Tramerie, un manuscrit vagabond (Paris, vers 1430 – Tournai, vers 1510-1520)*, (*Scientia Artis*, 19). Brussel: Institut royal du Patrimoine artistique, 2022, 219 p., ill. ISBN 978-2-930054-43-8. Prijs: € 18.

In dit boek brengt Dominique Vanwijnsberghe verslag uit over zijn onderzoek naar een bijzonder manuscript, bekend als het *Tramerie-getijdenboek*. Het betreft een verlucht getijdenboek dat tot stand kwam in Parijs omstreeks 1430 en werd afgewerkt in Doornik omstreeks 1510-1520 zoals de ondertitel van het boek ons leert. De Koning Boudewijnstichting verwierf het handschrift in december 2015 bij Sotheby's in Londen en gaf het in bewaargeving in Doornik; het *Tramerie-getijdenboek* gaat voortaan ook door het leven als: Doornik, Stadsbibliotheek, Fonds Lemay, ms. 1.

De hoofdtitel, *Mes meilleures heures de Nostre Dame*, is minder eenduidig en klinkt ongevoel. Deze letterlijke aanhaling verwijst naar de uitzonderlijke kwaliteit van dit getijdenboek, maar het is niet bekend wie hier aan het woord is. Een anonieme Doornikse boekenbezitter (p. 142)? Of Dominique Vanwijnsberghe zelf? Ik ga voor de laatste optie. De manier immers waarop de auteur met diep en veelzijdig onderzoek, samen met zijn team van het KIK, de geheimen van

(5) MARTÍNEZ LEIVA 2020, p. 182.

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



**BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR OUDHEIDKUNDE
EN KUNSTGESCHIEDENIS**

XCII - 2023
BRUXELLES - BRUSSEL