



**The Concept and Fabrication of Stained Glass
from the Middle Ages to Art Nouveau**

**30th International Colloquium
CORPUS VITREARUM**

**Barcelona – Cerdanyola – Girona
4–7 July 2022**

**Organized by the Catalan Committee of the
Corpus Vitrearum**

Publicat amb el suport de / Book sponsored by



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



Diputació de Girona

© Logo: Antoni Vila i Delclòs

© Cover: Anna Santolària

© Texts: their authors

© Figs/Abb.: see each caption

Responsibility for intellectual property or image rights lies with the authors of the articles

ISBN: 978-84-09-39806-5

© Editing and layout: Sílvia Cañellas

Proof-reading by Karine Boulanger, Ellen Shortell, Joseph Spooner and Stefan Trümpler

Publisher: Corpus Vitrearum Catalunya

Amb el suport de / Sponsored by:

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya and Diputació de Girona

Impression: I am Núria print – @iamnuriaprint

Contents – Sommaire – Inhaltsverzeichnis – Índice

Welcome – Bienvenue – Willkommen – Benvinguda	9
Foreword – Préface – Vorwort – Prefaci	11
PAPERS	
Lecture session 1: chaired by Victor Nieto	
1.1. The Role of Ornament in the Conception and Significance of Medieval Figurative Stained Glass	
Brigitte Kurmann-Schwarz	13
1.2. Masterpieces and Pattern Books of Leaded Panels: the Ulrix Manuscript	
Liesbeth Langouche and Joost Caen	22
1.3. 18th-Century Stained-Glass Window Designs Preserved in Barcelona	
Sílvia Cañellas	29
Lecture session 2: chaired by Michel Hérold	
2.1. Die Glasmalerei im Gesamtensemble des Naumburger Westchors	
Maria Deiters, Cornelia Aman	39
2.2. Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI ^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke	
Isabelle Lecocq	47
2.3. Das Oberurbacher Passionsfenster – ein Exempel für die Kooperation zwischen Malern und Glasern/Glasmalern?	
Ikuko Oda	52
2.4. Teodoro de Holanda et les projets pour les vitraux de la cathédrale de Grenade	
Jan Van Damme (✉)	59
Lecture session 3: chaired by Isabelle Lecocq	
3.1. Gaudí à la recherche d'un langage propre dans le vitrail : la trichromie	
Antoni Vila i Delclòs	66
3.2. Wappenscheiben für Patriziat und Adel – Zur Zusammenarbeit des Stadtglasers Jost Vetter mit Hans Baldung Grien im vorreformatorischen Straßburg	
Daniel Parello	74
3.3. Entre l'historicisme et l'art nouveau, le début du vitrail aux Îles Canaries. Le renouvellement architectural, les techniciens diplômés et l'acceptation des esthétiques étrangères	
Jonás Armas Núñez	84
3.4. Die jüngere Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Ein landesgeschichtliches Denkmal ersten Ranges aus Zeiten historischen Umbruchs	
Christina Wais-Wolf	92
Lecture session 4: chaired by Günther Buchinger	
4.1. De l'esquisse au vitrail : Les processus de création dans l'atelier de Claudius Lavergne (1815-1887)	
Auriane Gotrand	100
4.2. Die Glasmalereifenster der Villa Buchroithner in Innsbruck. Ein Dokument für das bürgerliche Selbstverständnis der Zwischenkriegszeit	
Reinhard Rampold	107
4.3. Le statut de l'artiste et son évolution dans le cadre de sa collaboration avec l'atelier Kirsch & Fleckner	
Valérie Sauterel et Camille Noverraz	115

Lecture session 5: chaired by Tim Ayers

5.1. Le vitrail au Chili: les multiples dimensions d'un art d'importation
 Andrea Araos 123

5.2. Artist, Glass-Painters, Craftsmen, and a Dispute about their Place in Designing and Executing Stained Glass at the Beginning of the 20th Century
 Wojciech Bałus 131

Session: Museu del Disseny de Barcelona

Designers who Collaborated with the Stained-Glass Maker Antoni Rigalt i Blanch: the Cases of the Architect August Font i Carrera and the Painter Apel·les Mestres
 Núria Gil Farré 133

Lecture session 6: chaired by Aletta Rambaut

6.1. Ancient Remedies for New Ideas. Possible Sources of the Cistercian Stained-Glass Technique and Style
 Joanna Utzig 140

6.2. Paths to Reality: Remarks on Glaziers' Workshop Practices in Cracow, c.1380–1440
 Dobrosława Horzela 148

6.3. The Church Choir Glazing of Batalha, Portugal: Commission, Programme, Function, Authorship, Models, and Work Organization (1514–1531)
 Pedro Redol and Márcia Vilarigues 158

Lecture session 7: chaired by Pedro Redol

7.1. Glass, Stained Glass, and Stone Sculpture. Master Jean of Tournay (fl. 1318–1329), among other Glaziers in the First Half of 14th Century in North-Eastern Catalonia
 Miquel Àngel Fumanal 166

7.2. 14th-Century Stained-Glass Production for the Transept Chapels of Santa Croce in Florence, Italy: Collaboration and Workshop Practice
 Renée K. Burnam, Americo Corallini, Valeria Bertuzzi, Susanna Bracci (✉), Giovanni Bartolozzi 176

7.3. The Wagnerian Windows in the Cercle del Liceu of Barcelona: a Unique Scenography Made of Glass
 Clara Beltran, Jordi Bonet, and Núria Gil 183

Lecture session 8: chaired by Sarah Brown

8.1. Glaziers' Tables, Cartoons, and Preparatory Tracings (Underdrawings). Observations from Berne Minster and Reflections on the Creation of Stained Glass in the Late Middle Ages and the Early Modern Period
 Stefan Trümpler 191

VISITS

The Stained-Glass Windows of Santa Maria del Mar, Barcelona
 Sílvia Cañellas 199

The Stained-Glass Windows of Barcelona Cathedral
 Sílvia Cañellas 202

Other Churches in Barcelona with Old Stained-Glass Windows
 Corpus Vitrearum Catalunya 202

Girona Cathedral
 Anna Santolària 202



2.2

Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke

Isabelle Lecocq

Corpus Vitrearum Belgique, Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles (KIK-IRPA)

Versatile Artists and Monumental Stained Glass in the Ancient Netherlands during the First Half of the 16th Century: The Example of Bernard van Orley and Pieter Coecke – Abstract

Two major artists from the southern Netherlands, Pieter Coecke (1502–1550) and Bernard Van Orley (1487–1541) distinguished themselves by their versatility and their skills as “entrepreneurs”. Both were personally involved in the creation of works in various techniques including panel painting, tapestry and stained glass. Archives and preserved works docu-

ment or attest to the activity of these artists in these different fields but, beyond the certified or supposed supply of a scale model (“vidimus”) or full-scale drawing (“cartoon”), the exact degree of involvement remains difficult to establish. From selected examples, this paper will show the importance and the limits of a connoisseurship approach in surveying the compartmentalization of artistic techniques and in understanding the complex dynamic of artistic creation in the southern Netherlands during the first half of the 16th century.

Les artistes polyvalents et le vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle : l'exemple de Bernard van Orley et de Pieter Coecke – Résumé

Deux artistes majeurs des anciens Pays-Bas, Pieter Coecke (1502-1550) et Bernard Van Orley (1487-1541) se sont distingués par leur polyvalence et leur aptitude d'entrepreneur. Tous les deux ont personnellement été impliqués dans la création d'œuvres dans des techniques diverses : tableaux, tapisseries et vitraux, principalement. Des archives et des œuvres conservées documentent ou attestent l'activité de ces

artistes dans ces différents domaines mais, au-delà la fourniture attestée ou supposée d'un modèle à échelle (« vidimus ») ou à grandeur d'exécution (« carton »), le degré d'implication exact de ceux-ci reste en définitive difficile à établir. À partir d'exemples choisis, l'exposé montrera l'importance et les limites d'une démarche qui relève du connoisseurship pour dépasser le cloisonnement des techniques artistiques et pour approcher au mieux la dynamique complexe de la création artistique dans les anciens Pays-Bas pendant la première moitié du XVI^e siècle.

La présente contribution propose d'examiner l'implication dans le domaine du vitrail de deux artistes majeurs des anciens Pays-Bas, Bernard van Orley et Pieter Coecke. La renommée de ces deux artistes était bien établie de leur vivant et l'importance de leur production artistique vient encore d'être confirmée par deux grandes expositions qui leur ont été consacrées, respectivement à Bruxelles, de février à mai 2019,¹ et à New York d'octobre 2014 à janvier 2015.² Comme d'autres artistes des anciens Pays-Bas de la fin du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle, ils se sont distingués par leur polyvalence artistique et tous deux ont été personnellement impliqués dans la création d'œuvres dans des techniques diverses : tableaux, tapisseries et vitraux, principalement. Des vitraux mis en rapport avec ces deux personnalités et conservés en Belgique et en Angleterre ont pu être récemment observés de près et permettent *in fine* de poser la question des modalités de transposition des créations ou « inventions » de ces artistes dans ce domaine et du degré d'implication de ces artistes – « inventeurs » dans le processus de transposition.

Bernard van Orley (1487-1541)

Bernard van Orley fut assurément impliqué dans la création de vitraux dans trois grandes métropoles des anciens Pays-Bas, Malines, Bruxelles et Haarlem.³ Seuls les vitraux de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles sont conservés et à leur emplacement d'origine. L'ensemble se déploie dans le

¹ Voir Véronique BÜCKEN et Ingrid DE MEÛTER, *Bernard van Orley. Bruxelles et la Renaissance* (cat. d'expo., Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 02.02.2019-26.05.2019), Bruxelles, Bozar Books-Mardaga, 2019.

² Elizabeth A. H. CLELAND (éd.), *Grand Design. Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry* (cat. d'expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 08.10.2014-11.01.2015), New Haven et Londres, Yale University Press, 2014.

³ Pour un état sur la question et la bibliographie, voir Isabelle LECOQ, « Bernard van Orley et l'art du vitrail », dans BÜCKEN et DE MEÛTER 2019, p. 66-76. Voir également dans le volume de la série belge du *Corpus Vitrearum* qui traite de ces vitraux : Jean HELBIG et Yvette VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg* (*Corpus Vitrearum*, Belgique, III). Gand – Ledeborg, 1974, p. 13-129.

transept et la chapelle du Saint-Sacrement. Il est remarquablement bien documenté par une série de comptes.⁴ Cet ensemble sert de référence pour évoquer Van Orley et l'art du vitrail et l'image la plus connue est celle du grand vitrail du bras nord du transept (1537), où Charles Quint et Isabelle de Portugal, aux côtés de leurs patrons respectifs, prient devant les hosties miraculeuses présentées dans un reliquaire cruciforme tenu par Dieu le Père. L'intervention de Van Orley dans ce vitrail est renseignée dans des archives qui se rapportent à celui offert en 1538 par sa sœur, Marie de Hongrie, et qui lui fait face dans le bras méridional du transept. Le vitrail de Marie de Hongrie honore la mémoire de l'époux de celle-ci, le roi Louis II Jagellon, tué le 29 août 1526 dans la bataille de Mohács, comme le rappelle la grande inscription de la partie inférieure. Pour sa réalisation, Van Orley reçoit 375 florins du Rhin par l'intermédiaire de la fabrique de la collégiale, avec un supplément de 50 florins qu'il réclamait pour la réalisation du vitrail de Charles Quint. Les termes des comptes sont vagues⁵ et ne précisent pas ce que la réalisation a impliqué, mais il s'agit certainement de la conception (projet à échelle et carton), supervision de la réalisation et sans doute du placement.

Van Orley a également été impliqué dans la conception de l'ensemble de la vitrerie de la nouvelle chapelle du Saint-Sacrement, même s'il n'a conçu que deux des sept verrières qu'elle abritait jadis et dont quatre existent aujourd'hui. Ces vitraux (1540 et 1547) racontent l'« Histoire des Hosties miraculeuses, qu'on nomme le Très Saint-Sacrement de Miracle ». Avec les représentations de donateurs illustres dans la partie inférieure, ils témoignent des alliances prestigieuses grâce auxquelles les Habsbourg ont imposé leur pouvoir et leur renommée en Europe ; on y voit Charles Quint (1500-1558), son frère Ferdinand I^{er} (1503-1564), ses sœurs Éléonore d'Autriche (1498-1558), Marie de Hongrie et Catherine d'Autriche (1507-1578), et leurs conjoints respectifs (Anne de Bohême, François I^{er}, roi de France, Louis II Jagellon de Hongrie et Jean III de Portugal). Van Orley a été payé à la fois pour la conception et la réalisation du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche (300 florins). C'est le seul vitrail de la chapelle qu'il a pu voir terminé, dans le courant de l'année 1540 : il décède le 6 janvier 1541. D'autres concepteurs prennent la relève : Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) et Michel Coxcie (1499-1592). Pieter Coecke n'a réalisé qu'un projet à échelle, pour le vitrail du roi Jean III de Portugal⁶ (conservé à l'Hermitage de Saint-Pétersbourg) et c'est finalement Michel Coxcie qui mène les travaux à leur terme, avec l'appui du verrier anversoise Jan Hack pour la réalisation proprement dite des vitraux. Cet atelier a manifestement été chargé de la réalisation de tous les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement. Michel Coxcie a dessiné les cartons de ce vitrail du roi de Portugal très certainement à partir d'un projet de Van Orley, cité dans le compte qui en mentionne le rachat le 3 avril 1542 par la fabrique de la collégiale Saints-Michel-et-Gudule au nouvel occupant de la demeure de Van Orley, le peintre Gilles Willems.⁷

Il faut l'avouer, sans les mentions dans les archives, le rapprochement avec l'art de Van Orley ne se serait pas imposé. Des rapprochements pertinents avec des physionomies peintes par Van Orley ont bien été proposés, mais ils reposaient sur la connaissance de l'intervention de Van Orley pour la conception. Ces vitraux apprennent donc peut-être plus sur l'art de Van Orley que l'art de Van Orley n'enrichit leur compréhension. On y remarque clairement l'empreinte durable qu'ont eu sur l'artiste les cartons de tapisserie des *Actes des Apôtres* de Raphaël (1483-1520), tissées à Bruxelles en 1517 dans l'atelier de Pieter van Aelst (ou Pieter van Edingen),⁸ et de l'art de Tommaso Vincidor (1493-1536), un élève et collaborateur de Raphaël envoyé dans les anciens Pays-Bas par le pape Léon X afin de veiller à la bonne exécution d'une autre série de tapisseries, la « Scuola Nuova ».⁹

⁴ Placide LEFÈVRE, « Documents relatifs aux vitraux de Sainte-Gudule à Bruxelles, du XVI^e et du XVII^e siècles. », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 15 (1945), p. 117-162.

⁵ LEFÈVRE 1945, p. 120-121 et 138.

⁶ Voir HELBIG et VANDEN BEMDEN 1974, p. 107, fig. 84. L'attribution à Pieter Coecke du projet du vitrail de Jean III de Portugal est maintenue dans les publications récentes (voir CLELAND 2014, p. et Alexey LARIONOV, *Sankt-Petersburg. Gosudarstvennyi Ermitazh. Ot gotiki k man'erizmu: Niderlandskie risunki XV-XVI vekov v sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha / From Gothic to Mannerism. Early Netherlandish Drawing in the State Hermitage* (cat. d'expo., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, 05.2010-08.2010), Saint-Pétersbourg, 2010, p. 211-213, 359.

⁷ LEFÈVRE 1945, p. 139.

⁸ Voir LECOCQ 2019, p. 72-73.

⁹ La scène du meurtre de Jonathas dans la partie supérieure du vitrail de François I^{er} et Éléonore d'Autriche peut être rapprochée pour le choix des gestes expressifs et les interactions entre les personnages de la tapisserie du Massacre des Innocents de la suite de la Scuola Nuova (1520-1521), conservée aux Musées du Vatican (voir BÜCKEN et DE MEÛTER 2019, p. 33, fig. 3).

Par contre, un autre vitrail de la cathédrale qui n'est pas documenté dans les archives peut clairement être mis en rapport avec l'art de Van Orley. Il s'agit du vitrail du Jugement dernier de la façade occidentale (fig. 1), daté de 1528, et offert par le prince-évêque Érard de La Marck qui a régné sur la principauté de Liège de 1506 à 1538. Deux éléments amènent à proposer cette attribution à Van Orley. D'une part, l'iconographie du Jugement dernier est caractérisée par l'association du thème du Jugement dernier proprement dit aux œuvres de miséricorde, selon une formule novatrice mise en œuvre peu auparavant et de manière comparable par Van Orley, dans le triptyque du Jugement dernier de la cathédrale d'Anvers. D'autre part, la manière de représenter les personnages et de traiter leurs physionomies se ressent manifestement de l'art de Van Orley et il ne s'agit pas là d'une coïncidence : les comparaisons avec des œuvres de Van Orley sont nombreuses et elles peuvent être effectuées tant avec des tableaux que des tapisseries (fig. 2). Ces comparaisons ont nécessité une approche directe des œuvres qui a été rendue possible grâce à l'exposition consacrée à l'artiste, à Bruxelles et à l'examen du vitrail, à deux reprises.¹⁰



Fig. 1. Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, détail du vitrail du Jugement dernier, 1528 : tête d'un élu. Photo I. Lecocq.



Fig. 2. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (inv. 1822), détail du revers du volet droit du polyptique de Job et de Lazare (Bernard van Orley, 1521) : tête du mauvais riche dans l'Enfer.

Pieter Coecke (1502-1550)

L'examen des œuvres de Van Orley dans le domaine du vitrail mène naturellement à celles de Pieter Coecke, qui aurait été élève du premier. L'activité de celui-ci dans le domaine de la tapisserie a fait l'objet d'une exposition au Metropolitan Museum of Art. Par ailleurs, de décembre 2015 à avril 2017, le Musée de la Ville de Bruxelles a entrepris la conservation-restauration du carton d'une scène de la Vie de saint Paul, pour l'épisode correspondant de la fameuse suite de tapisseries dont des exemplaires ont été acquis par des commanditaires aussi prestigieux que François I^{er}, Henri VIII et les Médicis.¹¹ Ces événements

¹⁰ En octobre 2002, à partir d'une nacelle, et en décembre 2019-janvier 2020, à partir des échafaudages élevés devant la fenêtre pour une étude préalable portant sur les différents éléments qui la composent.

¹¹ Le Musée de la Ville de Bruxelles (« Maison du Roi ») a offert au public de suivre en direct le travail des restaurateurs, séparés par une cloison de l'espace où le public avait également la possibilité de voir une exposition sur les cartons (« Renaissance d'une œuvre d'exception: le carton de tapisserie de Pieter Coecke » (du 12 décembre 2015 au 30 avril 2017). Voir Cecilia PAREDES, « Entre peinture, tapisserie et restauration. Autour du carton de saint Paul des Musées de la Ville de Bruxelles », dans N. GESCHÉ-KONING, V. HENDERIKS, F. ROSIER et S. ZDANOV, *Catheline Périer-D'leteren. Étudier, enseigner et préserver l'Œuvre d'Art. Éloge de l'interdisciplinarité. Liber amicorum*, Bruxelles, p. 55-68) et les actes de la journée d'études consacrés à ces cartons : *Le Martyre de saint Paul : renaissance d'un chef-d'œuvre de papier. Études autour de la restauration d'un carton de tapisserie du XVI^e siècle (Studia Bruxellae 2019/1, 13)*, Bruxelles, Musées et Archives de la Ville de Bruxelles, 2019 (consultable en ligne, <https://www.cairn.info/revue-studia-bruxellae-2019-1.htm>).

étaient centrés sur Pieter Coecke, principalement en tant qu’auteur de projets de tapisserie, alors que le talent de celui-ci rayonnait également dans l’art du vitrail, comme l’attestent des documents d’archives et des œuvres.¹²

Les textes d’archives qui mettent Pieter Coecke en rapport avec l’art du vitrail concernent des paiements pour des opérations très diverses : d’un côté, la réalisation de projets à échelle réduite pour deux vitraux destinés l’un à la cathédrale d’Anvers et l’autre à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles¹³ (cf. *supra*) ; de l’autre, la responsabilité du placement du vitrail, semble-t-il.¹⁴ Cependant, l’ensemble qui permet le mieux d’observer l’implication de Pieter Coecke dans le vitrail¹⁵ n’est pas documenté par des archives qui mentionnent celui-ci. Il a été conçu pour l’église de l’ancienne abbaye de Herkenrode, aujourd’hui détruite, mais autrefois certainement la plus riche de l’ancienne principauté de Liège. Après la fermeture de l’abbaye, il a été ôté des fenêtres et finalement vendu par l’intermédiaire du marchand anglais Brooke Boothby au chapitre de la cathédrale St-Chad-and-St-Mary de Lichfield en Angleterre, dans laquelle les vitraux ont été réinstallés. Étonnamment, ces vitraux n’avaient pas été mis en rapport avec l’art de Pieter Coecke par l’auteur de la première importante monographie réservée à l’artiste, où il n’y est fait aucune allusion. C’est Yvette Vanden Bemden et Jill Kerr qui ont révélé les liens qui unissent les vitraux et d’autres productions de l’artiste.¹⁶ Des rapprochements ont pu être précisés et de nouveaux proposés lors de l’étude des vitraux à l’occasion de leur restauration en Angleterre,¹⁷ dans le Barley Studio de York-Dunnington, dans la perspective de la publication d’une étude, en collaboration, dans la série anglaise du *Corpus Vitrearum*.¹⁸ Ces rapprochements concernent plusieurs scènes des vitraux de Lichfield/Herkenrode et des dessins (dont un projet pour la scène de l’un des vitraux – l’Arrestation du Christ), tableaux, gravures et même des tapisseries. Ils concernent la totalité d’une scène ou, au contraire, des emprunts limités, et ils mènent à considérer une implication directe de Pieter Coecke dans la conception des vitraux de Lichfield/Herkenrode, sur toute la durée de la campagne de vitrerie de l’église abbatiale, de 1532 à 1539. Il ne s’agit pas uniquement de la reprise de compositions et de motifs, mais également de types de personnages et de physionomies. L’intervention de Pieter Coecke ou de l’un de ses proches collaborateurs est manifeste au niveau de la conception.

La réalisation des vitraux a impliqué la confection de cartons à grandeur d’exécution sur la base des projets à échelle et les cartons préparatoires aux vitraux de Lichfield ne devaient pas être bien éloignés dans leur présentation générale du carton de la tapisserie du Martyre de saint Paul conservé au Musée de la Ville de Bruxelles. Des comparaisons de détail entre le carton de tapisserie de Bruxelles et les vitraux de Lichfield (fig. 3 et 4) montrent une parenté telle que l’intervention des mêmes dessinateurs pour les cartons de tapisseries et les cartons de vitraux doit sérieusement être envisagée. Pieter Coecke avait développé une activité importante dans le domaine de cartons de tapisseries. Une étude sur la taille et l’examen concret du fonctionnement de l’atelier de Pieter Coecke a mené à la conclusion que cet atelier

¹² Pour une vue d’ensemble, voir Isabelle LECOCQ, « Pieter Coecke van Aelst et le vitrail, ou le défi de l’invention à l’échelle monumentale », *Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*, LXXXVI, 2017, vol. 1, p. 141-142 ; Isabelle LECOCQ, « Pieter Coecke : auteur de cartons de vitraux ? », *Studia Bruxellae*, 2019/1, n° 13), p. 65-81. DOI : 10.3917/stud.011.0065. URL : <https://www.cairn.info/revue-studia-bruxellae-2019-1-page-65.htm>.

¹³ Voir LECOCQ 2017, vol. 1, p. 141-142.

¹⁴ Voir LECOCQ 2017, p. 142.

¹⁵ Des vitraux de l’église Sainte-Catherine de Hoogstraten ont également été mis de manière convaincante en rapport avec Pieter Coecke, mais l’importance des parties remplacées en limite l’analyse au point de vue stylistique. Au sujet de cet ensemble, voir le troisième volume de la série belge du *Corpus Vitrearum* : Jean HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Anvers et Flandres*, Bruxelles, F. Van Buggenhoudt, 1968, p. 133-227, sp. p. 138-152 (vitrail de Philippe de Lalaing et Anne de Rennenberg, 1530-1532; vitrail de Charles de Lalaing et Jacqueline de Luxembourg, 1533; vitrail des États de Hollande, 1532-1535).

¹⁶ Voir Yvette VANDEN BEMDEN, Jill KERR et Carmelia OPSOMER, “The Sixteenth-Century Glass from Herkenrode Abbey (Belgium) in Lichfield Cathedral”, *Archaeologia*, CVIII, p. 189-226 et Yvette VANDEN BEMDEN, « The 16th-Century Stained Glass from the Former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral », *The Journal of Stained Glass*, XXXII, Londres, 2008, p. 49-90.

¹⁷ Les vitraux ont été observés conjointement par l’auteur et Yvette Vanden Bemden. L’auteur remercie Yvette Vanden Bemden de lui avoir généreusement permis d’utiliser leurs observations communes dans le cadre de la présente contribution.

¹⁸ Voir Isabelle LECOCQ et Yvette VANDEN BEMDEN, avec Keith BARLEY, Alison GILCHRIST, Marie GROLL, Penny HEBGIN-BARNES, John McNEILL et Joseph SPOONER, *The Stained Glass of Herkenrode Abbey (Corpus Vitrearum Great Britain, VII)*, Oxford University Press, Oxford, 2021.

était l'un des plus grands à Anvers durant la première moitié du XVI^e siècle ;¹⁹ il est donc possible et même probable que Pieter Coecke ait suivi de près la confection des cartons de vitraux en tant qu'artiste-chef d'atelier. L'artiste devait avoir dans son entourage immédiat une équipe de dessinateurs qui œuvrait sous sa direction, tant à la confection de cartons de tapisseries que de vitraux. Les dessinateurs de cartons ne semblent pas avoir été spécialement familiers des techniques de peinture sur verre, puisque la technique picturale mise en œuvre dans les vitraux de Lichfield/Herkenrode n'est pas vraiment adaptée, particulièrement par une très large utilisation de plages sombres et d'ombres importantes, ce qui est rarement observé dans le domaine du vitrail.²⁰ Par ailleurs, le dessin est parfois d'une très grande complexité, avec beaucoup de détails, qui n'ont pas toujours été compris et correctement interprétés par les praticiens. La réalisation des vitraux proprement dite a été prise en charge par des praticiens spécialisés. Le détail des opérations n'est hélas pas connu, mais il peut être envisagé que Pieter Coecke ait été responsable de l'œuvre jusqu'à sa livraison, comme cela a été manifestement le cas pour le vitrail de la guilde des drapiers de la cathédrale d'Anvers.

Les vitraux créés d'après Van Orley et Pieter Coecke sont le fruit d'un travail d'équipe où se fondent les individualités, mais ils laissent transparaître, plus ou moins selon les cas, les fortes personnalités artistiques de ces deux « inventeurs ». Les deux situations qui viennent d'être présentées témoignent de l'importance de l'observation attentive des œuvres, qui souvent éclaire le processus de création et parfois mène à proposer des attributions.²¹ Trop souvent hélas, l'altération des vitraux ou de nombreux remplacements de pièces rendent la démarche impossible. Un cas n'est jamais l'autre, mais l'étude des pratiques d'ateliers permet de dégager des constantes qui orientent les scénarios possibles. Par ailleurs, outre le contexte direct de la commande, évidemment, différentes données doivent être prises en compte : le développement artistique d'une personnalité, dont « la manière » peut fortement varier au cours de son parcours, les réseaux économiques, ceux des commanditaires, etc.

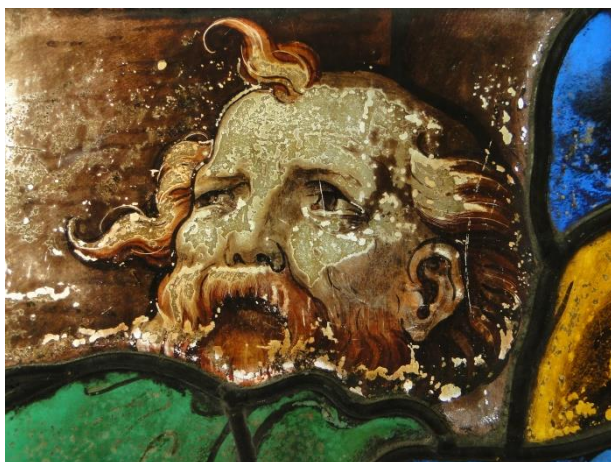


Fig. 3. Lichfield, détail de la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem (fenêtre SII) : tête de l'un des protagonistes de l'Entrée du Christ à Jérusalem. Photo I. Lecocq.



Fig. 4. Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles, détail du carton du Martyre de saint Paul : tête d'un compagnon de saint Paul. Photo IRPA-KIK, Bruxelles.

¹⁹ Voir Linda JANSEN, « Considerations on the Size of Pieter Coecke's Workshop. Apprentices, Family and Journeymen. A Contribution to the Study of Journeymen on Micro Level' », dans Natasja PEETERS (éd.), *Invisible hands ? The Role and Status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c.1450-c.1650* (Groeningen Studies in Cultural Change, XXIII), Leuven, Paris, Dudley, 2007, p. 83-105.

²⁰ Sur cet aspect, voir Isabelle LECOQ et Yvette VANDEN BEMDEN, « 'Oser l'ombre'. La lumière et l'ombre dans les vitraux de l'ancienne église abbatiale de Herkenrode », dans Katharina GEORGI, Barbara VON ORELLI-MESSERLI, Eva SCHEIWILLER-LORBER et Angela SCHIFFHAUER, *Licht(t)räume. Festschrift für Brigitte Kurmann-Schwarz zum 65. Geburtstag*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, p. 137-146.

²¹ Pour un bon état de la question sur la démarche du *connoisseurship* appliqué au vitrail, voir spécialement Frédéric ELSIG, *Connoisseurship et histoire de l'art, considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2019, sp. p. 53-54, 86, 126-129.