

LES PRIMITIFS FLAMANDS



LA CHAPELLE ROYALE DE GRENADE

ROGER VAN SCHOUTE



BOULE V  
Chapelle royale

*Ce volume consacré à la Chapelle royale de Grenade  
est dédié à Sa Majesté Fabiola, reine des Belges,  
en hommage respectueux*

# LA CHAPELLE ROYALE DE GRENADE

LES PRIMITIFS FLAMANDS

LE GÉNÉRAL DE LA BIBLIOTHÈQUE DES ANCIENS MANUSCRITS  
MÉTROPOLITAIN DE BRUXELLES

LES PRIMITIFS FLAMANDS  
LE GÉNÉRAL DE LA BIBLIOTHÈQUE DES ANCIENS MANUSCRITS  
MÉTROPOLITAIN DE BRUXELLES

1937

# LES PRIMITIFS FLAMANDS

## I. CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX AU QUINZIÈME SIÈCLE

6

PUBLICATIONS DU CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES « PRIMITIFS FLAMANDS »

- I. CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX AU QUINZIÈME SIÈCLE
- II. RÉPERTOIRE DES PEINTURES FLAMANDES DES QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES
- III. CONTRIBUTIONS A L'ÉTUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

Membres du Centre : P. Bonenfant, professeur à l'Université de Bruxelles; P. Coremans, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, professeur à l'Université de Gand (directeur du Centre); J. Lavalleye, professeur à l'Université de Louvain (président du Centre); L. Lebeer, professeur aux Universités de Gand et Liège. Secrétaire scientifique : N. Verhaegen. Secrétaire administratif : M. Vanden Stock.

ROGER VAN SCHOUTE  
Chargé de cours à l'Université de Louvain

TABLE DES MATIÈRES

# LA CHAPELLE ROYALE DE GRENADE

BRUXELLES  
MCMLXIII



LA CHAPELLE ROYALE  
DE GRENADE

LES PRIMITIFS FLAMANDS

Centre national de Recherches « Primitifs flamands »  
Institut royal du Patrimoine artistique

**TOUS DROITS RÉSERVÉS**

© 1963 by Centre national de Recherches « Primitifs flamands » et A.C.L., Ministère de l'Education nationale et de la Culture, 1, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles 4.

Texte et planches sont la propriété du Centre national de Recherches « Primitifs flamands » et de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Ministère de l'Education nationale et de la Culture.

Les planches I, CX, CLXXXVIII, CLXXXIX b et CXC, sont reproduites avec l'aimable autorisation de, respectivement :

- Torres Molina, Grenade;
- Mas, Barcelone;
- Ehem. Staatl. Museen Berlin Dahlem, Gemäldegalerie;
- The Metropolitan Museum of Art, New York;
- Mauritshuis, La Haye.



## TABLE DES MATIÈRES

Préface . . . . .	VII
Avertissement . . . . .	IX
Historique de la collection . . . . .	1
Tableaux étudiés :	
N° 92 : Anonyme (10), <i>Saint Jean-Baptiste et Saint Michel</i> (deux panneaux) . . . . .	15
N° 93 : Anonyme (11), <i>La Vierge et l'Enfant au trône avec deux anges</i> . . . . .	23
N° 94 : Groupe Bouts (14), <i>La Vierge et l'Enfant au trône avec quatre anges chanteurs</i> . . . . .	29
N° 95 : Groupe Bouts (15), <i>Le retable de la Descente de croix</i> , panneau central : <i>La Descente de croix</i> ; volet gauche : <i>La Crucifixion</i> ; volet droit : <i>La Résurrection</i> . . . . .	36
N° 96 : Groupe Bouts (16), <i>Le buste du Christ</i> . . . . .	54
N° 97 : Groupe Memlinc (9), <i>La Vierge et le Christ de pitié</i> . . . . .	58
N° 98 : Groupe Memlinc (10), <i>Le diptyque de la Descente de croix</i> . . . . .	65
N° 99 : Groupe Memlinc (11), <i>La Vierge et l'Enfant au trône</i> . . . . .	74
N° 100 : Groupe Memlinc (12), <i>La Nativité</i> . . . . .	80
N° 101 : Groupe Weyden (9), <i>Le retable de la Vierge</i> , panneau gauche : <i>La Nativité</i> ; panneau central : <i>La Déploration</i> . . . . .	87
N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), <i>Le retable de la Vierge</i> , panneau central : <i>La Vierge et l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine</i> ; volet gauche : <i>La Messe de saint Grégoire</i> . . . . .	110
N° 103 : Maître de la Légende de sainte Marie-Madeleine (3), <i>L'Annonciation</i> . . . . .	123
Tables . . . . .	130
Planches . . . . .	133







## PRÉFACE

Il faut remonter à l'année 1951 pour situer les origines lointaines du volume du Corpus consacré à la *Capilla Real* de Grenade, lorsque furent établis les premiers contacts avec le professeur Francisco Iñiguez Almech, commissaire général du Patrimoine artistique à Madrid, et ce à l'occasion de la restauration du retable de l'« Agneau mystique » par l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles. Depuis lors, deux volumes consacrés aux *Collections d'Espagne* ont été publiés, en 1953 et 1958, dans la série du *Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles*. D'autres volumes du Répertoire paraîtront encore, de même que des volumes de la série du Corpus, tels ceux du Musée du Prado à Madrid, des musées de Barcelone, de la cathédrale de Palencia.

Le présent volume a pu bénéficier de l'intérêt qu'a toujours marqué pour Grenade et son patrimoine culturel celui qui fut son maire, puis directeur général des Beaux-Arts d'Espagne, M. Antonio Gallego y Burín.

Si l'attention du Comité du Centre s'est portée d'abord sur la collection de la *Capilla Real*, c'est que celle-ci, découverte en 1882 et accessible depuis 1945 seulement, reste peu connue, alors qu'elle présente un ensemble unique de tableaux flamands du XV<sup>e</sup> siècle, conservés depuis près de cinq cents ans auprès du tombeau d'Isabelle la Catholique, de par la volonté des Rois Catholiques et de leur petit-fils Charles-Quint. Le Chapitre Royal, fondé par la Souveraine, continue à veiller avec piété et vigilance sur ce trésor.

Le meilleur accueil fut réservé aux diverses démarches du Centre par Don José García Arias, *Capellan Mayor*, et les membres du Chapitre Royal, qui n'ont pas ménagé leur aide aussi bien lors de la mission photographique entreprise en 1955 avec la collaboration de l'Institut royal du Patrimoine artistique que lors des séjours de l'auteur à Grenade en 1958 et 1962. Qu'il soit permis de remercier tout spécialement M. le chanoine José Luis Santos Díez, *Secretario Capitular* et *Profesor Adjunto* à l'Université de Grenade, qui s'est dépensé sans compter en ces diverses occasions.

Notre respectueuse gratitude va à S. Exc. Mgr García y García de Castro, archevêque de Grenade, et à S. Exc. Mgr Van Waeyenbergh, recteur magnifique de l'Université catholique de Louvain, qui, à plus d'une reprise, ont manifesté leur haute sollicitude pour ce travail.

Nos remerciements s'adressent au vicomte Berryer, ambassadeur de S.M. le Roi des Belges à Madrid et au marquis de Casa Miranda, ambassadeur d'Espagne à Bruxelles. Ils ont facilité les démarches du Centre et de l'auteur. Nous nous souvenons avec gratitude de l'intérêt porté à la préparation de ce travail par M. J.M. Albareda y Herrera, secrétaire du *Consejo superior de Investigaciones científicas* et par M. Diego Angulo Iñiguez, directeur de l'*Instituto Diego Velasquez* de Madrid.

Pour avoir communiqué des renseignements scientifiques précieux, l'auteur et le Centre tiennent à remercier Mlles E. Bermejo, secrétaire de l'*Instituto Diego Velasquez* de Madrid et U. Hoff, conservateur des Estampes et dessins à la *National Gallery of Victoria* de Melbourne, ainsi que MM. G. Carandente, directeur à la Surintendance des Musées du Latium, A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat et le professeur W. Schöne.

L'auteur a reçu une aide efficace aux Archives générales de Simancas, à la Bibliothèque nationale de Madrid, au *Colegio del Patriarca* de Valence, à la Bibliothèque de l'Université de Grenade et à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles.

*L'Auteur et le Comité du Corpus*

Août 1963



## AVERTISSEMENT

### CLASSEMENT DES ŒUVRES DANS LE CORPUS

Les peintres dont les œuvres sont étudiées ici peuvent être *anonymes*, porter un *nom* propre ou être connus sous une *dénomination conventionnelle*. Les tableaux sont rangés en conséquence dans l'une des trois catégories suivantes :

#### ANONYME

GROUPE, suivi du nom abrégé du peintre (par exemple : GROUPE WEYDEN)

MAÎTRE DE ... (par exemple : MAÎTRE de la LÉGENDE de SAINTE CATHERINE)

Dans les deux dernières catégories, on suit l'ordre alphabétique des noms des peintres.

Une fois classés selon cette méthode, les tableaux portent deux numéros d'ordre. Exemple :

N° 100 : GROUPE MEMLINC (12), *LA NATIVITÉ*.

Ce qui signifie : œuvre n° 100 du Corpus, groupe d'œuvres attribuées à Memlinc, douzième œuvre étudiée dans ce groupe.

Ce classement répond à une nécessité pratique. Il n'implique aucune prise de position en ce qui concerne l'attribution de l'œuvre.

### GAUCHE ET DROITE

Dans l'emploi des termes *gauche* et *droite*, on se place au point de vue du spectateur, sauf indication contraire dans le contexte.

### MESURES

Les dimensions des tableaux sont toujours notées en centimètres, dans l'ordre : hauteur × largeur × épaisseur. Comme ces valeurs représentent la moyenne de plusieurs mesures, on indique entre parenthèses l'écart maximum entre la mesure moyenne et la mesure extrême.

Ainsi 133,3 (± 0,2) suppose comme mesures extrêmes 133,1 et (ou) 133,5. La mesure de l'épaisseur des panneaux est généralement approximative. Sauf avis contraire, les dimensions sont celles du support.

### ÉCHELLE DES PHOTOGRAPHIES

1:1 signifie : photographie (et planche) de la grandeur réelle de l'original.

M 2 × signifie : macrophotographie (et planche) du double de la grandeur réelle de l'original.





## HISTORIQUE DE LA COLLECTION

*Daß heute noch eine Kollektion echter Memlings gefunden werden können, von denen nirgendwo etwas geschrieben steht, ist schon unwahrscheinlich genug* <sup>1</sup>. C'est par ces mots que débute, en 1890, la révélation par Justi de l'existence de plusieurs tableaux anciens ayant appartenu à la reine Isabelle la Catholique, tableaux enfermés depuis le XVII<sup>e</sup> siècle dans des reliquaires de la *Capilla Real* de Grenade. L'étonnement admiratif de l'historien d'art allemand n'est que la première manifestation d'un sentiment qui animera de nombreux auteurs à l'égard des œuvres conservées dans la chapelle funéraire des Rois Catholiques. Il s'en faut de beaucoup cependant pour que ces auteurs aient pu se livrer à un examen approfondi de la collection. Jusqu'en 1945, les conditions de conservation présentaient un obstacle majeur à une étude quelque peu attentive des tableaux <sup>2</sup>.

Justi <sup>3</sup> lui-même s'est penché le premier sur la question; il cite dix tableaux flamands du XV<sup>e</sup> siècle — il en attribue huit à Memlinc — et une dizaine d'autres, de maîtres espagnols apparentés à l'école flamande. Deux ans plus tard, Manuel Gómez-Moreno González reprend, presque sans changement, les idées de Justi dans son étude générale sur Grenade <sup>4</sup>. En 1904, Tormo y Monzó eut à son tour l'occasion d'examiner ces tableaux de la *Capilla Real*; il dénombre dix-neuf tableaux de style flamand dans les deux reliquaires et s'efforce d'en déterminer l'attribution. Celle-ci s'écarte fréquemment de celle de ses prédécesseurs <sup>5</sup>.

L'article de Manuel Gómez-Moreno Martínez, paru en 1908 dans une traduction française de Bertaux <sup>6</sup>, constitue la contribution la plus importante à l'étude de la collection. Non seulement les œuvres s'y trouvent reproduites pour la première fois, mais l'auteur avait pu se livrer à un examen attentif des panneaux et réaliser des comparaisons avec les œuvres de peintres flamands qu'il connaissait par ailleurs. A de rares exceptions près, ces attributions seront reçues et constitueront les fondements, avoués ou non, de toute étude ultérieure.

En 1929, Morales de los Ríos <sup>7</sup>, à la suite d'une *rápida visita* à Grenade, étudie à son tour la collection. Il ne se dégage de cette étude aucune donnée importante concernant les œuvres; seules quelques considérations sur les sources écrites doivent retenir l'attention.

A Gallego y Burín <sup>8</sup> revient le mérite d'avoir dressé, en 1931, le premier état de la question. L'auteur n'explicite pas ses prises de position concernant les attributions, mais il rend le service de

<sup>1</sup> C. JUSTI, *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, p. 203.

<sup>2</sup> Voir p. 10-12.

<sup>3</sup> C. JUSTI, *op. cit.*, p. 203-210. Il ne sera pas fait référence à deux autres publications du même auteur qui reprennent presque textuellement la première étude : *Die Gemälde der Königlichen Capelle zu Granada*, dans *Miscellaneën aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, t. I, Berlin, 1908, p. 324-326 et *Los cuadros de la Capilla Real de Granada*, dans *La España moderna* (Madrid), 1914, p. 293-296.

<sup>4</sup> M. GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ], *Guía de Granada*, Grenade, 1892.

<sup>5</sup> E. TORMO Y MONZÓ, *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, p. 487-491.

<sup>6</sup> M. GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ], *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, p. 289-314.

<sup>7</sup> MORALES DE LOS RÍOS, *Algunos cuadros casi desconocidos de la Pinacotheca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), XXXVII, 1929, p. 133-139.

<sup>8</sup> A. GALLEGO Y BURÍN, *La Capilla Real de Granada*, 1<sup>re</sup> édition, Grenade, 1931; 2<sup>e</sup> édition, Madrid, 1952. Il n'a pas été fait de référence aux ouvrages suivants dont l'opinion ne diffère pas du précédent : A. GALLEGO Y BURÍN, *Granada, Guía del Viajero*, 1<sup>re</sup> édition, s.l., 1946; 2<sup>e</sup> édition, s.l., 1950; 3<sup>e</sup> édition, Grenade, 1954; le même, *Granada*, Madrid, 1961 et C. ROMERO PASCUAL, *Guía de la Capilla Real de Granada*, s.l., 1952.

rapporter les opinions exprimées oralement par des historiens d'art tels que Hulin de Loo et Diego Angulo.

Brans<sup>9</sup> consacre, en 1952, une étude à l'*Arte hispano-flamenco* au temps d'Isabelle la Catholique. Les panneaux conservés à Grenade y sont brièvement commentés. En 1959 enfin, Lavalleye<sup>10</sup> publie les premiers résultats obtenus à la suite de l'exécution d'une importante documentation photographique par le Centre national de recherches « Primitifs flamands ».

Après avoir envisagé l'importance et la composition de la collection de la reine, on étudiera dans ce chapitre l'histoire des tableaux depuis la fondation de la chapelle funéraire jusqu'à nos jours. On se demandera enfin si les tableaux actuellement conservés à la *Capilla Real* proviennent réellement d'une donation *post mortem* d'Isabelle la Catholique.

### 1. LA COLLECTION DE TABLEAUX DE LA REINE ISABELLE LA CATHOLIQUE

Plusieurs auteurs ont étudié, à des titres et sous des angles divers, la collection de tableaux de la reine. Madrazo en est le premier<sup>11</sup>. Additionnant, sans crainte d'une répétition possible, toutes les œuvres énumérées dans les textes, l'auteur estime que la collection d'Isabelle se composait approximativement de 460 tableaux. Justi<sup>12</sup> accepte sans discussion le chiffre proposé par Madrazo; il publie en 1886 une liste d'œuvres datée selon lui du 25 février 1505 à Toro; cette liste comprend 46 numéros dont l'auteur ne donne que le sujet et la valeur estimée en vue de la vente; il signale que 32 de ces œuvres devinrent la propriété de Marguerite d'Autriche, puis, pour le plus grand nombre, entrèrent en la possession de Philippe II. Aucune donnée nouvelle n'est à signaler dans l'étude, parue en 1929, de Morales de los Ríos<sup>13</sup>. Cet auteur reprend à son tour les considérations de Madrazo dont il dépend étroitement pour l'évaluation du nombre des tableaux. D'importants inventaires de biens appartenant à la reine Isabelle — certains conservés à l'Alcazar de Ségovie, d'autres donnés à sa fille Marie ou à Marguerite d'Autriche — sont publiés en 1943 par Ferrandis<sup>14</sup>. Cet auteur se livre à une analyse rapide des diverses espèces de biens, mais il ne dit mot des tableaux. En 1950, Sánchez Cantón publie l'inventaire de la collection de la reine Isabelle<sup>15</sup>. L'auteur se base sur une copie, qu'il croit fidèle dans son ensemble, conservée à l'Instituto de Valencia de Don Juan, mais admet qu'elle présente probablement certaines lacunes<sup>16</sup>. Tout en insistant sur la

<sup>9</sup> J.V.L. BRANS, *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952. Le même auteur a publié récemment une étude dans laquelle les tableaux flamands sont recensés : *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.

<sup>10</sup> J. LAVALLEYE, *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, p. 21-29. La collection a encore fait l'objet d'une étude non publiée : R. VAN SCHOUTE, *Tableaux flamands du XV<sup>e</sup> siècle de la collection d'Isabelle la Catholique conservés à la Capilla Real de Grenade. Historique de la collection et étude des œuvres envisagées particulièrement sous l'angle de l'exécution picturale* (Mémoire de doctorat, exemplaire dactylographié), Louvain, 1961.

<sup>11</sup> P. DE MADRAZO, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelone, 1884, p. 7-23.

<sup>12</sup> C. JUSTI, *Die fünfzehn Tafeln im Königlichen Palast zu Madrid*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), VIII, 1887, p. 157-169. Cette étude est reproduite dans *Miscellaneën aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, t. I, Berlin, 1908, p. 315-322.

<sup>13</sup> Voir note 7.

<sup>14</sup> J. FERRANDIS, *Datos documentales para la Historia del Arte español. III. Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, Madrid, 1943.

<sup>15</sup> F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

<sup>16</sup> En fait, la confrontation du texte publié avec l'original montre que la copie est très imparfaite et qu'il existe de nombreuses variantes, soit que des mots aient été changés ou des membres de phrases oubliés (à titre d'exemple, p. 170, à la 5<sup>e</sup> ligne du septième paragraphe, il faut suppléer entre les mots *como* et *lleva*, le texte suivant : *esta a el huerto y en la otra como*; à la 8<sup>e</sup> ligne, après le mot *cruz*, les mots *e otra de ecce homo*), soit que des mentions entières manquent (l'auteur publie — p. 172-174 — le *Legajo* 1213, *pliegos* 75 à 78 du fonds *Contaduría Mayor, Primera Epoca*. Il donne 22 paragraphes, alors que le texte original en comporte 40; manquent les paragraphes 2, 3, 4, 5, 12, 13, 16, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 34).



difficulté d'établir le nombre exact des œuvres ayant composé la collection de la reine Isabelle, Sánchez Cantón avance le chiffre de 225 tableaux environ <sup>17</sup>.

Dans la deuxième édition (1952) de son étude sur la *Capilla Real* de Grenade, Gallego y Burín <sup>18</sup> reprend la nomenclature des sources proposées par Madrazo; le chiffre avancé — l'auteur dit 490, et non 460 — lui paraît exagéré, car des œuvres ont été vendues, d'autres peuvent être reprises dans des inventaires distincts. La même année, Brans <sup>19</sup> envisage à son tour le problème et cite les textes déjà publiés par Sánchez Cantón. L'auteur estime que le chiffre de 300 œuvres n'est pas exagéré; la seule lecture des inventaires lui permet de le supposer. De plus, l'existence d'œuvres qui ont quitté la collection avant la mort de la reine lui paraît un élément suffisant pour confirmer cette hypothèse. Reprenant le même sujet en 1959, mais uniquement sous l'angle de l'art des Pays-Bas, Brans <sup>20</sup> évalue à 60 ou 70 les œuvres flamandes possédées par la reine.

Pour déterminer l'importance de la collection de tableaux de la reine Isabelle et les œuvres qui la composent, une nécessité s'imposerait en face des erreurs d'attribution d'inventaires et des lacunes de l'édition : le recours au texte original publié dans son intégralité. Ne pouvant se livrer à ce travail dans le cadre de la présente étude, on se bornera à présenter dans un ordre chronologique les documents dont on dispose pour établir le nombre de tableaux possédés par la reine. Ces documents peuvent être réunis en trois groupes : a. les inventaires établis du vivant de la reine, b. les inventaires dressés après sa mort et c. les listes de biens appartenant à d'autres personnes, mais dont il est dit qu'ils furent en la possession de la reine.

#### a. Les inventaires établis du vivant de la reine

Un inventaire en date du 16 mars 1499 <sup>21</sup> mentionne les œuvres confiées à Madrid à Sancho de Paredes et Isabelle Cuello, son épouse <sup>22</sup>, par Béatrice Cuello, camériste de la reine <sup>23</sup>. Il comprend 11 *lienços, papeles y pergaminos* et 37 portraits de membres de la famille royale. Le 13 janvier de la même année <sup>24</sup>, Béatrice Cuello avait déjà confié à Sancho de Paredes 8 tableaux. Le 3 mai 1499 <sup>25</sup>, Sancho de Paredes reçoit, à Madrid également, des œuvres de la même Béatrice Cuello; il s'agit de 11 *tablas*. A une date indéterminée, mais avant le 29 septembre 1499 <sup>26</sup>, les Rois Catholiques

<sup>17</sup> Une autre raison pour n'accueillir cette édition qu'avec réticence, c'est que l'auteur considère comme biens ayant appartenu à Isabelle des objets faisant partie des possessions de Jeanne la Folle, recensés en 1555 par les caméristes de celle-ci, Diego et Alonso de Ribera (p. 172). Pour la référence au texte, voir la note 16. L'auteur lit la date 1555, mais la fait suivre de *Sic por 1505*.

<sup>18</sup> A. GALLEGO Y BURÍN, *La Capilla Real de Granada*, 2<sup>e</sup> édition, Madrid, 1952, p. 174-176.

<sup>19</sup> J.V.L. BRANS, *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952, p. 99-123.

<sup>20</sup> J.V.L. BRANS, *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959, p. 31.

<sup>21</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 156*. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 14; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 168-169; J.V.L. BRANS, *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952, p. 102-103.

<sup>22</sup> Sancho de Paredes est d'abord mentionné comme *teniente de camarero* le 15 mars 1498, puis comme *camarero* : A. DE LA TORRE, *La Casa de Isabel la Católica (Biblioteca « Reyes Católicos »). Documentos y Textos*, n° IV, Madrid, 1954, p. 191. Isabelle Cuello est citée comme femme du précédent, le 5 mars 1498 : A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 172.

<sup>23</sup> Béatrice Cuello n'est pas citée dans la *Casa de Isabel la Católica*; les comptes de la reine la mentionnent comme *camarera* d'Isabelle à partir de l'année 1493 (A. DE LA TORRE et E.A. DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza Tesorero de Isabel la Católica*. t. II. 1492-1504 (Biblioteca « Reyes Católicos »). *Documentos y Textos*, n° VI, Madrid, 1956, p. 95).

<sup>24</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 186*. Voir F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 167; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>25</sup> Même référence que note 24. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 14; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 166-167; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 103-104.

<sup>26</sup> *Archivo general de Simancas, Patronato Real, Testamentos, Legajo 2, folio 32*. Publié par J. FERRANDIS, *op. cit.*, p. 27.

Le document n'est pas daté; il paraît cependant possible de le situer avant le 29 septembre 1499, car à cette date, divers objets mentionnés dans le présent inventaire sont cités dans un inventaire de biens de Marguerite d'Autriche (*Archivo general de Simancas, Patronato Real, Capitulaciones con la Casa de Austria, Legajo 1, folio 7*. Publié par J. FERRANDIS, *op. cit.*, p. 29-61; voir F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 166).

donnent à la princesse Marguerite diverses *joyas e cosas*, parmi lesquelles se trouve certainement une peinture.

Pendant le mois de novembre 1503<sup>27</sup>, à la demande de la reine, Gaspar de Grizio dresse l'inventaire des biens conservés à l'Alcazar de Ségovie. Le folio XII de cet inventaire porte le titre *Cosas de capilla e ornamentos*; il mentionne au moins six peintures<sup>28</sup>.

Un texte daté de juin 1504<sup>29</sup> rapporte que Violante de Albión, camériste de la reine<sup>30</sup>, a reçu au monastère de La Mejorada (Olmedo), des tableaux offerts par Isabelle à l'abbé d'Alcala la Real, Juan de Avila, et à doña Maria de Velasco : un diptyque et deux autres panneaux; ces deux derniers sont donnés à Pe(d)ro Garcia pour être livrés à Grenade.

### b. *Les inventaires dressés après la mort de la reine*

Une livraison est faite à Toro (Zamora), le 8 janvier 1505<sup>31</sup>, à San Román<sup>32</sup> au nom de Juan Velazquez; elle comprend 23 œuvres, *retablos, lienzos y paños*; le 11 du même mois, une autre livraison est faite dans les mêmes circonstances<sup>33</sup>; elle compte 17 *tablas*. La valeur de 46 œuvres diverses est appréciée à Toro, le 2 février 1505<sup>34</sup>, par Felipe *Yluminador*<sup>35</sup>.

Le 19 février de la même année<sup>36</sup>, à Toro, 69 *tablas y retablos* sont confiés à San Román, le camériste<sup>37</sup>. Dans la même localité, le 26 février<sup>38</sup>, on mentionne la remise à Pedro Garcia, *limosnero* d'Isabelle<sup>39</sup>, de la part de Violante de Albión, pour être livrés à Grenade, de 36 *tablas y retablos* et 9 *tablas y retablos*; ces derniers sont vendus. A Toro encore, le 9 mars<sup>40</sup>, Juan Velazquez reçoit du camériste Mendieta<sup>41</sup>, par l'intermédiaire de sa femme Maria de Velasco, 17 œuvres se répartissant en *lienzos de devocion, paños y un pergamino*.

<sup>27</sup> *Archivo general de Simancas, Patronato Real, Legajo 30-6*. Publié par J. FERRANDIS, *op. cit.*, p. 69-169.

<sup>28</sup> Idem, p. 87-93. Repris par M. BALLESTEROS GAIBROIS, *La Obra de Isabel la Católica (Publicaciones historicas de la Excm. Diputación Provincial de Segovia, II, Série 2a, Monographies, 1)*, Ségovie, 1953, p. 359-364. Gaspar de Grizio est cité comme secrétaire dans *La Casa de Isabel la Católica* : A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 179.

<sup>29</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 178, folio 29*. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 12; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 171-172; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 104-105.

<sup>30</sup> Ce nom ne figure pas dans *La Casa de Isabel la Católica*; il apparaît dans les comptes à partir du 13 décembre 1493 et est fréquemment cité après cette date (A. DE LA TORRE et E.A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 117, 169, 177-179, etc.).

<sup>31</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 81, folio 1*. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 11-12; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 175-176; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>32</sup> Divers personnages portant le nom de San Roman (ou Sant Roman) ont été au service de la reine (A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 197); ils exercent les fonctions de *escudero de pie*, le 22 mai 1493; *hombre de Cámara*, le 13 janvier 1498; *mozo de capilla*, le 30 juillet 1503. Il en va de même pour Juan Velazquez (Velasques); les porteurs de ce nom sont qualifiés de *mozo de capilla*, le 26 juillet 1501 et de *paje*, les 28 février 1498 et 15 novembre 1503 (A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 205).

<sup>33</sup> Même référence que note 31. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 12; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 176-177; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 110-111. Ces œuvres sont reprises dans le *Legajo 192, folio 31*.

<sup>34</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 192, folio 85*. Voir F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 184-188. C. JUSTI (*op. cit.*, p. 316) date l'acte du 25 février.

<sup>35</sup> Ce nom ne figure pas dans *La Casa de Isabel la Católica*, ni dans les comptes de la reine.

<sup>36</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 192, folio 20*. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 13-14. A ce jour nous n'avons pas pu consulter ce texte qu'aucun auteur ne cite. L'information de Madrazo est reprise par MORALES DE LOS RÍOS, *op. cit.*, p. 134 et par A. GALLEGO Y BURÍN, *op. cit.*, p. 176.

<sup>37</sup> Voir note 32.

<sup>38</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 178, folios 69 et 70*. P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 12-13; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 177-180; J.V.L. BRANS, p. 106-109; M. BALLESTEROS GAIBROIS, *op. cit.*, p. 365-367. Nous n'avons pas trouvé trace des 16 *paños de devoción* signalés par Madrazo qui mentionne également 45 *tablas y retablos* sans faire de distinction entre les peintures vendues et celles destinées à être transportées à Grenade.

<sup>39</sup> Pedro Garcia de Atiença est cité comme *capellan y limosnero* à Grenade, le 20 décembre 1500 (E. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 177).

<sup>40</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 192, folio 12*. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 13; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 174-175; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 111-112.

<sup>41</sup> Martin de Mendieta est cité le 20 février 1501, comme *hombre de Cámara* (A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 186).



Le 13 ou le 17 avril 1505 <sup>42</sup>, le *vicario* de Veas <sup>43</sup> reçoit ordre du roi de transporter à Grenade 96 *lienços de devoçion*. A Arévalo (Avila), le 11 juin 1505 <sup>44</sup>, il est fait état d'œuvres reçues par Maria de Velasco, en provenance du camérier Mendieta, avec comme intermédiaire Sancho de Paredes; 11 *tablas* et 14 *tablas de oratorio* y sont renseignées.

A une date non précisée de l'année 1505 <sup>45</sup>, à Toro, un ensemble d'œuvres est remis par Juan Velazquez à Sancho de Paredes par l'intermédiaire de Saravia <sup>46</sup>; il comprend 9 ou 10 *tablas y retablos* et 96 *lienços de devoción*; ces derniers sont remis à l'aumônier (*vicario*) de Veas pour être transportés à Grenade. Également à une date non précisée de 1505 <sup>47</sup>, probablement à Toro, sont mentionnées des œuvres, anciennement confiées à Violante de Albión, à ce moment en charge de Juan Velazquez et qui sont données à Pe(d)ro Garcia pour être livrées à Grenade. Il s'agit de 3 *tablas de devoción*, d'un *retablico* et de 2 *tablas*. En outre, des œuvres se trouvant à Ségovie sont aussi citées : 5 *tablas*, 2 *retablos*, 4 *lienços de pintura de devoción, paño y un papel*. Enfin Pe(d)ro Garcia reçoit aussi ordre de porter à Grenade 70 (ou 72) *paños de lienço de devoción* <sup>48</sup>.

### c. Inventaires de biens citant des œuvres ayant appartenu à la reine

Un inventaire déjà évoqué porte le titre : *Joyas y cosas que los Reyes Catolicos y el Principe dieron a la Serenísima Princesa Dona Margarita* <sup>49</sup>. Bien que non daté, ce texte peut être situé avant le 29 septembre 1499, parce que des biens y mentionnés sont repris dans un inventaire dressé à cette date <sup>50</sup>. Une peinture y est citée <sup>51</sup>.

Un inventaire du 29 septembre 1499 <sup>52</sup> énumère les biens de Marguerite d'Autriche conservés à Grenade; il y est fait état de diverses œuvres reçues de la reine dont, très probablement, le tableau déjà mentionné, et d'autres dont la provenance n'est pas indiquée <sup>53</sup>. Il n'y a pas lieu de citer ici l'inventaire des biens de Jeanne la Folle <sup>54</sup>, considéré par erreur par Sánchez Cantón comme mentionnant les biens de la reine Isabelle <sup>55</sup>, car il n'est pas possible d'y identifier les biens pro-

<sup>42</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 178, folio 70 in fine*. Voir SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 182.

<sup>43</sup> La Maison de la reine comprenait le 4 juin 1501 un Pedro de Veas, maître en théologie, *capellán* à Grenade (A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 204).

<sup>44</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 192, folio 16*, repris aux folios 68, 69 et 75. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 13; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 182-184; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 112-114.

<sup>45</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 81, folios 3 et 6*. Il s'agit des œuvres déjà citées, voir les références notes 38 (partiellement) et 42. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 12; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 181-182.

<sup>46</sup> Plusieurs personnages, porteurs du nom de Saravia, figurent dans *La Casa de Isabel la Católica*, comme *mozo de Cámara*, le 17 mars 1498; *repostero de plata; montero de guarda*, le 3 octobre 1495; *portero de cocina*, le 20 mars 1501; *mozo de espuelas*, le 17 septembre 1501 (A. DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 198).

<sup>47</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 189, folio 1*. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 14-15; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 169-171; J.V.L. BRANS, *op. cit.*, p. 114-115.

<sup>48</sup> Le texte indique que Garcia aurait été chargé de cette mission, le 13 mars 1505.

<sup>49</sup> *Archivo general de Simancas, Patronato Real, Testamentos, Legajo 2, folio 32*. Voir J. FERRANDIS, *op. cit.*, p. 25-28.

<sup>50</sup> Voir note 32.

<sup>51</sup> J. FERRANDIS, *op. cit.*, p. 27.

<sup>52</sup> *Archivo general de Simancas, Patronato Real, Capitulaciones con la Casa de Austria, Legajo 1, folio 7*. Voir J. FERRANDIS, *op. cit.*, p. 29-61.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 60-61.

<sup>54</sup> *Archivo general de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 1213, pliegos 75<sup>v</sup>-78<sup>v</sup>*. Voir P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 15-18, l'auteur indique que ces documents sont conservés au *Legajo 1544*; J. FERRANDIS, *op. cit.*, p. XXXII-XXXV, 69-375, l'auteur omet de donner la référence.

<sup>55</sup> F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 172-174, voir aussi la note 17. M. BALLESTEROS GAIBROIS (*op. cit.*, p. 369-370), s'inspirant de Sánchez Cantón, considère également qu'il s'agit d'un inventaire de la *Recámara de la Reina Católica*.

venant éventuellement des collections de la reine catholique. De même, les inventaires de Marguerite d'Autriche <sup>56</sup> et de Philippe II <sup>57</sup> ne doivent pas être retenus puisque les œuvres détenues par ces derniers et qui font partie des collections d'Isabelle, ont été recensées à partir d'un inventaire de la reine elle-même <sup>58</sup>.

Il paraît extrêmement difficile — sinon impossible — de fixer le nombre exact des tableaux qui furent en la possession de la reine Isabelle. Ce nombre d'œuvres a d'ailleurs évolué puisque, d'un côté, la souveraine a reçu des tableaux <sup>59</sup> et que, de l'autre, elle en a offert <sup>60</sup>.

Cependant, même sans se préoccuper de ces fluctuations, il reste difficile de préciser le nombre de peintures possédées par Isabelle. Il n'est tout d'abord pas toujours possible d'après les textes de savoir si l'on a affaire à une peinture sur bois ou sur toile, ou à une œuvre ressortissant d'un des arts du tissu : tapisserie ou broderie <sup>61</sup>. Ensuite, il est certain que les mêmes œuvres peuvent réapparaître plus d'une fois dans les inventaires. La chose est aisément contrôlable lorsque deux textes reprennent une énumération identique, ou presque identique, du même nombre d'œuvres; un exemple particulièrement frappant de cette répétition est fourni par un envoi de 96 *lienzos de devoción* <sup>62</sup>. On rencontre aussi parfois la répétition d'œuvres isolées, soit en des termes dont la précision concernant le sujet et les dimensions permet d'exclure le doute <sup>63</sup>, soit en des termes moins explicites mais qui donnent à croire qu'il s'agit d'une même œuvre <sup>64</sup>. De plus, l'imprécision de nombreuses descriptions qui mentionnent seulement de manière fort vague le sujet des œuvres, permet de supposer que dans des inventaires différents, certaines mentions se réfèrent aux mêmes œuvres, tels les panneaux de l'*Annonciation* et ceux portant la *Vierge et l'Enfant*. Les différences possibles d'interprétation de certains sujets par les rédacteurs des inventaires font naître l'hypothèse qu'une même œuvre ne porte pas la même identification dans deux inventaires différents.

Enfin, comme il n'existe — à notre connaissance — aucun inventaire général des biens de la reine, ni de son vivant, ni après son décès, on n'a pas la certitude de posséder un recensement complet des peintures de la collection; des inventaires partiels peuvent s'être perdus. Pour illustrer ceci, on pourrait noter que l'inventaire dressé à Ségovie vers la fin de l'année 1503 ne mentionne pas le même nombre d'œuvres, ni, dans la plupart des cas, des tableaux de même sujet que l'inventaire de 1505; celui-ci recense pourtant des œuvres en provenance du même lieu <sup>65</sup>.

En fait, bien qu'il soit difficile d'établir le chiffre précis des tableaux possédés par la reine, on peut admettre qu'Isabelle la Catholique possédait un nombre important de peintures et qu'une évalua-

<sup>56</sup> GH. DE BOOM, *Les collections artistiques de Marguerite d'Autriche*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles* (Bruxelles), XXXVI, 1930-1931, p. 291-318; la même, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la pré-renaissance*, Bruxelles, 1935. L'auteur mentionne les diverses éditions des inventaires des biens de la gouvernante des Pays-Bas.

<sup>57</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II* (*Archivo Documental Español publicado por la Real Academia de la Historia*, t. X et XI), Madrid, 1956-1959, 2 vol.

<sup>58</sup> Voir note 34.

<sup>59</sup> Voir note 66.

<sup>60</sup> Voir notes 26 et 52.

<sup>61</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (*Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 116, 175) publie certaines mentions d'œuvres à la fois sous la rubrique tapisseries et sous la rubrique peintures.

<sup>62</sup> Voir plus haut, p. 5.

<sup>63</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 174 et 183, les numéros 92 et 193.

<sup>64</sup> Idem, p. 172 et 180, les numéros 64 et 171.

<sup>65</sup> Voir plus haut, p. 4 et 5.



tion de deux à trois cents unités semble correspondre à la réalité lorsqu'on additionne les œuvres contenues dans des inventaires qui, apparemment, ne se répètent pas <sup>66</sup>.

Les différents auteurs ont traité avec plus ou moins de détails, de la nature des œuvres peintes en la possession de la reine. Les noms des artistes ne sont ordinairement pas cités, à l'exception de deux d'entre eux qui apparaissent sous un prénom : *Michel* et *Jeronymus* <sup>67</sup>; on s'accorde à y reconnaître Michel Sittow et Jérôme Bosch <sup>68</sup>. Madrazo <sup>69</sup> pense, malgré le silence des textes et sans connaître les tableaux eux-mêmes, que les auteurs du plus grand nombre d'œuvres sont des peintres flamands, car les sujets traités sont ceux-là même qui furent popularisés par les artistes des Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle. Les auteurs plus récents ont pu établir la présence d'œuvres de maîtres espagnols, comme Pedro Berruguete et Bartolomé Bermejo, et de l'école italienne en même temps que celles d'artistes flamands <sup>70</sup>.

En général, les sujets sont décrits, ne fut-ce que brièvement, dans les inventaires; ils le sont suffisamment pour pouvoir affirmer que la grande majorité des panneaux étaient des œuvres religieuses, que l'on rencontrait un nombre relativement important de portraits, mais que les sujets profanes faisaient figure d'exception <sup>71</sup>.

Les œuvres religieuses reflètent les tendances iconographiques habituelles : l'Ancien Testament est moins souvent représenté que le Nouveau; de ce dernier, on rencontre en nombre presque égal des scènes de la vie du Christ, surtout de la Passion, et de la vie de la Vierge, surtout l'Annonciation; les scènes réunissant Marie et l'Enfant sont fréquentes. Saint Jean-Baptiste occupe la première place parmi les saints représentés, mais on rencontre également : saint Grégoire, saint Jérôme, saint François, saint Pierre, saint Paul, sainte Catherine...

Parmi les portraits <sup>72</sup>, il en est huit de la reine elle-même, et trois de Jeanne la Folle; les autres représentent le roi Ferdinand, les enfants des Rois Catholiques et des princes qui leur sont apparentés. En tête des œuvres profanes, vient l'histoire de Lucrece, puis d'autres tableaux qu'en raison des sujets quelque peu extraordinaires les auteurs sont incités à attribuer à Bosch ou à son école; on rencontre aussi des œuvres documentaires : des plans, des vues de villes ou de régions.

<sup>66</sup> Il est également difficile de déterminer la provenance de la plupart des œuvres citées dans les inventaires. FERRANDIS (*op. cit.*, p. IX et XVII) estime que beaucoup d'œuvres en la possession d'Isabelle lui vinrent en héritage de ses prédécesseurs, Juan II et Enrique IV. Ceci est probable pour quelques objets et certain pour d'autres, mais n'explique de toute façon pas l'origine de toutes ces œuvres (voir à ce propos J. K. STEPPE, *Vlaamse Kunstwerken in het Bezit van Doña Juana Enriquez, echtgenote van Jan II van Aragon en moeder van Ferdinand de Katholieke*, dans *Scrinium Lovaniense. Mélanges historiques Etienne Van Cauwenbergh*, Louvain, 1961, p. 301-330). Parfois, les inventaires signalent eux-mêmes la provenance des œuvres, mais les renseignements ne portent que sur l'origine de quelques tableaux sans donner de solution à l'ensemble du problème (voir notamment F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 167, n° 16; p. 169, n° 50 et 51; p. 172, n° 64 et 65). Les comptes de la reine, eux non plus, ne sont pas d'un grand secours (A. DE LA TORRE et E.A. DE LA TORRE, *Cuentas de Gonzalo de Baeza tesorero de Isabel la Católica...* (Biblioteca « Reyes Católicos ». *Documentos y Textos*, n° V et VI), Madrid, 1955-1956, 2 vol. Ils comprennent les dépenses extraordinaires (*gastos especiales*); selon les mentions contenues, il serait normal d'y trouver citation d'achats éventuels de tableaux. Les très rares mentions d'acquisitions d'œuvres ne paraissent en aucun cas pouvoir expliquer la provenance des œuvres qui nous occupent.

<sup>67</sup> P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 18-20.

<sup>68</sup> Sur les artistes, surtout les peintres flamands, qui constituaient les peintres de Cour de la reine Isabelle, voir principalement J.V.L. BRANS, *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959, p. 33-59.

<sup>69</sup> P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 18.

<sup>70</sup> F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 163.

<sup>71</sup> P. DE MADRAZO, *op. cit.*, p. 21; F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 153-162.

<sup>72</sup> F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 153-157.

## 2. L'HISTOIRE DES TABLEAUX CONSERVÉS A LA CAPILLA REAL A GRENADE

L'histoire des tableaux conservés à la *Capilla Real* formera les quatre parties de ce paragraphe <sup>73</sup>. Elle relatera tout d'abord les décisions à la suite desquelles les œuvres furent affectées à la *Capilla Real* (a. *Les débuts*). Puis viendra l'histoire des tableaux depuis leur entrée dans la chapelle jusqu'au moment où, à la fin du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, ils seront placés au revers des portes de deux reliquaires (b. *De 1520 à 1630*). On envisagera ensuite le problème du placement des panneaux dans les reliquaires et de leur conservation jusqu'au moment où ils en seront retirés pour être exposés dans l'avant-sacristie (c. *De 1630 à 1945*). L'histoire moderne des panneaux viendra enfin (d. *A partir de 1945*).

a. *Les débuts*

Le 13 septembre 1504, les Rois Catholiques décident dans une cédule donnée à Medina del Campo, de fonder à Grenade une *Capilla Real* placée sous l'invocation des deux saints Jean, l'Évangéliste et le Baptiste. Cette fondation devait leur servir de lieu de sépulture. Le 30 du même mois, confirmation est donnée de cette fondation. Isabelle rédige son testament le 12 octobre; n'abandonnant pas le vœu précédemment émis de reposer à Grenade, mais supposant que la chapelle ne serait pas terminée au moment de son décès, elle demande que ses restes soient enterrés au monastère de San-Francisco de l'Alhambra à Grenade, insistant en outre pour qu'ils soient transférés dans la ville dès que possible : *la cual traslación encargaba a sus testamentarios que la hiciesen, lo más presto que ser podiere* <sup>74</sup>. La souveraine enjoint de vendre la quantité de ses biens nécessaire à l'accomplissement de sa volonté; elle met comme restriction que certains biens, hormis ceux qu'elle destine à sa famille, doivent être affectés à la nouvelle fondation, notamment la plus grande partie des reliques qu'elle possède et les objets qui constituent sa *Capilla*.

Le 26 novembre, la reine meurt à Medina del Campo; selon ses vœux, son corps est transféré à l'Alhambra de Grenade où il arrive le 15 décembre. Peu après, le 14 mars 1505, le roi Ferdinand prend les dispositions pratiques pour la construction de la chapelle; il désigne comme maître d'œuvre Enrique Egas, architecte officiel de la Cour, dont l'activité est bien connue à Saint-Jacques-de-Compostelle, à Tolède, à Salamanque <sup>75</sup>. A la mort du roi, le 23 janvier 1516, les travaux n'étant pas terminés, ses restes sont également déposés provisoirement à l'Alhambra.

Entretemps cependant, Jeanne la Folle avait, à deux reprises, augmenté la dotation de la fondation (14 octobre 1507 et 20 février 1509), tandis que le roi, qui s'était occupé de son vivant de faire poursuivre la construction, faisait de même dans son testament daté de Madrigalejo, le 22 janvier 1516 <sup>76</sup>. L'œuvre fut terminée en 1519. Charles-Quint ordonna le transfert des corps, qui fut réalisé le 10 novembre 1520. Le 14 janvier de la même année, une cédule de l'empereur Charles-Quint reprenant les termes d'un document plus ancien, avait annoncé, entre autres au *Capellán Mayor*, Pedro Garcia de Atienza, l'arrivée d'œuvres conservées à l'Alhambra. L'acte de donation

<sup>73</sup> Sauf avis contraire, on se référera dans ce paragraphe à l'ouvrage de base, A. GALLEGO Y BURÍN, *La Capilla Real de Granada*, 2<sup>e</sup> édition, Madrid, 1952, de même qu'à l'article très circonstancié du même auteur, *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), LVII, 1953, p. 9-116.

<sup>74</sup> Le codicille à ce testament, daté du 23 novembre, ne contient pas de mention de la nouvelle fondation.

<sup>75</sup> J.V.L. BRANS, *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952, p. 210-213.

<sup>76</sup> J.K. STEPPE, *op. cit.*, p. 324.



des œuvres permettrait de déduire, selon Gallego y Burín, que ces œuvres étaient au nombre de 41, parmi lesquelles 10 triptyques et 5 ou 6 diptyques. Dans une étude plus récente cependant, l'auteur estime que 80 tableaux au moins ont été légués à la *Capilla Real* <sup>77</sup>.

#### b. De 1520 à 1630

A l'exception du triptyque de Bouts, on n'a aucune certitude sur le lieu où furent conservés les tableaux durant le siècle qui suivit leur entrée dans la *Capilla Real*. Gallego y Burín suppose qu'ils restèrent dans la sacristie, dans les armoires à reliques <sup>78</sup>. De son côté, Gómez-Moreno Martínez présume qu'ils furent rassemblés au-dessus des deux autels du transept et demeurèrent à cet endroit jusqu'au moment où ils furent placés dans les armoires-reliquaires surmontant ces mêmes autels <sup>79</sup>. Le témoignage le plus ancien qu'on possède au sujet de la *Capilla* est celui d'Andrea Navagero, ambassadeur vénitien auprès de l'empereur Charles-Quint; dans sa cinquième lettre, de l'année 1526, il décrit les tombeaux, le retable de l'autel majeur et ceux des autels latéraux. Il ajoute : *A esta deyo la Reina todos sus libros, medallas, vasos de vidrio y otras cosas parecidas, las cuales se custodian en la sacristia. A simismo dejarom mucha plata y tapices, y ornamentos de seda, y de oro y adornos para todos los altares...* <sup>80</sup>.

Peut-on tirer argument du silence concernant les tableaux qui nous intéressent pour affirmer qu'ils n'étaient pas exposés, mais conservés dans la sacristie comme le pense Gallego y Burín ? Il semble bien que non car le retable, de vastes dimensions, réalisé pour encadrer le *Triptyque de la Descente de croix* de Bouts <sup>81</sup>, était terminé et mis en place à l'époque, or Navagero n'en parle pas non plus. Ce silence, pour étonnant qu'il soit, mais compréhensible de la part d'un voyageur pressé, se comprend moins de la part des inventaires de la *Capilla* eux-mêmes.

Un inventaire couvrant près d'un siècle depuis les premières années d'existence de la fondation jusqu'en 1630 ne souffle mot des tableaux flamands <sup>82</sup>. Un autre document <sup>83</sup>, datant de l'année 1589, ne se réfère pas aux peintures; il s'agit d'un réquisitoire sévère prononcé par un visiteur

<sup>77</sup> A. GALLEGO Y BURÍN, *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), LVII, 1953, p. 59. Quarante-quatre tableaux existent encore maintenant dans la *Capilla* : 30 sont exposés dans le musée, 5 sont restés dans les reliquaires, 8 se trouvent dans la salle capitulaire, le triptyque de Bouts orne le transept. Les inventaires anciens mentionnent 20 tableaux perdus depuis; 5 au moins ont fait partie de retables actuellement incomplets. En additionnant ces chiffres on arrive à la somme de 69. Se basant sur des notes inédites de Vicente Carderera et sur le silence de certains inventaires récents, l'auteur se croit autorisé à citer le chiffre de 80 tableaux. On pourrait répondre que le silence d'un inventaire ne permet pas de conclure nécessairement à la disparition ou à l'inexistence d'une œuvre, car dans ce cas, on ne pourrait expliquer actuellement la présence des tableaux flamands; de plus, un inventaire très précis de 1505 (1503 ?) mentionne deux panneaux d'un triptyque à propos du retable du Maître de la légende de sainte Catherine, p. 116, ce qui, dans le cas présent, permet de dire, non que le troisième panneau est perdu, mais qu'il n'est pas entré à la *Capilla*.

<sup>78</sup> Idem, p. 26.

<sup>79</sup> M. GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ], *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, p. 290; voir également c. de 1630 à 1945, p. 10-12.

<sup>80</sup> F. VALLADAR Y SERRANO, *Guía de Granada*, Grenade, 1890, p. 302-303.

<sup>81</sup> Voir p. 45.

<sup>82</sup> Cet inventaire est un gros in-folio avec une reliure en cuir brun, portant la note dorsale 3 et en page de garde : *Libro nº5. L'intitulé de cet inventaire est le suivant : Libro de visitas delas Reliquias, Hornamentos, Plata y otras cosas pertenencientes ala Real Capilla de Granada, hechas por diversos señores visitadores desde el año de 1536 hasta el de 1630* (Archives de la *Capilla Real* de Grenade). Le volume s'ouvre par un inventaire des reliques daté de l'année 1536 (f° 1-6); vient ensuite à partir du f° 7, un long inventaire du 2 juillet 1540 contenant une liste fort complète d'objets du culte et de décoration. Il est possible que Gallego y Burín ait tiré argument de ce texte pour prétendre qu'une partie des tableaux se trouvait bien dans la sacristie; voici en effet comment commence la déclaration du visiteur royal de 1536 dans le *Libro de visitas delas Reliquias...*: *Primeramente visitó un Relicario que está en la sacristia a manera de altar cerrado con tres llaves.*

<sup>83</sup> Archives de la *Capilla Real* de Grenade, Caxon 3, Legajo 25, nº 11.

royal contre la situation de la *Capilla Real*, particulièrement en matière de garde des reliques, et également des biens conservés dans la sacristie où l'on parle explicitement de dégradations subies par des tapisseries ou des broderies et de lacunes dans les titres de propriété.

Malgré les critiques dont elle est l'objet — et le sera encore dans la suite — la garde des reliques semble bien être une des grandes préoccupations du chapitre. Des travaux sont réalisés en 1604 pour en améliorer la conservation<sup>84</sup>. De plus, il en est question à diverses reprises à l'époque, comme le *Libro de Cabildos* en garde le souvenir, en mai 1600<sup>85</sup>, avril 1624<sup>86</sup>, mars 1626<sup>87</sup>, novembre 1629<sup>88</sup>. La dernière mention est particulièrement intéressante : on s'efforce d'y expliquer (ou excuser) les pertes de reliques par le fait qu'elles sont conservées en différentes mains. De cette situation vient probablement la nécessité du regroupement intégral des reliques; c'est ce regroupement qui se trouve à l'origine de la conservation des tableaux à l'intérieur d'armoires-retables dans les bras du transept<sup>89</sup>.

On sait que le *Triptyque de la Descente de croix* de Bouts a subi un sort spécial dès les premières années d'existence de la *Capilla Real*, ce qui eut pour conséquence de faire connaître sa présence à Grenade à une époque relativement ancienne<sup>90</sup>. C'est en 1523 que fut commandé à Jacobo el Indaco un retable destiné à la plus grande des chapelles de l'édifice, celle de la Sainte-Croix<sup>91</sup> (pl. XL).

#### c. De 1630 à 1945

Vers 1630, il est décidé de réunir toutes les reliques conservées à la *Capilla Real* dans des armoires-retables situées au-dessus des autels de chacun des bras du transept, on ne sait exactement dans quelles circonstances<sup>92</sup>, probablement à la suite d'une des visites d'inspection d'un conseiller royal<sup>93</sup>. Les comptes de la Fabrique<sup>94</sup> relèvent de manière fort complète les dépenses auxquelles ces constructions ont donné lieu, de même que les hommes qui en furent les artisans : le nom de Alonso de

<sup>84</sup> Archives de la *Capilla Real* de Grenade, *Cuentas de los Señores Obreros desde año de 1591 hasta el de 1655*, non folié.

<sup>85</sup> Archives de la *Capilla Real* de Grenade, *Libro de Cabildos dio principio en 15 de julio de 1559 y concluyó en 25 de junio de 1602*, f° 139.

<sup>86</sup> Archives de la *Capilla Real* de Grenade, *Libro de Cabildos dio principio en 6 de abril de 1621 y concluyó en 4 de enero de 1636*, f° 113.

<sup>87</sup> Idem, f° 172.

<sup>88</sup> Idem, f° 326.

<sup>89</sup> Voir c. De 1630 à 1945, ci-après. Les critiques de la conservation des reliques font mieux comprendre le silence des textes concernant les tableaux et probablement les pertes dans la collection.

<sup>90</sup> Voir p. 45.

<sup>91</sup> M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Sobre el Renacimiento en Castilla*. II. *La Capilla Real de Granada*, dans *Archivo español de Arte y Arqueología* (Madrid), III, 1925, p. 57, 69 et 70. En 1953, A. GALLEGU Y BURÍN (*op. cit.*, p. 15) avance la date de 1521.

<sup>92</sup> A l'époque déjà, on se plaignait de la disparition de certaines archives (Archives de la *Capilla Real* de Grenade, *Libro de Cabildos dio principio en 6 de abril de 1621 y concluyó en 4 de enero de 1636*, f° 245v : 31 mars 1628). Plus tard, il est explicitement fait allusion à la perte d'un document ayant trait au placement des reliques dans les armoires : *Quaderna 1º nº 29 falta la pieza obrada año 1630 sobre que se formen los relicarios para conservar las s[an]tas reliquias y q[ua]dros?*..., dans *Inventario que se forma de los libros y papeles que se custodian en la Contada de esta Real Capilla dicha... Legajo 22, nº 29*. Cet inventaire est constitué de feuilles volantes. Non daté, on peut le situer vers 1780.

<sup>93</sup> Cette opinion a trouvé une confirmation récente; GALLEGU Y BURÍN (*op. cit.*, p. 24) donne la date, le 19 août 1630, d'une cédule royale qui décide le placement des reliques dans le transept. Une visite a eu lieu le 6 juin 1631 (Archives de la *Capilla Real* de Grenade, *Caxon 3, Legajo 25, nº 15*), faite par Diego Lucio Tuzero, conseiller royal, qui montre que les reliques n'étaient certainement pas encore dans leur nouvel emplacement à l'époque. Il semble bien que la translation n'eut pas lieu avant 1633 (*Libro de Cabildos dio principio en 11 de enero de 1630 y concluyó en 17 de junio de 1639*, f° 301, 302, 303, 306), ou tout au moins, avant la fin de l'année 1632, d'après un texte qui règle l'usage de lampes devant les reliquaires (*Constituciones de la Real Capilla de Granada para su gobierno*, Grenade, 1633; *Constitution XXXXIX*, f° 12v) et qui reproduit une cédule royale en date du 14 novembre 1632.

<sup>94</sup> Archives de la *Capilla Real* de Grenade, *Cuentas de Fabrica tomadas a los Tesoros desde el año de 1622 hasta el año de 1688*, f° 43v-55v.



Mena <sup>95</sup> apparaît comme celui de maître de l'ouvrage. C'est lorsque le gros œuvre fut terminé que les tableaux furent placés aux revers des armoires-retables <sup>96</sup> (pl. I).

A ce propos, une liste de 23 tableaux dont il est dit : ... *son los que estaban en los altares de los reliquias* ... constitue un document important. Le texte n'est pas daté, mais en raison de ceux qui l'encadrent on peut le situer très vraisemblablement entre le mois de juillet 1630 et le mois de juillet 1633. S'y trouvent cités des tableaux qui ont figuré depuis une date indéterminée jusqu'en 1630-1633 dans les « autels des reliquaires », peut-être les reliquaires conservés dans la sacristie et déjà mentionnés dans le *Libro de visitas* de 1536 <sup>97</sup>.

L'importance du document consiste surtout dans l'affirmation de la présence dans la *Capilla*, avant 1630-1633, de tableaux non décrits ailleurs <sup>98</sup>. Tous sont des œuvres à sujets religieux; huit représentent des scènes de la vie du Christ et de la Vierge, les quinze autres sont des figurations de saints <sup>99</sup>. Lorsqu'on compare les sujets avec les tableaux <sup>100</sup> qui se trouvaient dans les reliquaires jusqu'en 1945 <sup>101</sup>, on constate que dix de ces tableaux *peuvent* avoir été replacés dans les nouvelles armoires; ce sont : une *Nativité*, deux *Vierge et Enfant*, la *Vierge et le Christ mort*, l'*Ecce Homo*, la *Prière dans le jardin des oliviers*, la *Descente de croix*, *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Jérôme* et *Sainte Catherine*. Mais pour aucun de ces tableaux, sauf peut-être pour la *Prière dans le jardin des oliviers* <sup>102</sup>, on ne retire, en raison de l'imprécision des identifications, la certitude absolue qu'ils furent replacés dans les armoires. Une fois de plus se confirme l'absence de textes prouvant de manière irréfutable la présence des tableaux étudiés dans la *Capilla*, avant leur placement dans les armoires-reliquaires de 1630 <sup>103</sup>. Dans la suite, l'histoire des tableaux va devenir extrêmement discrète. Enfermés dans des armoires dont l'ouverture nécessite l'emploi de huit clefs confiées à la garde de l'archevêque de Grenade, de l'Alcade de l'Alhambra, du Capellán Mayor et du chanoine chargé des reliques <sup>104</sup>, ils demeurent habituellement cachés aux regards et ne sont visibles que quatre fois l'an, au moment de l'ostentation des reliques : à la fête de la Nativité de saint Jean-Baptiste (24 juin) et de saint Jean-

<sup>95</sup> La première mention de l'artiste apparaît au f° 44<sup>v</sup>. Les textes qui se rapportent aux armoires-reliquaires ont été récemment publiés à partir des Comptes de la Fabrique par A. GALLEGO Y BURÍN (*op. cit.*, p. 88-90). L'original des quittances repose dans les archives de la *Capilla*. D'autres noms sont cités : Antonio Fernando de Cardenas (f° 43<sup>v</sup>); Juan Calero, *ensamblador* (f° 45-46); Alonso de Carrion (?) (f° 46<sup>v</sup>); Pero de Pax, *pintor* (f° 46<sup>v</sup>); Alonso Perez (?), *dorador* (f° 46<sup>v</sup>-47); Juan Baptista Castellanos, *pintor* (f° 48); Cecilio López, *escultor* (f° 48).

<sup>96</sup> Idem, p. 25. A cette occasion, plusieurs panneaux furent écourtés dans des proportions variables.

<sup>97</sup> La liste est intitulée comme suit : *Memoria delos quadros que entrego elli[cencia]do Juan de Zaballos a elli[cencia]do Alfonso del Gyerro que le sucedio en eloficio de sacristan maior y sonlos que estaban enlos altares delas reliquias*, dans *Libro de visitas delas Reliquias...* (voir note 82), f° 357<sup>v</sup>.

<sup>98</sup> Des additions au texte, rédigées dans une écriture postérieure, renseignent sur le sort de certains tableaux; une représentation de la *Descente de croix* est conservée dans la salle du chapitre; d'autres ont été brûlés avec les « bois » ôtés des autels : *se consumieron con la maderera que se quito de los altares*; ils représentaient saint Jean-Baptiste, saint Jacques, la Madeleine et sainte Barbe. Une autre addition est rédigée comme suit : *Contáronse estos cuadros para sentarlos en el ynbentario que se hizo del rescibo de L[i]cencia]do Antonio de Rivera y son diez y nuebe*. La signature du personnage cité figure après le dix-neuvième tableau.

<sup>99</sup> Trois tableaux portent des représentations au revers ou sont pourvus de volets.

<sup>100</sup> Voici la liste des sujets des œuvres placées dans les armoires-retables jusqu'en 1945. Dans le transept nord, 10 œuvres : *Saint Jérôme pénitent*, *Enterrement de sainte Catherine* et *La Vierge au buisson ardent*, *Sainte Lucie (Agathe?)*, *Messe de saint Grégoire*, *Vierge et Enfant*, *Vierge et Enfant entre sainte Catherine et sainte Barbe*, *Mise au tombeau*, *Noli me tangere*, *Nativité*, *Saint Jean-Baptiste*; dans le transept sud, 20 œuvres : *Crucifixion*, *Christ au sépulcre*, *Pietà*, *Saint Jacques le majeur*, *Saint André*, *Saint Bartolomé*, *Nativité*, *Saint Philippe*, *Baiser de Judas*, *Christ au mont des oliviers*, *Pleurants*, *Crucifixion*, *Descente de croix*, *Pietà*, *Vierge et Enfant avec quatre anges*, *Saint Jean l'Évangéliste*, *Portement de croix*, *Flagellation*, *Annonciation*, *Ecce Homo* (voir pl. I).

<sup>101</sup> Voir plus loin, d. *A partir de 1945*, p. 12.

<sup>102</sup> A. GALLEGO Y BURÍN, *La Capilla Real de Granada*, 2<sup>e</sup> édition, Madrid, 1952, p. 84-85.

<sup>103</sup> En toute rigueur de termes, il faut reconnaître en outre qu'on ne possède aucune preuve du placement des tableaux dans les armoires au moment de leur construction.

<sup>104</sup> X, *Gazetilla Curiosa o Semanero Granadino, Noticioso, y util para el Bien comun* (Grenade), 29 octobre 1764, papel XXX.

Porte-Latine (l'Évangéliste, le 6 mai), le 15 août et à la fête de la Toussaint (1<sup>er</sup> novembre). Les auteurs qui rapportent ces précisions ne mentionnent même pas les tableaux <sup>105</sup>.

En fait, nul ne semble plus s'être soucié de leur existence jusqu'en 1881, quand Justi les redécouvrit, et même jusqu'à ce que parut, en 1890, la première étude que cet auteur leur consacra <sup>106</sup>. Les tableaux restèrent fixés au revers des portes des reliquaires jusqu'en 1945 <sup>107</sup>.

De son côté, le *Triptyque de la Descente de croix* ne resta pas dans le retable qui lui fut ménagé en 1523 dans la chapelle de la Sainte-Croix. En 1753, il fut encastré dans la même chapelle à l'intérieur d'une construction de style churrigueresque, due à Blas Antonio Moreno, qui cachait une partie importante de la surface peinte de chacun des panneaux <sup>108</sup>; cet état de choses subsista également jusqu'en 1945.

Il faut encore noter que deux panneaux étudiés ci-après, le *Buste du Christ* <sup>109</sup> et la *Vierge trônant entre deux anges* <sup>110</sup>, avaient été, d'après les indications de M. Gómez-Moreno Martínez, incorporés à l'ancien retable de la Sainte-Croix; le premier était situé à la partie supérieure de la construction, le second en constituait la prédelle. Tous deux en étaient déjà ôtés en 1908 et exposés dans la sacristie de la *Capilla*.

#### d. A partir de 1945

A l'instigation de A. Gallego y Burín, directeur général des Beaux-Arts d'Espagne et ancien maire de Grenade, il est décidé de retirer les panneaux des reliquaires dans lesquels ils étaient enfermés, et de les rendre accessibles au public.

Cette opération est réalisée dans le courant de l'année 1945 <sup>111</sup>. Les tableaux subissent pour la plupart une restauration peu importante qui consiste en un rejointoyage des éléments désassemblés et un bouchage des lacunes les plus visibles de la couche picturale <sup>112</sup>. Les tableaux sont alors intégrés dans un habitacle formé par une plaque de métal à laquelle est vissé un cadre moderne avec vitre, dans le but de les soustraire à l'action des éléments extérieurs. Par la même occasion, les panneaux du triptyque de Bouts quittent le retable du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la chapelle de la Sainte-Croix et réintègrent le retable du XVI<sup>e</sup> siècle, reconstitué dans le transept nord de la *Capilla* <sup>113</sup>.

<sup>105</sup> Ibidem; J. GIMENEZ-SERRANO, *Manuel del Artista y del Viagero en Granada*, Grenade, 1846, p. 237; F. VALLADAR Y SERRANO (*op. cit.*, p. 307) déclare simplement : *El templo contiene cuadros y obras de arte de gran mérito.*

<sup>106</sup> C. JUSTI, *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, p. 203-210.

<sup>107</sup> Entretemps, diverses modifications de caractère juridique interviennent pour la *Capilla Real*. Elles sont sans influence sur les tableaux conservés dans les reliquaires : le 29 mai 1884, la *Capilla* devient monument national; le 3 juillet 1913, la création du *Museo Capitular* est décidée.

<sup>108</sup> M. GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ], *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, p. 292. La décision de changer le retable fut prise par la *Hermandad de la Santa Cruz*, le 20 mai 1740; le travail ne fut cependant pas entièrement terminé avant avril 1762. Les volets du triptyque de Bouts ne furent pas présentés selon la disposition normale, mais celui de gauche à droite, et inversement (A. GALLEGO Y BURÍN, *La Capilla Real de Granada*, 2<sup>e</sup> édition, Madrid, 1952, fig. 17).

<sup>109</sup> Voir p. 55 et 56.

<sup>110</sup> Voir p. 25.

<sup>111</sup> D. A[NGULO] I[ÑIGUEZ], *La nueva instalación de la Capilla Real de Granada*, dans *Archivo español de Arte* (Madrid), XXII, 1949, p. 277-278.

<sup>112</sup> La restauration a été réalisée par les soins des services compétents du Musée du Prado.

<sup>113</sup> A. GALLEGO Y BURÍN (*Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), LVII, 1953, p. 21-22) signale que c'est à l'initiative de M. Gómez-Moreno que le retable de El Indaco, placé en 1762 dans la chapelle de Saint-Ildefonse, face à l'actuelle porte d'entrée de la *Capilla Real*, en fut retiré et monté dans son emplacement actuel.



## 3. LES TABLEAUX CONSERVÉS A GRENADE ET LA COLLECTION D'ISABELLE LA CATHOLIQUE

Les œuvres flamandes de peinture conservées actuellement à la *Capilla Real* proviennent-elles d'une donation *post mortem* d'Isabelle la Catholique ?

A quel résultat parvient-on d'abord, quand on se pose la question de la provenance des œuvres étudiées dans le présent travail ? Pour Sánchez Cantón, sept de ces œuvres sont mentionnées dans les inventaires des biens appartenant à la reine et deux autres ont fait partie — à coup sûr — de la collection d'Isabelle.

Ces dernières sont le *Buste du Christ*<sup>114</sup> et le *Triptyque de la Descente de croix*<sup>115</sup>. C'est un fait que l'existence du triptyque à la *Capilla* est certaine dès les premières années de la fondation<sup>116</sup>, ce qui rend possible son appartenance aux collections de la reine malgré le silence des textes; par contre, rien ne peut être déduit concernant le *Buste du Christ*. Le même auteur considère que les inventaires des biens d'Isabelle font encore état des œuvres suivantes : la *Vierge et le Christ de pitié*<sup>117</sup>, une *Vierge et Enfant au trône*<sup>118</sup>, le *Diptyque de la Descente de croix*<sup>119</sup>, l'*Annonciation*<sup>120</sup>, la *Nativité*<sup>121</sup>, les deux panneaux du *Retable de la Vierge*<sup>122</sup>, le panneau central et le volet gauche d'un triptyque du Maître de la légende de sainte Catherine<sup>123</sup>. De ces sept œuvres, on peut admettre que les cinq dernières sont citées dans les textes; les deux autres s'y trouvent peut-être, mais l'absence de dimensions, le caractère sommaire de l'identification de l'une, les désaccords dans la description de l'autre ne permettent pas de dépasser le stade de la simple éventualité<sup>124</sup>. Par contre, lorsqu'on se réfère à la date, rien ne s'oppose à ce que ces sept œuvres et même les cinq autres aient appartenu à la reine.

114 Voir p. 54 - 57.

115 Voir p. 36 - 53.

116 Voir p. 10.

117 Voir p. 58 - 64.

118 Voir p. 74 - 79.

119 Voir p. 65 - 73.

120 Voir p. 123 - 129.

121 Voir p. 80 - 86.

122 Voir p. 87 - 109.

123 Voir p. 110 - 122.

124 En fait, il n'existe pas d'identité parfaite entre les dimensions actuelles des œuvres et les mesures qui se dégagent de la lecture des inventaires. Deux raisons permettent d'expliquer certaines différences, en dehors d'un éventuel manque de précision des textes qui n'est d'ailleurs pas prouvé : la suppression des cadres originaux et la diminution des dimensions de plusieurs tableaux par suite du sciage lors du placement dans les reliquaires (*Annonciation*, les panneaux du *Retable de la Vierge*, le panneau central et le volet gauche de l'œuvre du Maître de la légende de sainte Catherine, la *Nativité*).

A titre de comparaison, voici les dimensions des œuvres relevées à Grenade et, à la suite, la conversion en centimètres des mesures données dans les inventaires (en se basant sur le rapport de 83,5 cm pour une *vara*) :

N<sup>o</sup> 98 — 53,6 × 38,6                      90,4 × 62,4

— 53,8 × 38,3

N<sup>o</sup> 100 — 44,8 × 32,6                      55,6 × 41,7

N<sup>o</sup> 101 — 51 × 38,4                        125,2 × 83,5

— 50,9 × 38,5

— 63,5 × 38,1 (New York)

N<sup>o</sup> 102 — 77,7 × 60,4                      104,3 × 125,2 (cette dernière dimension étant prise le retable fermé)

— 77,7 × 34

N<sup>o</sup> 103 — 44 × 35,4                        55,6 × 41,7

On constate donc que les dimensions données dans les inventaires — qui, dans un tableau à plusieurs volets, se rapportent sauf avis contraire à l'œuvre dans son ensemble — sont supérieures aux dimensions actuelles des œuvres, compte tenu des amputations subies par celles-ci; ces différences sont souvent sensibles et la diversité de leur ampleur ne permet pas d'identifier ces œuvres avec une certitude absolue.

D'autres œuvres flamandes existent à la *Capilla Real* à côté des tableaux étudiés <sup>125</sup>. Elles sont au nombre de huit. Une seule ne fut pas placée dans les armoires-reliquaires en 1630-1633; il s'agit d'un *Triptyque de la Déposition de la croix* provenant de l'atelier du Maître du Saint-Sang, daté de 1530 environ <sup>126</sup>. Des sept autres panneaux, quatre peuvent être datés du XV<sup>e</sup> siècle. Ce sont : une *Nativité* attribuée à un peintre flamand ayant fréquenté l'atelier de Memlinc <sup>127</sup>, un *Calvaire* peint par un artiste hispano-flamand <sup>128</sup>, un *Saint Jean-Baptiste* dans la manière de Jan Provost <sup>129</sup>, une *Pâmoison de la Vierge* réalisée par un artiste hispano-flamand <sup>130</sup>. Les trois autres panneaux se situent plus vraisemblablement dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit tout d'abord de deux représentations de *Saint Jérôme pénitent* attribuées l'une à un maître brugeois qui a connu Gérard David <sup>131</sup>, l'autre à un artiste formé en Flandre, mais ayant subi l'influence du milieu espagnol <sup>132</sup> et enfin d'une *Crucifixion* que l'on donne à un atelier de Bois-le-Duc <sup>133</sup>. Sánchez Cantón estime que deux des tableaux dont il vient d'être question sont mentionnés dans les inventaires d'Isabelle : la *Crucifixion* citée en dernier lieu et le *Triptyque de la Déposition de la croix* <sup>134</sup>. Lavalleye accepte de reconnaître la *Crucifixion* dans les textes du début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais non le triptyque en raison de sa datation plus tardive <sup>135</sup>.

Quant aux autres tableaux, le silence des textes ne permet évidemment pas de les exclure a priori des collections d'autant plus que, par leur datation, tous ou à peu près tous peuvent avoir appartenu à Isabelle; mais aucune certitude n'existe cependant à ce propos.

En guise de conclusion, il n'est donc permis d'exclure a priori des collections de la reine aucune des douze œuvres étudiées dans le présent travail; de même, des huit autres œuvres flamandes conservées dans la *Capilla Real*, une seule, le *Triptyque de la Déposition de la croix*, ne peut en aucun cas être considérée comme faisant partie de la donation d'Isabelle la Catholique <sup>136</sup>.

Si l'on envisage la question d'une manière positive, on peut dire que les œuvres suivantes proviendraient des collections royales : la *Crucifixion*, les deux panneaux de van der Weyden, les deux éléments du triptyque du Maître de la légende de sainte Catherine, le *Diptyque de la Descente de croix* et la *Nativité* de Memlinc, enfin l'*Annonciation* attribuée au Maître de la légende de la Madeleine; l'appartenance à ces mêmes collections du *Triptyque de la Descente de croix* de Bouts peut également être considérée comme possible.

<sup>125</sup> Ces œuvres ont été publiées et une notice leur a été consacrée dans J. LAVALLEYE, *Collections d'Espagne (Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles, 2)*, Anvers, 1958. Parmi les œuvres appartenant aux autres écoles de peinture, on retiendra comme ayant pu faire partie des collections de la reine Isabelle : la *Prière dans le jardin des oliviers* attribuée à Botticelli, *Saint Jean à Patmos* attribué à Pedro Berruguete et divers tableaux plus récents de peintres espagnols.

<sup>126</sup> Idem, p. 31-32, n° 80, pl. XIX.

<sup>127</sup> Idem, p. 14-15, n° 54, pl. II.

<sup>128</sup> Idem, p. 25-26, n° 72, pl. XV.

<sup>129</sup> Idem, p. 38, n° 91, pl. XXIV.

<sup>130</sup> Idem, p. 28, n° 75, pl. XV.

<sup>131</sup> Idem, p. 39, n° 92, pl. XXVII.

<sup>132</sup> Idem, p. 39-40, n° 93, pl. XXVII.

<sup>133</sup> Idem, p. 26-27, n° 73, pl. XIII. D'autres auteurs ont daté l'œuvre des années 1480-1490.

<sup>134</sup> F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 178 et 180.

<sup>135</sup> J. LAVALLEYE, *op. cit.*, p. 15.

<sup>136</sup> D'ailleurs, la présence de ce même *Triptyque de la Déposition de la croix* montre qu'une peinture flamande au moins est certainement entrée à Grenade en dehors de la donation d'Isabelle et que, dès lors, le cas a pu se représenter.



## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 92 : ANONYME (10), *SAINTE JEAN-BAPTISTE et SAINTE MICHEL* (deux panneaux)

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Anonyme flamand

Saint Michel et Saint Jean-Baptiste

N°s 25 et 29 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín<sup>4</sup> 91-93, fig. 127 et 128).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(30-XI-1955; 18-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : *Saint Jean-Baptiste*,

Support 72,6 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  33,2 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  0,7.

Surface peinte 70,9 ( $\pm 0,2$ )  $\times$  32,0 ( $\pm 0,2$ ).

*Saint Michel*,

Support 73,0 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  33,1 ( $\pm 0,2$ )  $\times$  0,7.

Surface peinte 71,0 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  31,7 ( $\pm 0,2$ ).

*Couche protectrice* : Vernis bien transparent d'application récente.

*Couche picturale* : *Saint Jean-Baptiste*, en bon état, particulièrement le personnage du saint; cependant diverses lacunes bouchées sont localisées presque uniquement dans la partie inférieure droite du manteau. Restaurations le long des bords, surtout de droite et de gauche. Les restaurations sont importantes dans et autour de la verdure à hauteur des genoux du saint et surtout dans et autour de la touffe d'herbe à ses pieds (pl. IV et V). Une lacune récente, non bouchée, avec écaillage de la couche picturale et de la préparation jusqu'au support, est visible dans une touffe d'herbe à gauche du saint. Bouchage à l'huile des craquelures sur les étendues herbacées des rochers (pl. III et VI). Quelques autres retouches locales.

La surface normalement non peinte le long des deux côtés latéraux (bords-non-peints) a été complètement surpeinte.

*Saint Michel*, dans son ensemble, en moins bon état que le précédent mais conservation excellente du saint lui-même. Outre les restaurations le long des bords, principalement ceux de droite et de gauche, une restauration affecte la rupture verticale à 3 ou 3,5 cm du bord gauche; une dénivellation dans la surface du panneau est visible à cet endroit, dénivellation qui prend naissance dans la partie violette du manteau et affecte presque toute la zone située en dessous de celle-ci. Surpeint complet de la doublure verte — fortement endommagée — du manteau du saint (pl. XIV, XVIII et XIX). Diverses autres lacunes, qui ne sont pas toutes bouchées, laissent parfois apparaître le support.

Comme au pendant, un surpeint recouvre le bord-non-peint le long des deux côtés latéraux.

*Changements de composition* : *Saint Jean-Baptiste*, légères modifications dans les contours des rochers.

*Saint Michel*, rectification légère du contour des ailes et des cheveux du

saint. Modification profonde de la tête et de la patte levée du monstre à droite en haut. Changement moins important à la gueule largement ouverte du monstre au centre.

*Préparation* : Blanchâtre, bien adhérente.

*Support* : Chêne, apparemment un élément vertical. Au revers, couche de protection noire sur préparation blanchâtre, vraisemblablement originale (pl. CCXXIV a et b). Cette couche de protection a été enlevée le long des bords verticaux des deux panneaux sur une largeur de 1 cm (0,7 cm à gauche sur le panneau de saint Jean-Baptiste); c'est probablement à ce moment que les panneaux ont été rabotés sur toute l'épaisseur du bois le long de ces bords. On compte onze trous de clous le long de ces mêmes bords verticaux.

Le panneau du saint Michel a été renforcé à l'endroit de la rupture à l'aide d'une bande de toile collée.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. Sujet

#### *Saint Jean-Baptiste*

Saint Jean-Baptiste, debout au milieu d'un paysage (prairies, bois et rochers), est vêtu d'une tunique courte et d'un manteau jeté sur les épaules. De la main droite, il désigne l'agneau assis sur un livre qu'il soutient sur l'avant-bras gauche. Le visage du saint est régulier (on notera que la lèvre supérieure s'incurve profondément au centre comme celle du saint Michel). Dans les taillis, sur les arbres et au bord d'un plan d'eau sont posés des oiseaux (des chardonnerets, deux corbeaux (?), un geai (?), un martin-pêcheur (?)). Quelques rameaux coupés jonchent le sol dans le coin inférieur droit. Dans les touffes de fleurs, on reconnaît la grande fougère aigle ou *pteridium aquilinum*, la ronce et le compagnon rouge ou *melandrium rubrum* (communication orale de M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles, le 12 décembre 1962).

D'origine orientale, la présente figuration du saint adulte se rencontre fréquemment en Occident à partir du XII<sup>e</sup> siècle (*E. Mâle, Les saints compagnons du Christ*, Paris, 1958, p. 49-51): l'agneau est posé sur un livre et porté sur une main dans les plis du manteau; le geste de l'autre main qui désigne l'agneau fait allusion à la mission du précurseur (*L. Réau, Iconographie de l'art chrétien*. t. II. *Iconographie de la Bible*. 1. *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 439).

#### *Saint Michel*

L'ensemble de la scène se détache sur un fond de ciel et de nuages. Les traits du saint sont légèrement crispés; ses cheveux sont retenus par un diadème d'orfèvrerie décoré de cabochons, de perles et surmonté d'une croix aux branches ramifiées. L'archange a les ailes déployées et dressées; il est vêtu d'un haubergeon de mailles; il porte une cuirasse décorée de rinceaux et de pierres précieuses et d'une braconnière en brocart. Une ceinture de métal lui ceint les hanches. Ses bras et ses jambes sont protégés par des pièces métalliques (brassards composés de deux canons, genouillards, cuissards et grèves). Son manteau est retenu par un fermoir portant une inscription. Dans la main gauche, saint Michel tient un bouclier ovale où se reflètent les monstres qu'il terrasse avec la croix renversée qu'il tient dans la main droite. La hampe de la croix est en cristal, la croix elle-même en orfèvrerie décorée de perles et de pierres. L'archange est aux prises avec quatre monstres qui présentent des caractères mi-humains, mi-animaux.



Saint Michel terrassant le dragon (*Apoc.* XII, 7) est une scène souvent représentée au moyen âge. Le saint, généralement à pied, est revêtu de l'armure du chevalier; le bouclier que l'on voit ici se rencontre parfois (*L. Réau, op. cit.*, p. 47); par contre l'archange est moins souvent muni d'une croix que d'une épée ou d'une lance (*Châtelet* <sup>6</sup> 71); *J. Villette* remarque que la croix processionnelle se rencontre dans les pays du Nord (*L'ange dans l'art d'Occident du XIIe au XVIIe siècle*, Paris, 1940, p. 188-200, surtout p. 197). Soulignons cependant que l'existence de cette croix, arme symbolique, n'est pas signalée lorsque le saint est revêtu, comme ici, d'habits militaires.

Certains auteurs voient dans les panneaux du *Saint Jean-Baptiste* et du *Saint Michel* les volets d'un triptyque portant en son centre la représentation de la Vierge et de l'Enfant (voir ci-après, E.1 b, *Attribution*, et E.2 a, *Collections et expositions*, p. 18). Il est plus que probable que ces deux panneaux proviennent d'un même ensemble. Il est possible qu'ils aient constitué les deux volets d'un triptyque mais la perspective, à peu près frontale dans les deux panneaux, ne permet pas de déterminer leurs positions respectives, d'autant plus que dans l'un et l'autre panneau les dispositions des jambes et de la tête sont opposées.

## 2. Couleurs

### *Saint Jean-Baptiste*

Un manteau rouge recouvre la robe brune de saint Jean-Baptiste. Les cheveux et la barbe du saint sont châtain foncé, ses yeux, gris-brun clair. L'agneau blanc à ombres grises est placé sur un livre à couverture gris-noir et à tranche blanc-jaune.

La pelouse qui s'étend sous les pieds du saint est vert clair; des fleurs roses se trouvent au premier plan à gauche. Une pièce d'eau bleu-gris baigne des rochers brun-jaune clair. Les troncs des arbres sont gris. Vers l'horizon, le paysage devient vert-bleu; les nuages sont gris et blancs.

### *Saint Michel*

Le fond du tableau est constitué par des nuages gris-blanc. Saint Michel se détache sur un ciel bleu. Il porte une armure gris-bleu à reflets variés; un manteau violet — qui apparaît plutôt comme brunâtre dans la partie supérieure — doublé de vert lui couvre les épaules; il porte une jupe de brocart rouge et or et est chaussé de rouge. Ses ailes grises et violettes ont des reflets multicolores; elles s'assombrissent vers l'extérieur. Des perles et des pierres rouges et bleues ornent les éléments d'orfèvrerie; un cabochon rouge est enchâssé au centre du bouclier; celui-ci est de même teinte que l'armure mais il est renforcé de moulures de cuivre ou d'or. La hampe de la croix est en cristal. Les monstres sont de teintes sombres : bruns, rouges, verts, jaunes.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

*Saint Jean-Baptiste* : Néant.

*Saint Michel* : Les lettres A V L O sur l'agrafe retenant le manteau du saint.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine des panneaux n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

*Gómez-Moreno* [*Martínez*] (1 306-307) estime probable que ces panneaux — qu'il pense avoir fait partie d'un triptyque ayant en son centre la *Vierge et l'Enfant*, et, de l'autre côté des volets, la repré-

sensation de saint Jean l'Évangéliste et de saint Jacques (voir ci-après, E.2 a, *Collections et expositions*) — auraient été commandés par la reine Isabelle elle-même. Cette estimation est basée sur la dévotion particulière de la souveraine envers ces saints. L'auteur ne croit cependant pas pouvoir attribuer l'œuvre à un maître flamand connu, ni à un artiste connu de la cour de la reine. Pour Gallego y Burín également (2 fig 118 et 119; 4 fig. 127 et 128), ces panneaux ont été réalisés par un peintre flamand anonyme. Sur le témoignage du même (2 166-169; 4 91-92), Angulo attribue les panneaux à un maître brugeois de l'entourage de Memlinc, travaillant vers 1480, tandis que Hulin de Loo dissocie les deux œuvres, estimant que le *Saint Jean-Baptiste* est représentatif de l'art de Geertgen tot Sint Jans, mais n'est que la copie d'une œuvre de ce maître; il ne se prononce pas au sujet du *Saint Michel*. En 1952, Brans (3 121) estimait que ces panneaux étaient l'œuvre d'un admirateur de van der Weyden; en 1959 (5 31) il les attribue à un successeur de Memlinc.

Enfin, en comparant ces panneaux avec la *Résurrection de Lazare* (Musée de Berlin, n° 532 A), *Châtelet* (6 69-72) les attribue à Albert van Ouwater; il souligne la parenté des visages des deux saints avec celui du Lazare de la *Résurrection*, la similitude des drapés et des couleurs, l'identité de facture de certains détails. Les rapprochements possibles entre le paysage du *Saint Jean-Baptiste* et la manière de Geertgen tot Sint Jans l'invitent à y voir une œuvre du maître de ce dernier.

D'autre part, toujours selon *Châtelet*, dépendrait probablement du *Saint Jean-Baptiste* une œuvre de jeunesse de David (le volet gauche du *Triptyque de l'Adoration des bergers*, New York, Metropolitan Museum of Art, n° 32.100.40 B; bois, 45,7 × 16,5 cm; repr. dans H.B. Wehle et M. Salinger, *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947, p. 90), datant donc d'une époque où cet artiste accusait des réminiscences de maîtres antérieurs; pour cet auteur, cette dépendance apporte un appui complémentaire en faveur de l'attribution proposée; il en irait de même pour une autre œuvre de David, plus tardive celle-ci, qui garderait le souvenir du panneau du *Saint Michel* (*Triptyque de saint Michel*; Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n° 626; bois, panneau central, 66 × 53 cm; volets, 66 × 22 cm; photo ACL 106.512 B). Le Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie reprend cette attribution à Ouwater (1961).

Gómez-Moreno [Martínez] (1 306-307) estime que les tableaux ont été réalisés sous le règne de la reine Isabelle, soit entre 1474 et 1504. Pour Angulo (au témoignage de Gallego y Burín 2 169; 4 92), les panneaux auraient été exécutés vers 1480. Pour *Châtelet* (6 74), puisque le *Saint Michel* aurait inspiré, selon lui, la même composition de Bartolomé Bermejo datée d'entre 1470 et 1480 (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 19), les panneaux devaient certainement se trouver en Espagne vers 1470; ils auraient été exécutés entre 1440 et 1460, dates où, selon ce même auteur, se situe l'activité d'Ouwater. *Châtelet* trouve une confirmation de cette datation dans l'influence que le paysage du *Saint Jean-Baptiste* aurait exercée sur un des auteurs d'une Bible enluminée vers 1460 pour Evrard de Soudenbalch (Vienne, Bibliothèque nationale, Ms. 2771-2772, vol. I; repr. dans A.W. Byvanck, *La Miniature dans les Pays-Bas septentrionaux*, Paris, 1937, pl. LXIX-LXXII).

## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

### a. Collections et expositions

Les inventaires des biens laissés par la reine Isabelle ne donnent pas de description correspondant aux présents panneaux. D'anciens inventaires des biens conservés à la Chapelle royale (voir I,



*Textes d'archives et sources littéraires*, p. 21) font état d'un triptyque dont le centre consistait en une *Vierge et Enfant* peinte sur parchemin collé sur un support de bois et dont les volets, peints sur les deux faces, auraient porté, l'un, l'image de saint Jean l'Évangéliste et de saint Jean-Baptiste, l'autre la représentation de saint Jacques et de saint Michel (*Gómez-Moreno [Martínez]* <sup>1</sup> 306; *Gallego y Burín* <sup>2</sup> 166; <sup>4</sup> 91; *Châtelet* <sup>6</sup> 69). Ce triptyque, qui pourrait avoir été artificiellement assemblé (*Châtelet* <sup>6</sup> 69), aurait été démembré au XVII<sup>e</sup> siècle (*Gómez-Moreno [Martínez]* <sup>1</sup> 306). Seuls en subsisteraient les panneaux ici étudiés et, d'après *Gallego y Burín* (<sup>2</sup> 166-169; <sup>4</sup> 91-92), peut-être la partie centrale.

Il paraît fort peu probable que le texte invoqué se rapporte aux présentes œuvres; les deux panneaux ont un revers couvert d'une couche de protection fort probablement originale, qui exclut la présence d'une composition peinte (voir C, *Description matérielle. Support*, p. 16). On ignore l'histoire de ces panneaux jusqu'à la présentation actuelle des œuvres (voir *Historique de la collection*, p. 8-12).

#### b. Histoire matérielle

Les bords latéraux des deux panneaux, non-peints à l'origine, ont été surpeints à une date indéterminée. De même la couche protectrice des revers a été ôtée le long de ces côtés et le bois raboté (voir C, *Description matérielle. Couche picturale et Support*, p. 15 et 16).

Avant 1908 Selon *Gómez-Moreno [Martínez]* (<sup>1</sup> 306), les panneaux ont subi une restauration avant 1908; le traitement a probablement consisté dans l'enlèvement « d'épais vernis et repeints », sous lesquels, d'après le même, l'œuvre était méconnaissable.

Avant 1945 D'anciennes photographies (photos Mas C 43126 et 43128) confirment l'état d'usure et les lacunes affectant la couche picturale (voir C, *Description matérielle. Couche picturale*, p. 15) et montrent que les deux panneaux ont perdu une importante zone peinte sur chacun des bords latéraux.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Il n'existe pas d'autres versions ou de copies connues de ces panneaux. Notons, à titre documentaire, que diverses œuvres ont été rapprochées des panneaux de Grenade (voir également E.1 b, *Attribution*, p. 18).

#### *Saint Jean-Baptiste*

(1) Le même sujet, constituant le volet gauche du *Triptyque de l'Adoration des bergers* attribué à David (New York, Metropolitan Museum of Art, n° 32.100.40 B; bois, 45,7 × 16,5 cm; repr. dans *H.B. Wehle et M. Salinger, op. cit.*, p. 90), « semble dériver du panneau de Grenade », selon *Châtelet* (<sup>6</sup> 71). Sans nier les analogies entre ces deux œuvres, le rapprochement nous paraît surtout d'ordre iconographique.

(2) *Châtelet* (<sup>6</sup> 71-72) pense que ce panneau « apparaît comme le modèle et le point de départ de la conception » de l'œuvre de même sujet attribuée à Geertgen tot Sint Jans (Musée de Berlin, n° 163; bois, 42 × 28 cm; repr. dans *Staatliche Museen Berlin. Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem*, Berlin, 1958, pl. 17). Les deux compositions sont différentes.

#### *Saint Michel*

(1) Ce panneau est la source d'inspiration, pour *Châtelet* (<sup>6</sup> 74), d'une œuvre de Bartolomé Bermejo : *Saint Michel terrassant le dragon, avec un donateur* (collection Major-General Sir Harold Wernher,

Grande-Bretagne; bois, 177 × 80,6 cm; repr. dans *An Exhibition of Spanish Paintings. Illustrations. The National Gallery* [London], s.l., 1947, pl. I). On a déjà insisté sur l'influence flamande que révèle cette composition, mais aussi sur les caractéristiques qui en font une œuvre proprement espagnole (*N. Mac Laren, An Exhibition of Spanish Paintings. The Arts Council of Great Britain*, s.l., 1947, p. 1 et 5) et contribuent à l'éloigner du panneau de Grenade.

(2) Dans une œuvre de David, le *Triptyque de saint Michel* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n° 626; bois, 66 × 53-22 cm; photo ACL 106.512 B), *Châtelet* (6 71) retrouve le souvenir — assez lointain — du panneau de saint Michel. L'auteur insiste sur le fait que le saint y est également armé d'une croix et non d'un glaive. Le rapprochement paraît à nouveau purement iconographique.

En fait, il existe d'autres *Saint Michel*, plus proches du panneau de Grenade; mais encore une fois, il s'agit d'une analogie d'ordre général et non d'autres versions de la même composition :

(3) Le *Retable de saint Michel*, attribué à Juan de Flandes (Salamanque, Museo diocesano de la catedral; bois, le panneau du saint Michel : 124 × 69 cm; photo ACL 174.517 B).

(4) *Saint Michel*, attribué à Juan de Flandes (Barcelone, Museo de Arte, inv. n° 15.941; toile, 103 × 84 cm; photo Mas 1263 MB). Ce panneau est une copie du précédent.

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'attribution à Ouwater proposée par *Châtelet* (voir E.1 b, *Attribution*, p. 18) ne paraît pas acceptable. Dans le panneau du *Saint Michel*, l'exécution des brocarts et des bijoux ne relève pas d'une technique identique à celle des éléments correspondants de la *Résurrection* de Berlin; de plus le visage du saint n'est pas comparable à celui du Lazare de la *Résurrection*; ni la bouche, ni le nez, ni les yeux, pas plus que la chevelure ni la forme générale ne présentent d'éléments semblables. Le panneau du *Saint Jean-Baptiste* offre, d'après le même auteur, des « points de contact bien plus étroits encore ». Pourtant, on ne trouve pas de drapé vraiment comparable à celui du manteau de saint Jean. L'assimilation du raccourci du bras droit du saint Jean-Baptiste à celui du même bras chez le saint Pierre n'est pas convaincante; ne le sont pas plus la mise en parallèle des jambes du saint Jean-Baptiste avec la jambe droite du ressuscité à Berlin, et celle de « la main avec l'ongle carré de l'index » que l'auteur retrouve à de nombreuses reprises dans le panneau de Berlin. Du point de vue du style, Ouwater est loin d'atteindre à la délicatesse du fini et au jeu subtil des nuances qui caractérisent les œuvres de Grenade. *Châtelet* (6 fig. 3) avance encore une comparaison entre le paysage de ce tableau et celui du dessin d'une *Crucifixion* d'après Ouwater, conservée au Musée de Dresde. Il semble bien que les rapprochements ne dépassent pas le domaine des caractères communs à la plupart des paysages composés dans les Pays-Bas à l'époque. Enfin les ressemblances que trouve l'auteur avec des œuvres de David relèvent, à notre avis, de l'ordre purement iconographique.

S'il est aisé d'écarter le nom d'Ouwater, il semble difficile de préciser l'attribution des présents panneaux. Tout au plus, peut-on voir dans l'artiste un successeur de van Eyck — des réminiscences de cet art sont d'ailleurs reconnues par *Châtelet* — qui aurait conservé le goût du maître pour l'exécution minutieuse et vivante des objets de métal, des perles et des pierres précieuses, sans pour autant égaler sa virtuosité (on trouvera une étude de l'exécution picturale de ces panneaux dans



R. Van Schoute, *Tableaux flamands du XVe siècle... conservés à la Capilla Real de Grenade...*, Louvain, 1961, p. 70-77). Il ne paraît pas non plus légitime de retenir l'œuvre de Bartolomé Bermejo comme critère de datation pour le panneau du *Saint Michel* à Grenade. Si on ne peut nier une certaine analogie générale, surtout au point de vue iconographique, avec le panneau de Grenade, on ne peut absolument pas tenir pour assuré qu'elle en soit inspirée. D'ailleurs d'autres représentations semblent plus proches de l'exemplaire de la *Capilla Real* sans que l'on puisse pour autant établir un lien de dépendance (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 20).

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1908 <sup>1</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.  
 1931 <sup>2</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.  
 1952 <sup>3</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.  
 1952 <sup>4</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.  
 1959 <sup>5</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.  
 1960 <sup>6</sup> : ALBERT CHÂTELET. *Albert van Ouwater*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris/New York), 6<sup>e</sup> période, LX, 1960, 65-78.

#### I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Mentions d'un triptyque de la Vierge et Enfant avec les saints Jean-Baptiste, Jean l'Évangéliste, Michel et Jacques.*

1

26 février 1505

otro Retablo de tres pieças que esta en el medio nuestra señora con su hijo en braços e en la una tabla San Juan Bautista e San Juan Evangelista e en la otra San Miguel e Santiago de largo dos tercias e de ancho media vara esta guarneçida de plata.

(*Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 178, folio 70. Collationné avec l'original. Publié par F.J. Sánchez Cantón, Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica, Madrid, 1950, p. 178 et par Brans <sup>5</sup> 106*).

2

2 juillet 1540

Una tabla de nuestra Señora con el Niño en los brazos de matiz blanco, guarnecida en plata sobre dorada, tiene dos puertas en la una a San Juan Bautista y San Juan Evangelista y en la otra a San Miguel y Santiago.

(*Archives de la Chapelle royale de Grenade. Libro de Visitas delas Reliquias, Hornamentos, Plata y otras cosas pertenencientes ala Real Capilla de Granada, hechas por diversos señores visitadores desde el año de 1536 hasta el de 1630, folio 8-10. Publié par A. Gallego y Burín, Nuevos Datos sobre la Capilla Real de Granada, dans Boletín de la Sociedad española de Excursiones (Madrid), LVII, 1953, p. 57*).

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 92 : ANONYME (10)

II. Saint Jean-Baptiste	B	161 475	1955
Saint Michel	B	161 415	1955
<i>Saint Jean-Baptiste</i>			
IIIa. Buste du saint et paysage ( <i>planche en couleur</i> )	Photo Loose		1955
III. Moitié supérieure	B	161 477	1955
IV. Moitié inférieure	B	161 478	1955
V. Moitié inférieure, en infra-rouge	B	L 4981	1955
VI. Buste, en radiographie (1:1)	D	L 2823	1955
VII. Buste (1:1)	B	161 481	1955
VIII. Coin supérieur gauche (1:1)	B	161 479	1955
IX. Coin supérieur droit (1:1)	B	161 480	1955
X. Coin inférieur gauche (1:1)	B	161 484	1955
XI. Paysage aquatique (M 2 X)	B	161 486	1955
XII. Tête (M 2 X)	B	161 485	1955
CCXXIV. a) Saint Jean-Baptiste, revers	B	161 476	1955
<i>Saint Michel</i>			
XIII. Tête (M 2 ×)	B	161 422	1955
XIV. Buste, en radiographie (1:1)	D	L 2814	1955
XV. Moitié supérieure	B	161 417	1955
XVI. Moitié inférieure, en infra-rouge	B	L 4983	1955
XVII. Moitié inférieure	B	161 418	1955
XVIII. Buste (1:1)	B	161 419	1955
XIX. Armure, bouclier et monstre de droite (1:1)	B	161 420	1955
XX. Monstres sous les pieds du saint (1:1)	B	161 421	1955
CCXXIV. b) Saint Michel, revers	B	161 416	1955



## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 93 : ANONYME (11), *LA VIERGE ET L'ENFANT AU TRÔNE AVEC DEUX ANGES*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Dierick Bouts

Vierge et Enfant

N° 29 (sic pour 27) dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burin<sup>11</sup> 95, fig. 131).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(29-XI-1955; 20-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : 86,9 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  65,6 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  1,0 (les mesures étant prises à l'intérieur du cadre, l'indication de l'épaisseur n'a qu'une valeur approximative).

*Couche protectrice* : Vernis transparent et très léger.

*Couche picturale* : Les deux éléments verticaux du support sont complètement séparés, ce qui entraîne une rupture des diverses couches le long du joint. La dilatation et la contraction du bois ont provoqué des éclatements suivant la direction du fil (pl. XXX c). Presque tous les dégâts de la couche picturale sont une conséquence directe de ce mouvement mécanique du support : soulèvement généralisé de la couche picturale ayant entraîné la préparation, écaillage, apparition de lacunes. De nombreuses lacunes n'ont pas été comblées, laissant le bois nu. Cependant à part une éraflure verticale allant de l'oreille de l'Enfant jusqu'à son aisselle droite (pl. XXVIII), les parties chair n'ont pratiquement pas souffert. La couleur bleue du manteau de la Vierge s'est assombrie et présente des reflets verdâtres. Il en résulte un déséquilibre des couleurs, surtout vis-à-vis de la large surface orange de la robe.

Onze trous de clous sont visibles le long des bords. A certains endroits, en bordure du cadre, la barbe semble être visible : si les dimensions du tableau ont été réduites, il ne peut s'agir que de quelques millimètres.

*Changements de composition* : A l'aile de l'ange de droite, au-dessus de la tête.

*Préparation* : Blanchâtre, peu épaisse, adhérant bien à la couche picturale, mais se séparant avec celle-ci du support.

*Support* : Chêne, à deux éléments verticaux. Au revers, la surface a été rabotée, laissant à découvert quelques taches sombres, dues peut-être à une calcination superficielle du bois (dans un but de protection?). Des restes de chanfrein sont visibles.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La Vierge est assise sur un riche trône à haut dossier. Derrière ce trône, un tissu de brocart est soutenu par des colonnettes octogonales surmontées de statuettes : à gauche, l'ange dégaîne son

glaive; à droite, Adam et Eve, assis de part et d'autre de l'arbre où s'enroule le serpent, mangent la pomme. Marie soutient l'Enfant nu assis sur ses genoux. Un ange, à gauche, tient un livre ouvert; un autre ange, à droite, tend un œillet à l'Enfant.

La peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle offre de nombreux exemples de figuration de la *Vierge et l'Enfant au trône* entourés d'anges ou de saints (*K. Smits, Iconographie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 145-149). Pour *Conway* (6 167), l'antériorité du type avec les anges paraît claire par rapport aux exemples où des saints sont représentés. D'autre part, les scènes du péché d'Adam et Eve (*Gen.*, III, 1-8) — figurés de manière inhabituelle en train de manger — et de leur expulsion du paradis terrestre (*Gen.*, III, 23-24) sont souvent mises en rapport avec la représentation de la Vierge et de l'Enfant dont Adam et Eve sont les prototypes par excellence (*Smits, op. cit.*, p. 23). Quant à la composition, *Conway* (6 167) estime que c'est Bouts qui en a créé le type. De son côté, *Smits (op. cit.*, p. 147) ne cite pas le panneau mais il donne pour les représentations de la *Vierge et l'Enfant* de Memlinc des caractéristiques qui donneraient plutôt à ce maître la paternité du type. Cependant, il semble bien que la composition remonte à Bouts ou à son entourage, mais qu'on retrouve aussi cette représentation, avec certaines différences, dans le cercle de Memlinc (voir F, *Eléments de comparaison* (7), p. 26).

## 2. Couleurs

La Vierge est vêtue d'un manteau bleu très assombri, et d'une robe rouge orangé doublée de fourrure grise, qui recouvre un vêtement de dessous moiré de ton violet pourpre à galon d'or. Les cheveux des personnages sont châtain clair à reflets dorés, les yeux, gris-brun clair; des reflets rouges marquent les carnations surtout au visage, aux mains et aux pieds. Les deux anges sont vêtus d'aubes blanches à reflets bleutés. Les ailes blanches s'assombrissent extérieurement chez l'ange placé à droite, tandis que chez l'autre, elles sont multicolores. Le tissu de brocart tendu devant le dossier est vert et or à reflets rougeâtres. Les colonnettes qui soutiennent le siège et le dossier sont marbrées de brun-violet avec des reflets gris et bleutés; les bases et les chapiteaux sont faits d'or; des pierres bleues et des perles fines les décorent. Les statuettes sont également d'or ou peut-être de cuivre. Les cabochons du trône sont faits d'or et de cristal. La fleur de l'un des anges est rouge, de même que la couverture du livre — à tranche brun doré — de l'autre. Le verre posé près de la Vierge est brun-vert et translucide; des œillets roses et une petite branche verte y trempent. Le carrelage est jaune ocre, brun, violet rosé et bleu clair; le mur du fond est brun-gris.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

*Justi* aurait attribué l'œuvre à un « contemporain inconnu de Memling » (d'après *Gómez-Moreno [Martínez]* <sup>1</sup> 298; source non retrouvée). *Gómez-Moreno [Martínez]* (<sup>1</sup> 298-299) remarque que le



panneau reproduit une scène fréquente dans l'œuvre de Memlinc et de ses élèves, mais il croit que l'origine probable de cette figuration se situe plutôt dans l'école de Haarlem que dans les Pays-Bas méridionaux et souligne la parenté de la technique de même que des « analogies frappantes » avec le *Triptyque de la Descente de croix* (N° 95 : *Groupe Bouts* (15), p. 36) pour la couleur, les types et le traitement des détails. L'auteur ajoute que la facture quelque peu sommaire de l'ensemble révélerait une réplique et non un original. *Marín* (<sup>2</sup> 16; <sup>3</sup> 163-178) estime que l'œuvre présente toutes les caractéristiques de l'art de Bouts. *Winkler* (<sup>4</sup> 74) rattache l'œuvre à l'art de Bouts mais l'attribue à un artiste de son entourage plutôt qu'au maître lui-même (<sup>5</sup> 101). Pour *Conway* également (<sup>6</sup> 167), l'artiste est un successeur de Bouts. *Friedländer* (<sup>7</sup> 126) voit dans le tableau une œuvre exécutée à Bruges par un continuateur du maître; *Hulin de Loo* (au témoignage non clairement exprimé de *Gallego y Burín* <sup>8</sup> 164; <sup>11</sup> 96) pense de même (?). *Gallego y Burín* (<sup>8</sup> fig. 115; <sup>11</sup> fig. 131) reprend l'attribution à Bouts, *Brans* (<sup>10</sup> 119; <sup>13</sup> 30) également. Enfin, *Schöne* (<sup>9</sup> 212), suivi en cela par *Bruyn* (<sup>12</sup> 131), donne l'œuvre à un peintre anonyme de l'école de Bouts.

*Friedländer* (<sup>7</sup> 126) et *Hulin de Loo* (ce dernier d'après le témoignage non clairement exprimé de *Gallego y Burín* <sup>8</sup> 164; <sup>11</sup> 96) situent l'origine de l'œuvre vers 1480.

## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

### a. Collections et expositions

Les indications données par les inventaires des biens laissés par la reine Isabelle au profit de la Chapelle royale de Grenade ne permettent pas d'y retrouver ce panneau.

XVIII<sup>e</sup> s. Il occupa au XVIII<sup>e</sup> siècle la prédelle de l'ancien retable de la chapelle de la Sainte-Croix (*Gallego y Burín* <sup>8</sup> 162; <sup>11</sup> 95).

avant 1908 Il en fut retiré avant 1908 pour être conservé dans la sacristie (*Gómez-Moreno [Martínez]* <sup>1</sup> 298).

1912 Le tableau figura à l'*Exposición de Arte Histórico celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de la Provincia de Granada* (*Marín* <sup>2</sup> 16; <sup>3</sup> 163-178; *Winkler* <sup>5</sup> 101).

### b. Histoire matérielle

D'anciennes photographies (photo Mas C 43124 et photographie de provenance indéterminée, au Centre) révèlent un état du panneau comparable à l'état actuel (voir C, *Description matérielle*, p. 23).

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) *Vierge et Enfant avec deux anges* : Paris, collection Heugel (?); bois, 80 × 68 cm; panneau central d'un triptyque attribué au Maître de la légende de sainte Lucie (photo ACL 22315 B). Les éléments principaux de la composition de Grenade sont présents dans cette œuvre, mais le type des personnages paraît plus récent; le traitement du brocart et du pavement est aussi différent. De plus, il faut signaler la présence d'un bandeau dans les cheveux de la Vierge et de floches aux coins visibles du coussin, le fait que les fenêtres sont percevables dans leur ensemble, enfin, l'absence de vase à fleurs.

(2) *Vierge et Enfant au trône* : Rome (?), collection van der Elst, anc. New York, collection A. Sachs (?); bois, 80 × 68,7 cm; panneau central d'un triptyque attribué au Maître de la légende de sainte

Lucie (repr. dans *M.J. Friedländer, Die altniederländische Malerei*. t. VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, pl. LXIII). La Vierge et l'Enfant sont similaires, pour la composition, à ceux de Grenade, mais certains éléments sont dissemblables ou complètement différents. *Schöne* (° 212) voit deux œuvres distinctes dans ce panneau qu'il situe tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre des collections citées ordinairement. Cette opinion est partagée par les auteurs.

(3) *Vierge et Enfant avec des anges musiciens* : Palerme, anc. collection Lanza di Trabia; bois, 72,5 × 55 cm; attribué à l'école de Bouts (voir *G. Carandente, Collections de Sicile (Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles)* (en préparation), Addenda. Repr. dans *Nederlandse Primitieven uit Nederlands Particulier Bezit, 1 Juli - 10 September 1961. Singer Museum. Laren*. s.l.,s.d., pl. 27). La Vierge et l'Enfant sont proches de l'exemplaire de Grenade de même que les (4) et (5).

(4) *Vierge et Enfant avec des anges musiciens* : Ragusa Ibla (Sicile), collection Arezzo di Donnafugata; chêne, 65,5 × 48,2 cm, attribué à l'école de Bouts (repr. dans *G. Carandente, op. cit.*, pl. XLIV).

(5) *Vierge et Enfant avec des anges musiciens* (panneau central d'un triptyque) : Messine, Museo Nazionale, n° 550; bois, 73 × 98 cm; attribué à un maître flamand anonyme (repr. dans *G. Carandente, op. cit.*, pl. LXVII.)

(6) *Vierge et Enfant* : Montreal, *Estate of the late Elwood B. Hosmer*, anc. Zurich, collection Boveri; bois, 37,5 × 25 cm; attribué à Albert Bouts par *Schöne* (° 202) qui souligne la ressemblance des personnages avec ceux de Grenade (photo ACL 191.484 B).

(7) Les exemples de composition analogue, quoique différente, ne sont pas rares dans l'entourage de Memling, notamment dans une *Vierge et Enfant avec deux anges* : Hayward's Heath (Sussex), collection R.S. Clarke (repr. dans *L'Art flamand dans les collections britanniques et la Galerie nationale de Victoria. Musée communal Groeninge - Bruges, août-septembre 1956*, éd. rev., Bruxelles, s.d., pl. 8).

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Le panneau n'est pas de la main de Bouts. Les caractéristiques de l'exécution picturale — dont on trouvera l'étude dans *R. Van Schoute (Tableaux flamands du XVe siècle... conservés à la Capilla Real de Grenade...)*, Louvain, 1961, p. 91-96) — contribuent à rejeter l'attribution à cet artiste. Le dessin net et précis, exempt de reprises, présente un aspect quelque peu mécanique (voir pl. XXVI), fort éloigné de la graphie délicate et sensible des mises en place réalisées par le maître lui-même (voir *A. et P. Philippot, La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen stylistique et technique*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), I, 1958, p. 31-48, surtout p. 43, 46 et 47). Quant à la vision radiographique (voir pl. XXIX), elle offre des caractères d'uniformité et d'opacité qui contrastent fortement avec l'exécution toute en douceur des œuvres de Bouts. Par exemple, on ne trouve pas dans l'exécution de la robe rouge orangé de la Vierge de réels points communs avec le placement de la couleur de la robe de la comtesse dans le panneau de l'*Epreuve du feu* de la *Justice d'Othon* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, n° 66); d'un côté — à Grenade —, les zones éclairées ne présentent aucun renforcement de matière par rapport à la couche fondamentale et seules les zones d'ombre sont assombries, tandis que de l'autre côté, ce sont des adjonctions de blanc de plomb qui suggèrent « la lumière « extérieure » marquant les saillies des volumes » (*A. et P. Philippot, op. cit.*, p. 36). Si les caractéristiques de l'exécution picturale écartent l'attribution de



l'œuvre à Bouts, les caractères stylistiques — comme l'ont montré les auteurs — la rapprochent de l'art du maître; on peut donc attribuer le panneau à un maître anonyme, s'inspirant de l'art de Bouts.

Quant à la date, on peut se rallier à l'opinion de *Friedländer* (voir E.1 b, *Date*, p. 25) qui situe l'œuvre vers 1480 et l'appuyer de l'argument suivant : le panneau central d'un *Triptyque de la Vierge trônant avec saint Pierre et saint Jérôme* (Paris, collection Heugel ?) reprend dans sa composition le présent panneau; cette œuvre, qui manifeste un caractère plus évolué, est attribuée au Maître de la légende de sainte Lucie; sa date a été établie par *N. Verhaegen* comme antérieure à 1483 (*Le Maître de la légende de sainte Lucie. Précisions sur son œuvre*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), II, 1959, p. 80-81). On peut admettre que le panneau de Grenade est lui aussi antérieur à cette date.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1908 <sup>1</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1912 <sup>2</sup> : DIEGO MARÍN. *Exposición de Arte Histórico celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de la Provincia de Granada en Junio de 1912*, Barcelone, s.d.
- 1912 <sup>3</sup> : DIEGO MARÍN. *Exposición granadina de Arte histórico*, dans *Arte español* (Madrid), 1912, 163-178.
- 1913 <sup>4</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg, 1913.
- 1913 <sup>5</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Einige niederländische und deutsche Werke des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung 1912 in Granada*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst (Kunstchronik)* (Leipzig), N.F. XXIV, 1913, 101.
- 1921 <sup>6</sup> : MARTIN CONWAY. *The van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1925 <sup>7</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*. t. III. *Dieric Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1931 <sup>8</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1938 <sup>9</sup> : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1952 <sup>10</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952 <sup>11</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1957 <sup>12</sup> : JOSUA BRUYN. *Van Eyck Problemen. De Levensbron. Het Werk van een leerling van Jan van Eyck*, Utrecht, 1957.
- 1959 <sup>13</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1960 <sup>14</sup> : ALBERT CHÂTELET. *Albert van Ouwater*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris/New York), 6<sup>e</sup> période, LX, 1960, p. 65-78.

#### I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

Néant.

## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 93 : ANONYME (11)

XXI. La Vierge et l'Enfant avec deux anges	B	161 440	1955
XXII. a) Ange de gauche	B	161 444	1955
b) Ange de droite	B	161 445	1955
XXIII. La Vierge et l'Enfant	B	161 442	1955
XXIV. Buste de la Vierge, en radiographie (1:1)	D	L 2818	1955
XXV. Buste de la Vierge (1:1)	B	161 448	1955
XXVI. Partie inférieure du manteau et de la robe de la Vierge, en infra-rouge	B	L 4982	1955
XXVII. Partie inférieure du manteau et de la robe de la Vierge	B	161 443	1955
XXVIII. Tête de l'Enfant (M 2 ×)	B	161 451	1955
XXIX. Visage de la Vierge (M 2 ×)	B	161 450	1955
XXX. a) Chapiteau de gauche avec ange (1:1)	B	161 446	1955
b) Chapiteau de droite avec Adam et Eve (1:1)	B	161 447	1955
c) Coin inférieur droit, en lumière rasante (M 2 ×)	B	161 454	1955
CCXXIV. c) La Vierge et l'Enfant avec deux anges, revers	B	161 441	1955



## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 94 : GROUPE BOUTS (14), *LA VIERGE ET L'ENFANT AU TRÔNE AVEC QUATRE ANGES CHANTEURS*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Dierick Bouts

La Vierge avec l'Enfant et des anges

N° 14 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín 21 82-83, fig. 120).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(1-XII-1955 ; 18-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support et surface peinte 53,8 ( $\pm 0,2$ )  $\times$  39,0 ( $\pm 0,2$ )  $\times$  0,8.

*Couche protectrice* : Vernis de transparence irrégulière.

*Couche picturale* : Bon état. Quelques restaurations locales notamment le long de deux ruptures verticales respectivement à  $\pm 6,5 - 7$  cm et 2,5 cm du bord gauche (pl. XXXVa). Début de fissuration verticale le long du bord droit à  $\pm 4,5$  cm de celui-ci (pl. XXXI). Des éraflures, notamment dans le manteau de la Vierge; ce vêtement a perdu en grande partie sa translucidité et son volume du fait d'un nettoyage irrégulier qui a aussi rendu plus claires les zones supérieures (pl. XXXIII). Lacune grossièrement bouchée dans la partie inférieure gauche du même manteau; lacunes non bouchées, atteignant la couche de préparation, dans le rebord du drap de majesté derrière la Vierge, à gauche et dans l'herbe qui lui est immédiatement supérieure, lacune non bouchée également dans l'œil gauche de la Vierge. Disparition aux quatre côtés des bords-non-peints et des barbes (voir E.2 b, *Histoire matérielle*, p. 32); à voir la composition, il semble que l'écourtement soit de plusieurs millimètres au moins à chaque bord.

*Changements de composition* : Dans les mains (celle de droite au stade du dessin) de l'ange du second plan à droite; dans le décor architectural, principalement dans la porte fortifiée dont la tourelle d'angle était primitivement dessinée plus bas et légèrement plus à droite.

*Préparation* : Blanche, mince, bien adhérente.

*Support* : Chêne; deux éléments verticaux. Au revers, quelques restes de couche de protection noire sans préparation sous-jacente. Une partie du chanfrein est nettement visible sur le bord de droite et partiellement sur le bord de gauche. Sur ces bords, l'écourtement du support (voir *supra*, *Couche picturale*) n'a donc pu être important. Deux ou trois trous de clous, à la limite des bords inférieur et supérieur.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La Vierge, assise sur une large banquette, porte un ample manteau qui s'étale sur le sol; sa robe est bordée au cou d'un linge blanc. Elle incline son visage vers l'Enfant entièrement nu qu'elle soutient de la main gauche. Les quatre anges sont agenouillés deux par deux de part et d'autre de la Vierge et de l'Enfant; ils sont vêtus de larges tuniques et portent, ceux de gauche, un livre, ceux de droite, un phylactère. Les six personnages sont groupés sous un berceau de bois soutenu par des colonnes. Parmi ces dernières celles qui se trouvaient au premier plan ont été partiellement supprimées (voir E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 32); les autres prennent appui sur le dossier de la banquette où est assise la Vierge. Les chapiteaux sont sculptés de pampres et d'une scène de la Genèse : à gauche, l'ange qui chasse du paradis Adam et Eve, représentés à droite au moment du péché. Un bâtiment percé d'une haute fenêtre occupe la partie du tableau située à droite. A gauche, dans l'angle d'un petit jardin clos de murs s'élève une porte fortifiée. Au-delà des murs s'étend un paysage : prairies et collines parsemées d'arbres. Une ville se dessine dans le lointain. Une tour carrée est isolée au milieu des arbres dans un plan plus rapproché.

Ce sujet est fréquent dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle, aussi bien pour la présence des anges chanteurs que pour le cadre dans lequel se déroule la scène. A propos de ce cadre, il faut remarquer qu'il est constitué par la cour d'une demeure aristocratique située à la campagne, et qu'il s'éloigne fortement de l'intérieur bourgeois des premières œuvres de van der Weyden (Maître de Flémalle). La richesse des matériaux qui entourent Marie assimile l'œuvre aux Vierges de majesté. La figuration du péché d'Adam et d'Eve se rencontre souvent parmi les scènes symboliques gravitant autour de la composition centrale (voir à ce propos N° 93 : *Anonyme* (11), *La Vierge et l'Enfant au trône avec deux anges*, p. 23 et 24).

Contrairement au sujet, la composition n'est pas fréquente; elle paraît même unique (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 32).

2. *Couleurs*

La Vierge porte une robe et un manteau bleu très assombri doublé de fourrure grise; un diadème noir et or enserme ses cheveux châtain clair à reflets dorés. Chez l'Enfant, les cheveux sont blond cendré. Les yeux de tous les personnages sont gris-brun, les joues rosées. La tunique du premier ange à gauche est violet clair, celle du second, blanc chaud; celle du premier ange à droite est blanche à reflets bleus très accentués, celle du second, rouge. Les cheveux des anges sont châtain clair et retenus par un diadème noir et or. La couverture du livre est brun-noir, la tranche, brun clair à reflets gris; le phylactère est gris chaud. Le brocart posé sur le dossier de pierre du banc est amarante et or, bordé de vert. Le banc lui-même, en bois brun, est orné de plaques à marbrures brunes, rouges et vertes. Le coussin placé sous les pieds de la Vierge est de brocart vert et or.

Le dallage est composé de carreaux marbrés verts, violet-gris et bruns, de carreaux décorés de motifs bleus et bruns, et enfin, de carreaux gris et blanc chaud.

Les colonnes qui soutiennent le berceau de bois brun ont des bases et des chapiteaux en métal doré; les fûts rouge-brun sont marbrés à gauche de noir, jaune, gris et bleu, à droite de veines légères de teinte jaunâtre; les parties visibles de celles qui soutiennent la partie antérieure du



berceau présentent des bases et des chapiteaux semblables mais l'aspect doré en est moins accentué; le fût à gauche est d'un brun-rouge très foncé. Une colonnette à fût brun foncé légèrement veiné et à chapiteau et base de pierre, soutient le toit de la galerie. Les bâtiments sont construits de briques roses et de pierres grises; les toits sont gris-bleu, les éléments de bois, bruns. Dans le jardin s'étend une pelouse vert clair; au delà des murs la campagne présente différents tons de vert, et vire du vert naturel du feuillage au premier plan à un vert plus brunâtre pour le feuillage du deuxième plan pour devenir vert-bleu à l'horizon. Le ciel, blanc rosé à l'horizon, devient gris bleuté; les nuages gris clair sont éclairés et bordés de blanc.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Une portée musicale aux notes indistinctes.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Contrairement aux avis de *Tormo y Monzó* (2 490) et *Durand-Gréville* (4 118), le panneau ne semble pas avoir été mentionné par *Justi. Gómez-Moreno [González]* (1 298) estime que l'auteur est le même que celui de la *Nativité* conservée à la *Capilla Real* (voir N° 100 : *Groupe Memlinc* (12), p. 82). *Tormo y Monzó* (2 490), qui voit dans l'œuvre « peut-être la perle de la collection », l'attribue à Memlinc. Pour *Gómez-Moreno [Martínez]* (3 299-300), le panneau surpasse les autres œuvres « en finesse et en beauté »; il l'attribue à Bouts par comparaison avec d'autres compositions du maître, spécialement la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* dans le *Triptyque de la Dernière Cène* de l'église Saint-Pierre à Louvain et une *Vierge et Enfant* de la National Gallery à Londres (n° 517). *Durand-Gréville* (4 118-119) ratifie implicitement cette attribution (voir plus loin N° 95 : *Groupe Bouts* (15), p. 43) reprise de manière dubitative par *von Loga* (5 48) et certaine par *Winkler* (6 101; 9 97) et par *Valentiner* (7 46). *Conway* (8 203) voit dans le panneau, réalisé d'après lui dans l'atelier même de Bouts, la manière du Maître de la Sibylle tiburtine (dont il suggère l'identification avec Ouwater). A la suite de *Friedländer* (10 108), l'attribution à Bouts est reprise par la plupart des auteurs : *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (11 28), *Dülberg* (12 72), *Gallego y Burín* (13 fig. 91; 21 fig. 120), *Baldass* (14 86; 17 96; 22 41-42, avis donné en 1949), *Post* (15 374), *Schretlen* (18 39), *Brans* (20 119; 24 29), *Bruyn* (23 5), *Lavalleye* (25 23). Cependant *Schöne* (16 183), suivi par *Kauffman* (19 131), trouve l'œuvre fort proche de l'*Adoration des mages* de Munich, dite la « Perle de Brabant » et l'attribue au même auteur, Dieric Bouts le jeune selon lui.

*Friedländer* (10 108) situe le tableau immédiatement avant la *Cène* de Louvain. *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (11 28) estiment l'œuvre antérieure à 1460. *Baldass* (14 86) y voit également une création des débuts de l'artiste, mais qui ne rappelle pas — pour la première fois dans sa production, d'après lui — une composition de van der Weyden; il place l'œuvre entre 1450 et 1460; plus tard (17 93-95), l'auteur reprend, sous une autre forme, une datation semblable, en montrant que ce panneau présente les proportions élancées caractéristiques des œuvres du milieu de la vie de Bouts. Pour *Schöne*

(<sup>16</sup> 45-46), cette œuvre et la *Vierge et Enfant avec saint Pierre et saint Paul* (Londres, National Gallery, n° 774) dont elle est particulièrement proche, se situent vers 1485 et annoncent toutes deux, par l'allure des personnages et la composition fortement ordonnée, une tendance qui trouvera son plein développement dans la « Perle de Brabant » (vers 1490, selon cet auteur).

## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

### a. Collections et expositions

1505(?) Le panneau ne peut être reconnu dans la description des biens laissés par la reine Isabelle. Cependant *Schöne* (<sup>16</sup> 183) pense qu'il fit probablement partie de la collection de la reine et fut transporté à Grenade en 1505.

1630-1633 Il fut placé au revers de la porte du reliquaire du transept sud en 1630-1633.

### b. Histoire matérielle

Le panneau a été grossièrement scié sur chacun des quatre côtés comme le confirme l'absence de barbe et de bords-non-peints. Ce fait a été souligné par *Baldass* (<sup>14</sup> 87) et par *Schöne* (<sup>16</sup> 183) qui estiment la surface amputée assez importante. La présence au revers, à gauche et à droite, d'une partie du chanfrein (voir C, *Description matérielle. Support*, p. 29) ne permettrait à la rigueur de souscrire à cette affirmation que pour les bords inférieur et supérieur où l'on ne trouve plus aucune trace de chanfrein. D'ailleurs dans ces bords également, on peut admettre que les zones perdues sont réduites sans quoi le rapport de proportion entre la composition et le format serait par trop inusité.

Le décadrage du tableau a permis de constater que la reconstitution hypothétiquement proposée par *Schöne* (<sup>16</sup> 184) se base sur des éléments de la composition existants mais ordinairement cachés par le cadre.

D'anciennes photographies (photo Mas C 43083 et photographie de provenance indéterminée, au Centre) révèlent l'état du panneau avant une récente restauration : une fissure, nettement ouverte, y est visible dans la partie gauche de la composition, sur toute la hauteur du panneau suivant une verticale longeant notamment la tourelle sur la gauche.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Il n'existe pas, à notre connaissance, de tableau qui reprenne la composition de ce panneau dans son ensemble. Il faut toutefois citer un dessin représentant la *Vierge avec l'Enfant dans un jardin* (Munich, Vente Karl Hartmann, chez Helbing, 30 mai 1905, n° 73; repr. dans le catalogue, y attribué à van der Weyden; 166 × 149 mm). *Winkler* attira l'attention de *Schöne* à ce sujet et ce dernier l'étudia (<sup>16</sup> 183). Selon lui (<sup>16</sup> 184), ce dessin — qui diffère de la composition de Grenade par certains détails dans le drapé du manteau de la Vierge, dans l'angle de vue des têtes de la mère et de son enfant, dans le geste de la main droite de la Vierge — aurait été réalisé d'après un tableau plus proche de van der Weyden que de Bouts, mais dont Bouts aurait pu s'inspirer. *Schöne* (<sup>16</sup> 183) rapproche également la composition d'une *Vierge et Enfant* attribuée à Petrus Christus



(Madrid, Musée du Prado, n° 1921; bois, 49 × 34 cm; repr. dans *F.J. Sánchez Cantón, The Prado Museum, Pictures, Statues, Drawings and Jewels. Selection and Historical Notes*, 3<sup>e</sup> éd., Madrid, 1955, pl. CLXXXIV); les personnages principaux y sont assis sous un portique analogue devant un large paysage qui offre dans sa partie architecturale des rapprochements avec la présente œuvre, mais il ne s'agit pas à proprement parler d'une version de la même composition, pas plus que pour les nombreuses autres œuvres dans lesquelles se retrouvent certains éléments de la composition du panneau de Grenade.

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

*Schöne* (16 181 et 183) a souligné avec raison les analogies, notamment d'exécution et de coloris, du présent panneau avec les œuvres que cet auteur groupe autour de la « Perle de Brabant ». Il n'a pas été possible jusqu'à présent de comparer, sur le plan de l'exécution picturale, cette œuvre avec le triptyque conservé à la Pinacothèque de Munich. Cette comparaison s'imposerait avant de pouvoir prendre formellement position dans cette question. En dehors de toute question d'attribution, il faut insister sur les contrastes d'exécution entre la Vierge et l'Enfant et les quatre anges — contrastes visibles d'ailleurs en lumière ordinaire (pl. XXXVIII et XXXIX), mais que la vision radiographique accentue encore (pl. XXXII et XXXIV).

La facture de la robe des anges du premier plan à gauche et du second plan à droite apparaît comme floue et porteuse de quelques accents d'intensité variée mais cependant discrets. Les deux autres robes accusent de fortes densités de base, rehaussées encore, pour celle de gauche, par des accents peu localisés et dans celle de droite, par d'importants dépôts de matière placés surtout sur les crêtes des plis qu'ils soulignent lourdement. Cette forte densité de matière se retrouve dans les carnations des anges, surtout dans leurs visages, et contraste singulièrement avec celle des carnations de la Vierge et de l'Enfant. Chez les anges, la matière est utilisée sans discrétion dans des empâtements imprécis et sans homogénéité; chez la Vierge et l'Enfant, les accents vigoureux et puissants sont localisés en des zones parfois étendues, mais toujours rigoureusement délimitées; ils se détachent sur des surfaces de très faible densité, tantôt dans une opposition violemment contrastée, tantôt au contraire, par un passage délicatement nuancé des zones sombres jusqu'aux surfaces d'intense chargement.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1892 <sup>1</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.  
 1904 <sup>2</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.  
 1908 <sup>3</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.

- 1910 <sup>4</sup> : E. DURAND-GRÉVILLE. *Quelques chefs-d'œuvre méconnus de Petrus Christus*, dans *Les Arts anciens de Flandre* (Bruges), IV, 1910, 112-124.
- 1910 <sup>5</sup> : VALERIUS VON LOGA. *Zum Altar von Miraflores*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXI, 1910, 47-56.
- 1913 <sup>6</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Einige niederländische und deutsche Werke des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung 1912 in Granada*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst (Kunstchronik)* (Leipzig/Berlin), N.F. XXIV, 1913, 101.
- 1914 <sup>7</sup> : WILHELM VALENTINER. *Die Haarlemer Malerschule des funfzehnten Jahrhunderts*, dans *Aus der niederländischen Kunst*, Berlin, 1914, 29-83, 197-202.
- 1921 <sup>8</sup> : MARTIN CONWAY. *The van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1924 <sup>9</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925 <sup>10</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei. t. III. Dieric Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1929 <sup>11</sup> : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle [t. III]. La maturité de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1929 <sup>12</sup> : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Wildpark-Potsdam, 1929.
- 1931 <sup>13</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1932 <sup>14</sup> : LUDWIG BALDASS. *Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Vienne), N.F. VI, 1932, 77-114.
- 1933 <sup>15</sup> : CHANDLER RATHFON POST. *A History of Spanish Painting*, t. IV, Cambridge (Mass.), 1933.
- 1938 <sup>16</sup> : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1940 <sup>17</sup> : LUDWIG BALDASS. *Dirk Bouts, seine Werkstatt und Schule*, dans *Pantheon* (Munich), XXV, 1940, 93-97.
- 1946 <sup>18</sup> : M. J. SCHRETLEN. *Dirk Bouts*, Amsterdam, 1946.
- 1950 <sup>19</sup> : HERMAN KAUFFMANN. [Compte rendu de] *W. Schöne, Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Berlin), XIII, 1950, 130-134.
- 1952 <sup>20</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952 <sup>21</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1953 <sup>22</sup> : MARTIN DAVIES. *The National Gallery, London (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3)*, t. I, Anvers, 1953.
- 1957 <sup>23</sup> : JOSUA BRUYN. *Van Eyck Problemen. De Levensbron. Het Werk van een leerling van Jan van Eyck*, Utrecht, 1957.
- 1959 <sup>24</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959 <sup>25</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.

#### I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

Néant.



## J. LISTE DES PLANCHES

## N° 94 : GROUPE BOUTS (14)

XXXIa. <i>La Vierge et l'Enfant avec quatre anges (planche en couleur)</i>	Photo Loose	1955
XXXI. La Vierge et l'Enfant avec quatre anges	B 161 331	1955
XXXII. Buste de la Vierge et Enfant, en radiographie (1:1)	D L 2796	1955
	D L 2797	1955
XXXIII. Buste de la Vierge et Enfant (1:1)	B 161 338	1955
XXXIV. a) Anges de gauche, en radiographie (1:1)	D L 2797	1955
b) Anges de droite, en radiographie (1:1)	D L 2797	1955
XXXV. a) Anges de gauche (1:1)	B 161 336	1955
b) Anges de droite (1:1)	B 161 337	1955
XXXVI. a) Coin supérieur gauche	B 161 333	1955
b) Chapiteaux de gauche (M 2 ×)	B 161 339	1955
c) Chapiteaux de droite (M 2 ×)	B 161 340	1955
XXXVII. Paysage (1:1)	B 161 335	1955
XXXVIII. Buste des anges de gauche (M 2 ×)	B 161 341	1955
XXXIX. Buste de la Vierge et tête de l'Enfant (M 2 ×)	B 161 342	1955
CCXXIV. d) La Vierge et l'Enfant avec quatre anges, revers	B 161 332	1955

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 95 : GROUPE BOUTS (15), *LE RETABLE DE LA DESCENTE DE CROIX*, panneau central : *LA DESCENTE DE CROIX*; volet gauche : *LA CRUCIFIXION*; volet droit : *LA RÉSURRECTION*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Dierick Bouts

Triptyque de la Passion

(Sans n°) dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burin <sup>50</sup> 66-69, fig. 74-76).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(2/3-XII-1955; 20-XII-1962)

*Note.* — Il n'a pas été possible de radiographier le triptyque, celui-ci étant inséré dans un encadrement faisant corps avec l'architecture du retable qui contient l'œuvre; cet encadrement recouvre certaines zones de la surface peinte (voir E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 45-46). Pour la même raison, le revers du support n'a pu faire l'objet d'un examen et l'épaisseur du panneau n'a pu être mesurée qu'à un trou en bordure du volet droit, à hauteur des saintes femmes.

*Forme* : Triptyque à panneaux rectangulaires.

*Dimensions* (approximatives, mesurées dans le cadre) : Panneau central 190,5 × 143.

Volets 188 × 58 × 2.

*Couche protectrice* : Vernis très pulvérulent par endroits, assez homogène et transparent à d'autres. L'examen en fluorescence semble révéler un vernissage récent sans enlèvement du vernis ancien altéré, ou tout au plus avec enlèvement très partiel de ce vernis. En lumière ordinaire, l'œuvre présente de nombreuses taches de matité, en particulier dans une large zone située entre les bras de la sainte femme qui tient les pieds du Christ et au-dessus de ceux-ci.

*Couche picturale* : L'état des volets paraît bon, tandis que celui du panneau central est très mauvais. A la suite vraisemblablement d'une chute, les joints du *panneau central* semblent avoir éclaté, avec des effets nettement visibles dans la couche picturale, sur une largeur de 5 à 7 cm le long de chaque joint. Ces dégâts présentent un caractère de gravité maximum au coin gauche et s'atténuent graduellement au fur et à mesure que l'on progresse vers la droite (pl. XLVI, LI, LVII et LXXI). Les restaurations les plus importantes dans ce panneau se rencontrent le long des joints : la couche picturale est cependant indemne en de nombreux endroits. Le manteau de la Vierge s'est considérablement assombri (pl. XLII).

En outre, au *volet gauche*, quelques restaurations sont à signaler; elles sont peu importantes, sauf dans les parties les plus sombres du ciel, affectées d'importants surpeints, de même que dans le bas de la croix et dans le vêtement de la Vierge où elles sont réalisées avec de forts empâtements dans les zones sombres. Des restaurations existent le long du joint de droite; elles sont particulièrement importantes à la jambe et au pied droits du personnage placé à droite au premier plan. Le *volet droit* présente un état semblable, mais ici le joint qui avait sauté a été sobrement restauré; cependant il est actuellement ouvert sur presque toute sa hauteur (pl. LXXIII). De plus, un fragment du support d'au moins 30 cm de haut a disparu à hauteur des trois Marie (pl. CVI).



L'encadrement masque certaines zones de la surface peinte dans les trois panneaux (voir ci-dessous, D. 1, *Sujet*, et E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 45-46). A ce propos, on notera que le bord-non-peint est visible en bas aux deux volets, en haut et en bas au panneau central.

De gros clous ont été enfoncés dans le panneau perpendiculairement à la surface sans doute pour maintenir les divers éléments (disloqués ?) contre des traverses de consolidation au revers ou contre le support architectural du retable. Ces clous sont situés aux bords supérieur et inférieur, un dans chaque coin; en outre au bord supérieur, on aperçoit un clou de part et d'autre du deuxième et du troisième joint à partir de la gauche; au bord inférieur, un vers le milieu du deuxième élément, un à gauche du troisième joint, un à droite du quatrième.

*Changements de composition* : Un certain nombre de changements de composition ont été relevés en lumière ordinaire ou grâce aux photographies en infra-rouge. On peut y voir que la surface occupée par les objets au stade terminal est en diminution par rapport à un premier contour réalisé ordinairement au stade du dessin (pl. LXXII). *Panneau central* : Dans les coiffes des trois saintes femmes, dans le chaperon et les chausses de Nicodème, dans la cuisse gauche du Christ, dans le bord inférieur des vêtements de la Vierge et de la sainte femme placée au premier plan à droite, dans la partie inférieure des deux montants de l'échelle et dans l'échelon sur lequel Nicodème pose le pied gauche. *Volet gauche* : Dans le pied gauche de l'homme au bâton au premier plan à droite, dans la coiffe de la sainte femme agenouillée au pied de la croix, dans les contours du vêtement et le bras droit de la Vierge. *Volet droit* : Dans le bras gauche, l'épaule droite et la partie inférieure du manteau du soldat casqué; dans les chausses, l'épaule gauche, la jambe droite du soldat qui s'apprête à dégainer l'épée; dans le bras droit, principalement au coude, le pouce de la main gauche et le bas-de-chausses droit du soldat penché au premier plan; dans la traîne de l'aube de l'ange; dans l'index et le majeur de la main droite du Christ; dans le manteau de la première sainte femme sur la droite.

*Préparation* : Blanchâtre, assez épaisse, bien adhérente.

*Support* : Chêne, à éléments verticaux : six au panneau central, apparemment trois au volet gauche, deux peut-être au volet droit. Des queues d'aronde consolidant les joints sont visibles en surface, au panneau central à hauteur des bras de la croix, du menton et du pied de saint Jean (voir aussi *Couche picturale, supra*).

*Marques au revers* : Les revers n'ont pu être examinés (voir note plus haut, p. 36).

*Cadre* : Non original (voir E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 45).

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

### 1. *Sujet*

La surface actuellement visible des trois panneaux est incomplète; le triptyque de même composition conservé au Colegio del Patriarca à Valence (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 46 et pl. CX) le laisse supposer, d'anciennes photographies le confirment (voir E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 45-46). L'ensemble de la figuration — visible dans un encadrement architectural — comprend donc les éléments suivants : *volet gauche*, le Calvaire et deux médaillons portant chacun deux cavaliers combattant; *panneau central* : la Descente de croix, dans les piédroits, les statuette de quatre prophètes, dans les voussures, des scènes de l'histoire d'Adam et Eve, dans chacun des écoinçons, un com-

battant; *volet droit*, la Résurrection et les saintes femmes au tombeau, et deux médaillons portant chacun deux cavaliers combattant.

*Volet gauche : le Calvaire*

La croix à laquelle est fixé le corps du Christ barre presque la totalité de la composition. Deux anges volent de part et d'autre du crucifié. Dans le fond, on distingue les tours et les murs d'enceinte d'une ville (Jérusalem) dans un paysage vallonné de bois, de prés, de rochers, et que parcourent des cavaliers. A gauche de la croix, mais en retrait, quatre hommes sont groupés; à droite, immédiatement au pied de la croix, sept hommes sont réunis (l'un d'eux désigne le Christ du doigt). A gauche se trouvent les trois saintes femmes; Marie-Madeleine étreint le bois de la croix. A gauche également, mais au premier plan, saint Jean soutient la Vierge affaissée sur le sol.

*Panneau central : la Descente de croix*

Quatre statuette de prophètes se trouvent dans les piédroits de l'arcade qui encadre la scène principale. Dans les voussures de cet arc on distingue des groupes sculptés qui illustrent des scènes de la Genèse : la création d'Adam, la création d'Eve, l'admonition divine, le péché, l'expulsion du paradis, la vie laborieuse d'Adam et Eve, le sacrifice de Caïn et d'Abel, le meurtre d'Abel; les écoinçons sont décorés chacun d'un guerrier brandissant une lance et un bouclier.

Dans le fond d'un paysage accidenté, on distingue les murs d'une ville et divers édifices. La croix se dresse au centre légèrement en oblique au premier plan; une échelle est appuyée dessus. Joseph d'Arimathie, monté sur l'échelle, soutient dans un linceul le corps du Christ que Nicodème s'apprête à recevoir. A droite, trois saintes femmes sont groupées. A gauche, la Vierge agenouillée baise la main de son fils, tandis que saint Jean, debout, la soutient. Des clous et une tenaille sont disposés sur le sol.

*Volet droit : la Résurrection*

L'aube colore les rochers du paysage accidenté qui ferme la composition et dans lequel s'avancent les trois saintes femmes. Le Christ est debout hors du tombeau; un ange se tient à droite sur la dalle qui en assurait la fermeture. Des trois soldats qui gardent la tombe, l'un reste plongé dans son sommeil tandis que les deux autres manifestent de l'étonnement ou de la crainte à la vue du Christ. L'iconographie du triptyque a été étudiée par *Jähnig* (20 54-64); cet auteur a également insisté sur la composition de l'œuvre et sa dépendance vis-à-vis de van der Weyden, de même que sur l'originalité de Bouts par rapport au maître bruxellois (à ce propos, on ne peut négliger *Heiland* 7 94-113).

Le programme iconographique est clairement ordonné. Les scènes en grisailles dans les voussures expliquent la raison d'être du drame; leur déroulement est fonction du texte même de la Genèse (II, 5-7; II, 21-25; III, 15-17; III, 1-7; III, 18-19; IV, 3-5 a; IV, 5 b-8. Rappelons que les textes sacrés ne font pas mention du travail d'Adam et d'Eve, mais seulement de l'annonce d'une vie laborieuse : III, 18-19; *H. Aurenhammer, Adam und Eva bei der Arbeit*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1<sup>er</sup> fasc., Vienne, 1959, p. 49-50). Les prophètes annoncent la Rédemption dont les trois panneaux présentent les étapes principales. D'après *Smits (Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 104), la présence des scènes de la Genèse serait l'illustration d'un texte de *Thomas a Kempis : Sicque factum est, ut creatura rationalis tua salvaretur gratia, quae propria iniquitate cecidit in culpam (Thomae Hemerken A Kempis..., Opera Omnia... t. II. Orationes et Meditationes de Vita Christi...*, édité par *M. J. Pohl*, Fribourg-en-Brigau, 1902, p. 8).



Dans leurs grandes lignes, les trois scènes sont conformes aux traditions iconographiques en vigueur dans la peinture des Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle. Le panneau du Calvaire se rattache à la troisième des catégories de figuration distinguées par Smits (*op. cit.*, p. 99) dans laquelle le groupe des saintes femmes et de saint Jean est nettement distinct de celui des soldats et des Juifs; dans ce dernier groupe, un personnage, par le geste et la parole, reconnaît la divinité du crucifié (*Matt.*, XXVII, 54; *Marc.*, XV, 39). Smits (*op. cit.*, p. 98-99), faisant allusion à la Madeleine agenouillée au pied de la croix qu'elle étreint, note qu'il s'agit d'une variante des œuvres où la Vierge elle-même se trouve au pied de la croix. Dans la *Descente de croix*, Smits (*op. cit.*, p. 102-104) voit une survivance byzantine dans le fait que la Vierge baise la main du Christ. Le panneau de la *Résurrection* appartient au type le plus répandu de cette scène, se rattachant à l'art italien et aux dernières représentations byzantines et dans lequel le Christ de face apparaît dans ou près du tombeau, un étendard à la main (*H. Aurenhammer, Auferstehung Christi*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3<sup>e</sup> fasc., Vienne, 1961, p. 232-249, spécialement p. 242). Notons que le type physique du Christ, différent de celui des deux autres panneaux, annonce, par le visage frontal et quelque peu hiératique, le Christ de la *Dernière Cène* de Louvain.

Panofsky (53 315-316 et 491) a étudié les sources de Bouts dans l'art de Rogier pour la présente œuvre; pour le volet gauche : le *Calvaire* de Vienne et la *Descente de croix* du Prado; pour le panneau central : des éléments mélangés des trois compositions de Rogier traitant ce thème; pour le volet droit : le groupe situé à l'arrière-plan de l'*Apparition du Christ à sa mère* de New York. A ce propos, on remarquera que Fiensch émet l'hypothèse qu'une représentation semblable de ce thème de la Résurrection pourrait avoir été traitée isolément par van der Weyden (64 98).

Si ces scènes peuvent donc être plus spécialement mises en rapport avec des modes de représentation créés par van der Weyden, elles se différencient nettement des figurations de Rogier par certains caractères. Le climat est comparable à celui que définira un membre de la Congrégation des frères de la Vie commune, Johannes Holtmann (*Van waren geistliken levene eyn korte onderwijsinge; Jähmig* 20 58) qui pense que la véritable dévotion aux souffrances du Christ, sans avoir besoin de sanglots bruyants ou d'autres manifestations extérieures, s'exprime dans le silence et l'imitation quotidienne de son exemple. Ceci se traduit par le fait que Bouts vise à représenter l'action accomplie plutôt que l'événement transitoire (*Jähmig* 20 59). Dans la *Crucifixion*, la Vierge est évanouie. Au volet droit, le Christ ressuscité est représenté immobile; l'ange, lui aussi, a déjà joué son rôle. Dans le panneau central, si l'on excepte le personnage de la sainte femme de l'avant-plan à droite, d'ailleurs isolé du reste, la scène apparaît davantage comme un tableau statique avec une figuration presque immobile que comme un instantané dramatique.

Cette transposition par Bouts des éléments empruntés à Rogier dans un esprit qui lui est propre se retrouve dans la composition. Pour la présentation générale, l'œuvre — un véritable triptyque en structure et en composition (*Birkmeyer* 63 109) — dépend comme les *Scènes de la vie de la Vierge* au Prado, des *Retables de la Vierge* (Grenade - New York) et de *Saint Jean-Baptiste* (Musée de Berlin). L'encadrement, constitué par des arcades, porte la marque de van der Weyden, de même que les voussures décorées de scènes en grisaille et les niches ornées de statuettes. Toutefois une différence essentielle existe entre ces œuvres, différence qui réside dans l'utilisation des arcades faite par l'artiste : il s'agit moins en effet de séparer la scène principale au premier plan du reste de la composition que de faire voir toute la scène au travers d'un arc, en isolant a « *field of vision* » from

*the context of reality* (Panofsky<sup>53</sup> 58). On notera également que cette utilisation de l'arcade pour une fonction proprement compositionnelle en a réduit la résonance iconographique par rapport aux œuvres de Rogier. Ceci est vrai pour les panneaux latéraux mais aussi pour le panneau central où des niches sont laissées vides et où les figures dans les écoinçons semblent dépourvues de signification symbolique (Birkmeyer<sup>63</sup> 109-110). Jähnig<sup>(20)</sup> 54-64) a longuement défini les caractéristiques principales de la composition des panneaux; on peut les résumer ainsi : autour d'un axe central, des groupes forment des entités séparées par des espaces vides; l'ordonnance en est clairement marquée, sans raide symétrie, mais plutôt dans une recherche de l'équilibre des masses.

## 2. Couleurs

### *Panneau central*

La couleur du corps du Christ, livide, contraste avec celle des chairs des autres personnages, de la Vierge et de saint Jean surtout (exception faite des mains de la sainte femme placée en haut à droite). Sur les cheveux châtain très foncé du Christ est posée une couronne d'épines vert-jaune clair. Le *perizonium* était blanc très léger à l'origine (mais a été fortement repeint); le suaire, blanc également, est ombré de gris clair. La Vierge est vêtue d'une robe de dessous bleu foncé, d'une robe de même couleur doublée de fourrure grise, et enfin d'un manteau bleu lui aussi, très assombri sauf dans le haut du dos et des manches et dans la partie inférieure gauche. Son visage est entouré d'une guimpe blanche; ses yeux sont gris-bleu. Saint Jean aux cheveux châtain clair et aux yeux gris-brun, est vêtu d'un manteau et d'une tunique rouges; il porte une ceinture brune. Le personnage grimpé sur l'échelle a les cheveux et la barbe châtain légèrement grisonnant; une torsade bleu clair et un pompon doré ornent son chapeau à revers verts; son vêtement brun-violet (fort restauré à droite) laisse voir un col jaune; il est chaussé de vert clair. Un personnage vêtu de brocart rouge et or bordé de fourrure gris-brun est placé devant l'échelle. A sa ceinture grise sont accrochés un fourreau et une bourse presque noirs à fermoir de métal doré fermé par un tissu vert terminé par un liséré rouge auquel pendent des cordons rouges. Les manches de son vêtement de dessous sont presque noires, ses chausses gris foncé, son chapeau rouge-brun. Les trois Marie, placées à droite du groupe central, ont les cheveux couverts d'une guimpe blanche. La première, agenouillée, a les cheveux blonds; elle porte une robe verte et un manteau de même couleur doublé de violet. La deuxième soutient les pieds du Christ; elle est vêtue d'une robe rouge doublée de fourrure grise et d'une robe de dessous blanche à ombres jaune-brun; la bande de fourrure qui entoure le bas de ce dernier vêtement est gris-beige (mais fortement brunie par la présence de vernis et à la suite d'une restauration). Enfin la troisième Marie, debout les mains jointes, a les yeux brun clair; elle porte un manteau bleu (fort assombri) et une robe brun-violet bordée aux manches de fourrure grise. Le ciel est bleu sombre vers le zénith, jaune-rose à l'horizon; les nuages sont gris, gris bleuté et blancs. Le paysage présente au premier plan des tons gris jaunâtre et verts qui s'assombrissent au second plan pour devenir vert-bleu, puis bleus à l'horizon. La muraille est rose jaunâtre, les autres constructions, gris-bleu. La croix est brun chaud foncé; l'écrêteau porte des caractères bruns très foncés ou noirs sur fond blanc chaud; l'échelle est brun clair.

### *Volet gauche*

Le Christ a les cheveux et la barbe châtain foncé; la couronne d'épines est vert-jaune assez clair; le *perizonium* est blanc à ombres gris-brun clair. La carnation du Christ est uniformément blanchâtre



sans reflets rosés; celle des anges est teintée de gris-violet comme aussi leurs ailes et leurs tuniques. La Vierge porte une robe bleue; les manches sont bordées de fourrure grise; son manteau bleu est doublé de violet très pâle; sa guimpe blanche est ombrée de gris jaunâtre. Saint Jean a les cheveux châains; ses vêtements sont rouges. Marie-Madeleine (embrassant la croix) a les cheveux couverts d'une guimpe blanche; sa robe est d'un blanc presque jaune; les manches du vêtement de dessous sont rouges; son manteau est gris-violet. Elle a les yeux bruns; ses mains sont plus éclairées et moins roses que le visage. La Marie en pleurs porte une guimpe blanche; le vert de sa robe et de son manteau est légèrement oxydé. La Marie aux mains croisées porte aussi une guimpe blanche; un manteau bleu recouvre sa robe brun-violet; ses yeux sont gris-brun.

Sept hommes sont groupés à droite de la croix. Le personnage à la main levée est vêtu de brocart blanc chaud et or; sa ceinture est rose-violet avec reflets dorés. La fourrure qui borde ce vêtement est d'un blanc chaud; le vêtement de dessous est bleu foncé presque noir. Le même personnage est chaussé de gris-noir; ses cheveux et sa barbe sont châtain très foncé et grisonnants; son bonnet rouge à galon or s'orne d'une topaze brûlée; ses yeux sont gris-brun foncé. A droite, un personnage vêtu d'un manteau rouge et d'une tunique verte à col bleu s'appuie sur un bâton; son vêtement de dessous est violet; il est chaussé de rose-violet; son bonnet orange et or a des revers violet clair; sa barbe et ses cheveux sont châtain foncé. Derrière ces deux personnages, un vieillard à barbe et cheveux châtain clair est coiffé d'un bonnet rouge et d'un turban violet clair; à sa gauche, le personnage vu de profil porte un vêtement blanc dans la partie supérieure, jaune dans les zones visibles au-dessous de la taille; il porte un bonnet jaune. Au pied de la croix, le personnage au visage levé vers le Christ est vêtu d'une tunique brun clair et d'un manteau violet; un turban blanc à ombres grises enserre ses cheveux châtain foncé; ses yeux sont bruns. Enfin deux personnages complètent ce groupe : celui de gauche est coiffé d'un bonnet bleu à bande de métal doré où se distinguent des motifs rouges. Celui de droite a le teint légèrement basané, les cheveux et les yeux bruns; il est vêtu de jaune. A gauche de la croix et en retrait quatre personnages se tiennent debout. Le premier porte un manteau rouge et une tunique bleue; les trois autres ont des vêtements gris-violet, jaune-beige, rose, blanc chaud. Les rochers sont bruns (d'un ton plus chaud que dans les autres panneaux); les constructions sont grises à toits bleu-vert. Le ciel s'obscurcit plus fortement au-dessus de la croix que dans le panneau central. Le paysage, gris-brun au premier plan, devient vert-brun, puis présente un mélange de vert-brun et de bleu et, enfin, est tout à fait bleu-vert.

#### *Volet droit*

Le Christ a les épaules couvertes d'un manteau rouge; ses cheveux sont brun presque noir, sa barbe légèrement plus claire, ses yeux gris-brun foncé. Il porte un étendard blanc à ombres grises avec une croix rose foncé. L'ange porte une robe blanche à ombres bleutées; ses ailes, gris-blanc à l'intérieur, présentent à l'extérieur une succession de couleurs, soit de bas en haut : bleu-vert, gris, jaune, rouge orangé, brun violacé. Ses cheveux châtain clair à reflets dorés sont maintenus par un ruban noir. Le soldat placé au premier plan est vêtu d'un manteau bleu-gris foncé à doublure rouge; sa cote de mailles argentée se termine par plusieurs rangs de mailles dorées. Il porte un vêtement de brocart brun et or, des manches et un col verts. Ses jambes sont couvertes de rose foncé; ses cheveux sont brun presque noir, ses yeux brun foncé. Son bouclier brun est orné de clous dorés. Le deuxième soldat a la barbe et les cheveux châtain foncé; il est coiffé d'un turban blanc à reflets gris-beige dont la calotte bleue est tressée d'or; une floche d'or pend au centre.

Le brocart de sa tunique est vert, son vêtement de dessous brun-violet clair à franges dorées. Sa cuirasse de cuir ou de métal gris-brun est ornée de pièces métalliques dorées. Son fourreau est bleu-noir et dans les parties métalliques, or. Ses jambes sont couvertes de brun très foncé; ses chaussures sont brun clair à revers beige et or et à semelles grises.

Enfin le troisième soldat a les cheveux châtain foncé; son casque et sa cuirasse sont dorés, son manteau violet très pâle. Son vêtement de dessous, lie de vin, est couvert d'un vêtement bleu clair à reflets roses orné de franges vertes; ses jambes sont gainées de rouge. Deux saintes femmes portent une coiffe blanche. La première est vêtue d'un manteau gris-violet qui couvre une robe blanc chaud à ombres jaune-gris; la deuxième porte un manteau bleu sombre sur une robe gris-violet. On aperçoit le manteau vert de la troisième.

Le tombeau de marbre beige violacé est veiné de brun. Dans la pièce d'eau bleu ciel se reflète le bleu du manteau d'une des saintes femmes. Le ciel, rose à l'horizon, devient jaune puis bleu et s'assombrit rapidement pour devenir presque noir, produisant un effet de nuit qui contraste avec l'éclairage des autres panneaux. Les nuages sont gris rosé à l'horizon, presque noirs au zénith. Le paysage unit des bruns et des verts; au centre, les lointains sont bleu assez vif. Le soleil levant pose des reflets roses sur les rochers placés au centre et à droite.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Les écriteaux au sommet de la croix, sur le panneau central et sur le volet gauche, portent des caractères de type hébraïque et l'inscription suivante : J H [E S U]S N A Z A R E N [U S] R E X J U D E O R [U M] (*Joh.*, XIX, 19). Dans le volet gauche, la coiffe du premier personnage à l'extrême gauche porte des caractères de type indéterminé.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

*Passavant* (1 132) attribue l'œuvre au peintre de la *Dernière Cène* de Louvain. *Crowe* et *Cavalcaselle* (2 299) estiment que l'auteur de l'œuvre est le même que celui de la *Résurrection* actuellement conservée à Munich. Dans la suite, la plupart des auteurs attribuent le triptyque à Dieric Bouts et pensent qu'il s'agit d'une œuvre originale du maître. Citons : *Baes* (3 47), *Justi* (4 209), *Gómez-Moreno* [*González*] (5 306), *Tschudi* (6 287), *Heiland* (7 113), *Wurzbach* (9 164), *Voll* (10 113-116; 27 110-112), *Bertaux* (12 296), *Fierens-Gevaert* (14 84), *Hymans* (17 475), *Valentiner* (21 198-199), *Jähnig* (20 54), *Baldass* (23 14-15), *Conway* (24 158), *Burger* (29 59), *Glück* (31 18), *Dülberg* (32 71), *Destrée* (34 130-131), *Gallego y Burin* (35 57-62; 50 66-68; 52 16), *Angulo* (44 277-278), et au témoignage de *Gallego y Burin* (35 57-62; 50 69), *Tormo y Monzó* (37 133), *Post* (38 26, 148), *Friedländer* (39 90), *Schöne* (40 80-82; 41 27), *Lozoya* (42 275), *Boon* (45 39), *Cazier* et *Delevoy* (46 67), *Sánchez Cantón* (47 152), *Francotte* (49 42-43), *Brans* (48 42-43, 119; 61 29), *Panofsky* (53 315-316), *Genaille* (55 135), *Denis* (58 6, 10), *Pijoán* (59 90-91), *Lavalle* (62 28-29), *Musper* (65 250), *Birkmeyer* (63 108-110).



A côté de ces auteurs, il en est d'autres qui, citant le triptyque de Grenade et celui qui est conservé au Colegio del Patriarca de Valence (voir F, *Eléments de comparaison*, p. 46), estiment que ce dernier exemplaire est l'original et non celui de la *Capilla Real*. C'était apparemment l'opinion de *Friedländer* avant 1937, opinion qu'il n'exprime toutefois pas clairement : il considère d'abord le triptyque de Grenade comme la réplique de celui de Valence (22 36; 25 36); puis, en 1925, l'auteur estime dans son catalogue (30 105) que l'exemplaire de Valence est l'original, tandis que dans le texte (30 36), il écrit que ce tableau est la réplique précise du triptyque de Grenade. *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (33 17) pensent aussi que le tableau de Grenade est une réplique du triptyque du Colegio del Patriarca (voir également à ce sujet F, *Eléments de comparaison*, p. 46).

D'autres auteurs rattachent également le triptyque à l'œuvre de Dieric Bouts, mais ils ne prennent pas position quant à l'originalité d'un exemplaire par rapport à l'autre : *Winkler* (28 92-93), *Glück* (31 18), *Baldass* (36 81), *Davies* (43 11; 51 26; 56 13; dans ce dernier avis, l'auteur ne se prononce pour l'originalité d'aucun des deux exemplaires), *Baudouin* (57 22, 24, 30, 70; 60 122-123; il est à remarquer qu'à l'occasion de comparaisons cet auteur cite tantôt les deux triptyques ensemble (57 24), tantôt celui de Valence (57 22), tantôt celui de Grenade (57 30)).

Il faut enfin réserver une place aux rares auteurs qui doutent de l'attribution à Bouts, ou même la rejettent et reconnaissent dans l'œuvre la main d'un autre maître. En 1904, *Tormo y Monzó* (8 490) penche pour l'attribution à Albert van Ouwater, en s'appuyant notamment sur la *Résurrection de Lazare* (Musée de Berlin, n° 532 A) et sur la *Pietà* des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (n° 139) dont il reconnaît d'ailleurs qu'elle est attribuée par certains à Petrus Christus. Tout en admettant les correspondances du triptyque avec l'œuvre de Bouts, *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (11 292-294) estime ne pas pouvoir accepter formellement l'attribution à ce maître; il propose comme vraisemblable l'attribution à Ouwater en se basant sur la *Résurrection de Lazare* dont il montre les affinités avec les panneaux de Grenade pour le type des personnages et l'exécution des détails. A diverses reprises (13 313-314; 15 184; 16 112-124; 18 43-54, 129-142, 195-208), *Durand-Gréville* envisage le problème de l'attribution du *Triptyque de la Descente de croix*; il écarte les noms de Bouts et de Ouwater au profit de celui de Petrus Christus le Jeune († 1473 *sic*); il faut se souvenir ici que l'auteur attribue également à cet artiste les *Scènes de la vie de la Vierge* (Madrid, Prado, n° 1461), la *Pietà* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, n° 132), la *Mise au tombeau* (Londres, National Gallery, n° 664). Comparant principalement le triptyque à la *Pietà* de Bruxelles, il estime qu'il existe une « véritable identité » entre les deux œuvres; il retrouve à Grenade le type de la Vierge, de la Madeleine, l'attitude de la sainte femme soutenant la Vierge, le visage de l'homme qui supporte le Christ, le corps du Christ; il remarque enfin de profondes analogies dans l'exécution « souple et fondue sans mollesse ». *Mély* (26 299-303), se basant sur une « signature » semblable à celle qu'il releva sur le *Triptyque de Mérode*, donne ces deux œuvres à un même maître dont il lit le nom « Kuhn ». Il faut encore citer l'avis de *Lafond* (19 79-80) qui voit dans l'œuvre la main d'un proche disciple de van der Weyden, et pour qui l'attribution à Bouts paraît « une hypothèse encore problématique » et enfin l'avis de *van Puyvelde* (54 197) qui estime hasardeux de donner à Bouts le *Triptyque de la Descente de croix* de même que les *Scènes de la vie de la Vierge* du Prado (n° 1461); il n'existe pour cet auteur aucune raison d'affirmer que ces œuvres représentent le style de jeunesse de l'artiste puisqu'aucun élément ne vient authentifier ce style.



Parce que le personnage de Joseph d'Arimatee du *Triptyque de la Descente de croix* paraît être de vingt-cinq ans plus âgé que le héros de la *Légende de saint Eloi* (New York, collection Lehman) daté de 1449, *Durand-Gréville* (18 138) place le retable de Grenade en 1472-1473, immédiatement avant la mort de Petrus Christus.

Cette opinion est restée isolée; les autres auteurs assignent au triptyque une date plus ancienne, le situant parmi les œuvres de jeunesse de Dieric Bouts ou dans la deuxième période de sa production. Certains auteurs — les plus nombreux — (*Conway* 24 158; *Winkler* 28 92-93; *Burger* 29 59; *Dülberg* 32 71-72; *Angulo*, au témoignage de *Gallego y Burin* 35 61; 50 69; *Davies* 43 11; 56 13; *Boon* 45 39; *Cazier* et *Delevoy* 46 64; *Baudouin* 57 70) pensent, sans apporter plus de précision dans la datation, que le triptyque est une œuvre de jeunesse qui, pour la plupart, serait contemporaine ou légèrement postérieure aux *Scènes de la vie de la Vierge* du Musée du Prado (n° 1461); les arguments avancés se fondent sur l'influence marquante de van der Weyden qu'on y décèle.

D'autres auteurs s'efforcent de préciser par des chiffres la date du triptyque. *Heiland* (7 141) insiste sur la dépendance de l'œuvre vis-à-vis du *Retable de Miraflores* (Musée de Berlin, n° 534 A); il estime que le triptyque de Rogier, conservé depuis 1445 en Espagne, n'a pu être peint avant 1438; l'auteur en déduit que ces dates constituent également les *termini* entre lesquels Bouts doit avoir réalisé la *Descente de croix* de Grenade. *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (33 17), de même que *Brans* (48 42-43) situent l'œuvre vers 1445.

A la suite de *Friedländer* (30 34-38) — auparavant, cet auteur (22 36; 25 36) situait l'œuvre avant 1460 —, *Post* (38 26) et *Francotte* (49 42-44) placent le triptyque vers 1450 pour autant que les *Scènes de la vie de la Vierge* du Prado datent de 1445 environ; malgré la forte influence de van der Weyden, ils estiment que la personnalité de Bouts se fait déjà sentir dans cette œuvre. *Schöne* (40 4-5, 29) accepte la même datation mais se désolidarise partiellement de *Friedländer* en ce sens qu'il estime moins nette l'influence de Rogier. Pour cet auteur, cette influence de van der Weyden s'est réalisée par le truchement du *Triptyque de saint Jean-Baptiste* et du *Triptyque de la Vierge* (le panneau de l'*Apparition du Christ à sa mère*), en d'autres termes par des œuvres existant avant le voyage de Rogier en Italie; *Schöne* voit dans ce fait un argument sérieux pour situer l'œuvre aux environs de l'année 1450 entre la *Vierge et l'Enfant* du Metropolitan Museum de New York (n° 30.95.280) et la *Mise au tombeau* de la National Gallery de Londres (n° 664); cette dernière marque une évolution vers plus de rigueur et de sévérité. Cette datation est encore reprise par *Denis* (58 6, 10) qui insiste sur les différences intervenues dans la manière de l'artiste depuis les panneaux du Prado sous l'influence de van der Weyden; il note aussi l'atténuation du déséquilibre entre les personnages et le paysage, de même que l'affinement des silhouettes. *Panofsky* (53 315-316) a tendance à situer l'œuvre plutôt vers 1455 que vers 1450; il insiste également sur l'influence de van der Weyden tant pour la présentation générale que pour l'interprétation du thème iconographique, mais souligne qu'il s'agit d'un exemple où Bouts emprunte à l'art de Rogier par l'intermédiaire de Petrus Christus, comme le montre la sainte femme agenouillée du panneau central à Grenade inspirée en droite ligne de la *Pietà* des Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles (n° 132), ce qui justifierait le recul de la datation. *Birkmeyer* (63 109) se rallie à cette datation.

Pour *Baldass* (36 81-84, 114), Bouts doit avoir réalisé entre 1450 et 1460 le triptyque qui dénote une nette évolution depuis les *Scènes de la vie de la Vierge* du Prado; d'après lui, cette évolution est due, en ordre principal, à l'influence de van der Weyden qui se manifeste dans d'autres œuvres



datées de la même époque par Baldass lui-même, comme le *Couronnement de la Vierge* de l'Académie de Vienne, la *Mise au tombeau* de la National Gallery à Londres ou la *Déploration* du Musée du Louvre à Paris. Les caractères particuliers présentés par le triptyque par rapport aux panneaux de Madrid peuvent se résumer comme suit : étirement des proportions, échelonnement des plans, importance accrue donnée au paysage. Baldass (23 14-15) avait déjà défendu cette opinion auparavant mais en se basant presque uniquement sur la *Pietà* de Petrus Christus, conservée à Bruxelles, dont la Madeleine aurait été copiée du panneau central de Grenade.

D'autres auteurs situent le *Triptyque de la Descente de croix* à une date plus tardive. Jähnig (20 54) estime vraisemblable que le triptyque soit antérieur à 1462, parce que le nombre d'œuvres datées de 1462 à la mort de Bouts est assez important pour avoir occupé toute l'activité de l'artiste pendant cette période. Voll (10 113-116; 27 110-112) souligne que l'œuvre est si proche du *Martyre de saint Erasme* (Louvain, église Saint-Pierre) qu'on doit très probablement les dater tous deux de la même époque, avant le *Triptyque de la Dernière Cène* (1464-68). Lavalleye (62 28-29), insistant sur la facture du triptyque, relève divers détails de nature à rapprocher l'œuvre des panneaux peints par Bouts à l'époque de sa maturité, particulièrement la *Dernière Cène*, le *Jugement de l'empereur Othon* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, n°s 65-66) et la *Résurrection* de la Pinacothèque de Munich (n° W.A.F. 74); l'auteur estime que compte tenu des rapports avec ces œuvres le triptyque n'a pu être réalisé avant 1460.

## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

### a. Collections et expositions

Les inventaires des biens laissés par la reine Isabelle ne mentionnent pas le *Triptyque de la Descente de croix* (Sánchez Cantón 47 152). Cette œuvre se trouvait cependant à Grenade depuis les origines de la *Capilla Real* (M. Gómez-Moreno [Martinez], *Sobre el Renacimiento en Castilla. II. La Capilla Real de Granada*, dans *Archivo español de Arte y Arqueología*, I, 1925, p. 245-296). En 1523, en effet, le florentin Jacobo el Indaco fut chargé de réaliser un retable plateresque destiné à recevoir divers panneaux peints dont le triptyque de Bouts; ce retable fut placé dans la chapelle de la Sainte-Croix située immédiatement à côté du transept sud (Gallego y Burín 52 15-16). Les panneaux furent transférés dans le transept nord en 1945 (voir *Historique de la collection*, p. 12).

### b. Histoire matérielle

- 1523 Les panneaux désassemblés du triptyque furent intégrés dans un retable de style plateresque en 1523 (voir a, *Collections et expositions*).
- 1762 Un retable churrigueresque remplaça le premier en 1762 (Gallego y Burín 52 15-16).
- 1945 Les panneaux y trouvèrent place jusqu'en 1945, date à laquelle ils furent exposés à nouveau dans le retable de style plateresque, transféré dans le transept nord (Gallego y Burín 50 66-67; D. A[ngulo] 44 277-278). Diverses photographies (photo Mas C. 43097, panneau central, C. 43109, volet gauche, C. 43102, volet droit, et photographies de provenance indéterminée, au Centre) révèlent l'état des panneaux avant l'installation dans leur emplacement actuel; les surfaces cachées étaient plus importantes qu'elles ne le sont de nos jours. Dans le volet de la *Crucifixion*, l'encadrement cache à gauche: la main droite de la Vierge, le bras droit de saint Jean, la moitié d'une sainte femme, presque toute la main droite du Christ; à droite: les doigts de l'autre main du Christ, une partie du personnage

appuyé sur un bâton, au premier plan, et, dans leur ensemble, le personnage vu de profil qui le surmonte directement et le personnage nu-tête au-dessus de lui. Dans le volet de la *Résurrection*, on ne voit, sur la gauche, qu'une seule sainte femme tandis que le soldat au turban et celui qui porte un casque sont partiellement cachés; sur la droite, l'encadrement suit la ligne verticale du bras gauche de l'ange et coupe le bras gauche et une partie de la tête et de la main droite du soldat couché au premier plan. Dans le panneau central, la statuette peinte en grisaille, partiellement visible à l'extrême droite, était aussi cachée; de plus, un encadrement en forme de segment de cercle voile entièrement les deux écoinçons.

L'encadrement actuel cache également une partie de la surface peinte, comme l'examen du triptyque conservé à Valence le laisse supposer (voir ci-dessous, F, *Éléments de comparaison*). Selon Schöne (40 79) ceci est confirmé par des photographies conservées au *Centro de Estudios históricos* à Madrid, qu'il n'a pas été possible de retrouver (lettre du 21 septembre 1960 du professeur W. Schöne). En largeur, on peut évaluer entre 2 et 5 cm la zone manquante.

#### F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) *Triptyque de la Descente de croix* : Valence, Colegio del Patriarca; bois, dimensions totales : 66,5 × 110 cm; dimensions des panneaux à l'intérieur du cadre : 59,7 × 47,8 — 21 cm; pl. CX. L'œuvre aurait servi de retable de voyage à Juan de Ribera (1569-1611), archevêque de Valence (*Justi* 4 209). Une étude d'ensemble lui a été consacrée par E. Bertaux (*Un triptyque flamand du XVe siècle à Valence*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, XXXVI, 1906, p. 217-222) qui, avant d'avoir vu les panneaux de Grenade, l'attribuait à un peintre ayant travaillé à Louvain entre 1460 et 1480. L'œuvre est ordinairement rattachée à l'art de Bouts et considérée comme une copie de l'exemplaire de Grenade (voir E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*, p. 42-43); cependant une attribution récente la donne encore à Rogier van der Weyden (*Ramón Robres Lluch et Vicente Castell Maiques, Catálogo artístico ilustrado del real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia*, 2<sup>e</sup> éd., Valence, 1951, p. 70, n° 44). Le problème du rapport entre les deux triptyques a été étudié avec attention par Schöne (40 80-82). L'auteur (pl. 12-14) avance divers arguments pour montrer la dépendance du triptyque de Valence par rapport à celui de Grenade : les dimensions nettement plus petites, le resserrement de la composition et, partant, son caractère plus artificiel, la pauvreté d'expression des visages, la faible étendue de la gamme coloristique et surtout la technique hésitante qui réalise mal la fusion des touches. Schöne estime exclu que l'auteur du triptyque de Valence soit Bouts lui-même, considérant que cet exemplaire a surtout comme intérêt de présenter une figuration complète.

L'examen de cette œuvre (décembre 1962) permet de se ranger à cette manière de voir. Il s'agit d'une copie très fidèle à l'original de Grenade et en bon état, quoique présentant diverses lacunes presque toutes non bouchées. Un vernis d'un brun très accentué, avec une tendance prononcée à la matité, couvre la surface et semble bien être la cause de la modification générale des valeurs. La qualité du style est inférieure à celle du triptyque de Grenade : modelé et accents sont réalisés de façon brutale, peut-être à la manière des maîtres hispano-flamands (voir note dans J. Lavalleye, *Collections d'Espagne (Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes, 2)*, Anvers, 1958, p. 26).

(2) La plupart des scènes en grisailles des voussures du panneau central présentent des compositions semblables, quoique parfois inversées et avec des différences de détails, au panneau de



l'*Annonciation des Scènes de la vie de la Vierge* (Madrid, Musée du Prado, n° 1461; bois, 80 × 56 cm; repr. dans *Schöne* 40 pl. I), principalement les scènes de la Création d'Eve et du Pêché originel et, dans une moindre mesure, les scènes de l'Expulsion du Paradis terrestre, de la Vie laborieuse d'Adam et d'Eve et du Meurtre de Caïn. On notera aussi que l'*Annonciation* ne comprend que six scènes, tandis que le panneau central du triptyque de Grenade en compte huit; la Création d'Adam et le Sacrifice de Caïn et d'Abel manquent dans le panneau de Madrid. En dehors de ces différences, les daïs sont presque identiques dans les deux œuvres.

Une autre des *Scènes de la vie de la Vierge*, la *Visitation* (bois, 80 × 56 cm; repr. dans *Schöne* 40 pl. 2) porte des écoinçons dont les motifs sont analogues aux zones correspondantes des volets du triptyque du Colegio del Patriarca à Valence (voir (1)); ainsi se trouve donc très probablement révélé l'aspect des parties cachées du triptyque conservé à la *Capilla Real*.

(3) Le *Triptyque de la Descente de croix* offre de nombreux traits communs avec d'autres œuvres de Bouts; c'est particulièrement le cas pour le volet droit que l'on peut rapprocher de la *Résurrection du Christ* de Munich (Pinacothèque, n° W.A.F. 74; chêne, 105,3 × 68,2 cm; repr. dans *Schöne* 40 pl. 56). Ces ressemblances ont été soulignées par les auteurs qui ont souvent évoqué à ce propos l'arrière-plan de l'*Apparition du Christ à sa mère* dans le *Retable de la Vierge* de van der Weyden, conservée à New York, Metropolitan Museum of Art, n° 22.60.58; voir pl. CLXXXIX. Les différences entre les œuvres (Munich et Grenade) attribuées à Bouts ont été caractérisées dès 1902 par Heiland (799-103); il est intéressant de les rappeler, ne fut-ce que brièvement, car elles sont susceptibles de préciser le rapport de ces panneaux avec le volet droit du *Retable de la Vierge* de New York. Une première différence dans la composition est causée par le format des deux panneaux; d'une largeur égale à celle du tableau de Munich, le volet de Grenade présente le double de hauteur. Ceci a rendu possible le déploiement en largeur à Munich d'éléments que l'on trouve placés les uns au-dessus des autres à Grenade; il est logique que la position du soldat au premier plan soit inversée pour éviter la superposition de trois têtes; de même il n'est pas possible de donner, comme l'a fait l'artiste à Munich, une attitude plus libre à l'ange placé sur la dalle qui fermait le tombeau. D'autres différences séparent encore les deux panneaux. La tête du Christ, vue de face à Grenade, se présente légèrement en oblique à Munich; le manteau du Christ, encore placé en partie dans le sarcophage dans le premier tableau est situé entièrement en dehors dans le second; le bras droit du Christ est plus largement découvert à Grenade qu'à Munich. On notera que ces divers éléments se présentent de la même manière dans le volet droit de Grenade et le panneau de l'*Apparition*, conservé à New York. Les scènes représentées dans le fond du paysage confirment aussi l'éloignement de l'œuvre de Munich par rapport aux œuvres précitées. Il semble donc logique de penser avec Heiland (772-73) que le volet de Grenade offre une plus étroite dépendance vis-à-vis de l'œuvre de Rogier que le panneau de Munich puisque les écarts par rapport à la source supposée peuvent tous s'expliquer par le format.

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

C'est à l'œuvre de Bouts qu'il convient de rattacher le triptyque. L'attribution à Ouwater, d'ailleurs non affirmée mais considérée comme vraisemblable par Gómez-Moreno [*Martínez*] (11 295), est le fait d'un auteur qui ne connaissait probablement pas bien l'œuvre de base de cet artiste et



n'a pu voir que des rapprochements superficiels ou erronés. On peut trouver une indication de ce que l'auteur n'a qu'une vue imprécise de la *Résurrection de Lazare* dans le fait qu'il n'hésite pas à attribuer au même artiste l'*Arrestation du Christ* de la Pinacothèque de Munich (n° 990) qu'il appelle le *Baiser de Judas*. On ne peut accepter davantage l'attribution à Petrus Christus; même si le type de plusieurs personnages du triptyque de Grenade est semblable à celui de la *Pietà* du Musée de Bruxelles (n° 139), le style et la facture en sont complètement différents comme le révèle notamment une photographie en infra-rouge (photo ACL L 9577 B). Par contre, on reconnaît aisément le style et la main de Dieric Bouts, comme cela a été affirmé ou montré par les auteurs. L'absence de radiographie et l'insuffisance des photographies en infra-rouge ne permettent pas de fournir de nombreux arguments en faveur de cette attribution sur le plan de l'exécution picturale. L'étude du dessin a cependant permis de relever certains caractères qui apparaissent dans les œuvres authentiques de l'artiste. On notera deux aspects du dessin illustrés dans le *Triptyque de la Dernière Cène* (Louvain, église Saint-Pierre). La scène de la Pâque juive offre, dans l'homme debout au centre derrière la table, un exemple de recherche de mise en place d'un pli au moyen de plusieurs traits (photo ACL L 1028 B) comme on le voit dans le personnage du saint Jean au panneau central du triptyque conservé à Grenade (pl. LXXII a) de même qu'aux jambes du soldat couché au premier plan du volet droit de la même œuvre (photo ACL L 4997 B). On a relevé dans le manteau du saint Jean précité des hachures parallèles recouvrant sans s'interrompre une surface coupée par un pli creux; le manteau d'Élie dans la scène du *Songe* offre, à hauteur de l'épaule gauche, le même aspect (photo ACL L 1019 B). Une considération plus générale qui se dégage de l'ensemble des œuvres de Bouts doit encore être soulignée parce qu'elle apparaît dans le triptyque de Grenade : il s'agit du rétrécissement des contours au stade définitif par rapport au stade initial du dessin.

Quant à la date, on peut estimer que le triptyque n'a pas été réalisé avant 1450; il nous paraît difficile de préciser davantage la datation et ceci pour trois raisons : tout d'abord, on ne peut nier l'influence de van der Weyden qui se manifeste dans la présentation des scènes derrière un encadrement d'architecture et dans de nombreux éléments de la composition des trois panneaux. Quelle conséquence en tirer ? Evidemment que le *Retable de la Vierge* (New York-Grenade) existait avant la réalisation de l'œuvre, ainsi que très probablement le *Retable de saint Jean-Baptiste* (Berlin), si l'on accepte que certains motifs d'architecture s'inspirent davantage de cette seconde œuvre que de la première. Selon la manière commune de juger, ceci ne placerait pas l'exécution du triptyque avant 1450, encore que des œuvres perdues de van der Weyden, antérieures aux œuvres précitées, peuvent avoir influencé le triptyque.

D'autre part, il semble certain que si les *Scènes de la vie de la Vierge* du Musée du Prado sont également de Bouts, elles témoignent d'un degré moins avancé d'évolution. Il est donc légitime de situer le triptyque de Grenade à une date postérieure. Soulignons cependant que le « progrès » ne se manifeste ni dans l'exécution du paysage, ni dans la réalisation des grisailles; le parti tiré de l'encadrement est d'ailleurs lui aussi sensiblement semblable dans les deux œuvres. Enfin, on peut admettre que le triptyque offre de nombreux points communs avec les œuvres datées avec certitude de la maturité de l'artiste; mais ceci ne doit pas permettre, semble-t-il, de fixer pour l'œuvre une date d'exécution très avancée; il n'existe en effet aucun document qui permette de situer exactement le début du style de la maturité. Le *Martyre de saint Erasme* (Louvain, église saint-Pierre), vraisemblablement peint avant 1458, ne donne pas de certitude concernant les débuts de cette période.



Quant au *Portrait d'homme* (Londres, National Gallery, n° 943) daté de 1462, il n'offre pas, pensons-nous, de points de comparaison valables avec le triptyque conservé à Grenade.

## H. BIBLIOGRAPHIE

- 1853 <sup>1</sup> : JOHANN DAVID PASSAVANT. *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, 1853.
- 1857 <sup>2</sup> : JOSEPH A. CROWE et GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE. *The Early Flemish Painters : Notices of their Lives and Works*, Londres, 1857.
- 1886 <sup>3</sup> : EDGARD BAES. *Les successeurs immédiats des van Eyck. Observations sur quelques tableaux du XVe siècle*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (Bruxelles), XXV, 1886, 20-75.
- 1890 <sup>4</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.
- 1892 <sup>5</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1894 <sup>6</sup> : [HUGO] v[ON] TSCHUDI. [Compte rendu de] A. J. Wauters. *Sept études pour servir à l'histoire de H. Memling*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Berlin), XVII, 1894, 282-287.
- 1902 <sup>7</sup> : PAUL HEILAND. *Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritischer Versuch*, Strasbourg, 1902.
- 1904 <sup>8</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1906 <sup>9</sup> : ALFRED VON WURZBACH. *Dirck Bouts*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, I, Vienne/Leipzig, 1906, 161-166.
- 1906 <sup>10</sup> : KARL VOLL. *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, [1<sup>e</sup> éd.], Leipzig, 1906.
- 1908 <sup>11</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1908 <sup>12</sup> : ÉMILE BERTAUX. [Note dans] M. GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ], *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 296.
- 1909 <sup>13</sup> : E. A. DURAND-GRÉVILLE. [Tableaux de la chapelle royale de la cathédrale de Grenade], dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France* (Paris), 1909, 349-350.
- 1909 <sup>14</sup> : FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs flamands. t. I. Les créateurs de l'art flamand et les maîtres du XVe siècle*, Bruxelles, 1909.
- 1910 <sup>15</sup> : E. DURAND-GRÉVILLE. *Hubert et Jean van Eyck*, Bruxelles, 1910.
- 1910 <sup>16</sup> : E. DURAND-GRÉVILLE. *Quelques chefs-d'œuvre méconnus de Petrus Christus*, dans *Les Arts anciens de Flandre* (Bruges), IV, 1910, 112-124.
- 1910 <sup>17</sup> : HENRI HYMANS. *Dierick Bouts*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Leipzig), (édité par U. THIEME et F. BECKER), IV, 1910, 473-476.
- 1911 <sup>18</sup> : E. DURAND-GRÉVILLE. *Les deux Petrus Christus*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XXX, 1911, 43-54, 129-142, 195-208.
- 1912 <sup>19</sup> : PAUL LAFOND. *Roger van der Weyden*, Bruxelles/Paris, 1912.
- 1914 <sup>20</sup> : K. W. JÄHNIG. *Die Darstellung der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in der altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quentin Metsys*, Hohenstein-Ernstthal, 1914.

- 1914 <sup>21</sup> : WILHELM VALENTINER. *Die Haarlemer Malerschule des funfzehnten Jahrhunderts*, dans *Aus der niederländischen Kunst*, Berlin, 1914, 29-83, 197-202.
- 1916 <sup>22</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, [1<sup>e</sup> éd.], Berlin, 1916.
- 1919 <sup>23</sup> : LUDWIG BALDASS. *Ein Frühwerk des Geertgen tot Sint Jans und die holländische Malerei des XV. Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien (Vienne)*, I, 1919, 13-33.
- 1921 <sup>24</sup> : MARTIN CONWAY. *The van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1921 <sup>25</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin, 1921.
- 1923 <sup>26</sup> : [F. DE MÉLY]. *Un important problème. Primitifs flamands et Primitifs français*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), XLIV, 1923, 291-306.
- 1923 <sup>27</sup> : KARL VOLL. *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, 2<sup>e</sup> éd., Leipzig, 1923.
- 1924 <sup>28</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925 <sup>29</sup> : WILHELM BURGER. *Die Malerei in den Niederlanden 1400-1550*, Munich, 1925.
- 1925 <sup>30</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei. t. III. Dieric Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1927 <sup>31</sup> : GUSTAV GLÜCK. [Compte rendu de] *Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig/Berlin), LX, 1926-1927, 16-20.
- 1929 <sup>32</sup> : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Wildpark-Postdam, 1929.
- 1929 <sup>33</sup> : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle [t. III]. La maturité de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1930 <sup>34</sup> : JOSEPH DESTREE. *Roger de la Pasture - van der Weyden*, Paris/Bruxelles, 1930, 2 vol.
- 1931 <sup>35</sup> : ANTONIO GALLEGU Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1932 <sup>36</sup> : LUDWIG BALDASS. *Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Vienne), N.F. VI, 1932, 77-114.
- 1932 <sup>37</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *Valencia : Los Museos. Guias-Catálogo (Centro de Estudios Históricos)*, II, Madrid, 1932.
- 1933 <sup>38</sup> : CHANDLER RATHFON POST. *A History of Spanish Painting*, t. IV, Cambridge (Mass.), 1933.
- 1937 <sup>39</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei. t. XIV. Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937.
- 1938 <sup>40</sup> : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1939 <sup>41</sup> : WOLFGANG SCHÖNE. *Die grossen Meister der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Hubert van Eyck bis Quentin Massys*, Leipzig, (1939).
- 1940 <sup>42</sup> : JUAN DE CONTRERAS [MARQUIS DE LOZOYA]. *Historia del Arte Hispánico*, t. III, Madrid, 1940.
- 1945 <sup>43</sup> : MARTIN DAVIES. *National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School*, [1<sup>e</sup> éd.], Londres, 1945.
- 1949 <sup>44</sup> : D. A[NGULO] I[ÑIGUEZ]. *La nueva instalación de la Capilla Real de Granada*, dans *Archivo español de Arte* (Madrid), XXII, 1949, 277-278.
- 1949 <sup>45</sup> : K.G. BOON. *De Nederlanden 1400-1600. De Schilderkunst*, dans *Algemene Kunst Geschiedenis* (publié sous la direction de F.W.S. VAN THIENEN), t. IV, Utrecht/Anvers, 1949, 30-61.



- 1950 <sup>46</sup> : R[ENÉ] CAZIER et ROBERT L. DELEVOY. *Thierry Bouts*, dans *Dictionnaire des peintres*, Bruxelles, [1950], 63-67.
- 1950 <sup>47</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1952 <sup>48</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952 <sup>49</sup> : J. FRANCOTTE. *Dieric Bouts. Zijn Kunst, zijn laatste Avondmaal*, Louvain, 1952.
- 1952 <sup>50</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1953 <sup>51</sup> : MARTIN DAVIES. *The National Gallery, London (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XVe siècle, 3)*, t. I, Anvers, 1953.
- 1953 <sup>52</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), LVII, 1953, 9-116.
- 1953 <sup>53</sup> : ERWIN PANOFSKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.
- 1953 <sup>54</sup> : LEO VAN PUYVELDE. *La peinture flamande au siècle des van Eyck*, Paris/Bruxelles/New York/Amsterdam/Londres, 1953.
- 1954 <sup>55</sup> : ROBERT GENAILLE. *Flemish Painting. From van Eyck to Brueghel* (traduit par LESLIE SCHENK), Londres, 1954.
- 1955 <sup>56</sup> : MARTIN DAVIES. *National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1955.
- 1957 <sup>57</sup> : FRANS BAUDOUIN. *Dieric Bouts. Palais des Beaux-Arts Bruxelles. 1957-1958. Museum Prinsenhof Delft*, Bruxelles, (1957).
- 1957 <sup>58</sup> : VALENTIN DENIS. *Thierry Bouts*, s.l., (1957).
- 1957 <sup>59</sup> : JOSÉ PIJOÁN. *El Arte del Renacimiento en el Norte y el Centro de Europa (Summa Artis. Historia general del Arte, XV)*, 2<sup>e</sup> éd., Madrid, 1957.
- 1958 <sup>60</sup> : FRANS BAUDOUIN. *Kanttekeningen bij de Catalogus van de Dieric Bouts-Tentoonstelling*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts* (Bruxelles), VII, 1958, 119-140.
- 1959 <sup>61</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959 <sup>62</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.
- 1961 <sup>63</sup> : KARL M. BIRKMEYER. *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. A Study in changing Religious Imagery*, dans *The Art Bulletin* (New York), XLIII, 1961, 1-20, 95-112.
- 1961 <sup>64</sup> : GÜNTHER FIENSCH. *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Cologne, 1961.
- 1961 <sup>65</sup> : THEODOR MUSPER. *Gotische Malerei nördlich der Alpen*, Cologne, 1961.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

Néant.

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 95 : GROUPE BOUTS (15)

XL. Le triptyque de la Descente de croix

B 158 341 1955

*Panneau central, La Descente de croix*

XLI. La Descente de croix	B	161 240	1955
XLII. Vierge et saint Jean	B	161 244	1955
XLIII. Corps du Christ	B	161 243	1955
XLIV. Sainte femme agenouillée	B	161 246	1955
XLV. Deux saintes femmes debout à droite	B	161 245	1955
XLVI. Tête de saint Jean et paysage de gauche	B	161 241	1955
XLVII. Tête d'une sainte femme et paysage de droite	B	161 242	1955
XLVIII. Voussure gauche, la création d'Adam (1:1)	B	161 252	1955
IL. Voussure gauche, la création d'Eve (1:1)	B	161 253	1955
L. Voussure gauche, l'admonition divine (1:1)	B	161 254	1955
LI. Voussure gauche, la faute originelle (1:1)	B	161 255	1955
LII. Voussure droite, l'expulsion du Paradis (1:1)	B	161 257	1955
LIII. Voussure droite, la vie laborieuse d'Adam et Eve (1:1)	B	161 258	1955
LIV. Voussure droite, les sacrifices de Caïn et d'Abel (1:1)	B	161 259	1955
LV. Voussure droite, le meurtre d'Abel (1:1)	B	161 260	1955
LVI. a) Voussure gauche, un prophète (1:1)	B	161 248	1955
b) Voussure droite, des prophètes (1:1)	B	161 249	1955
LVII. a) Voussures, deux dais supérieurs (1:1)	B	161 256	1955
b) Pinacle le long de la bordure de droite	B	161 261	1955
LVIII. Ecoinçon gauche, homme armé d'une flèche (1:1)	B	161 250	1955
LIX. Ecoinçon droit, homme armé d'un bouclier et d'une lance (1:1)	B	161 251	1955
LX. Tête et mains de la Vierge, main du Christ, main de saint Jean (1:1)	B	161 271	1955
LXI. Buste du Christ (1:1)	B	161 268	1955
LXII. Tête de Joseph d'Arimathie (1:1)	B	161 269	1955
LXIII. Buste de Marie-Madeleine (1:1)	B	161 266	1955
LXIV. Buste de la sainte femme agenouillée (1:1)	B	161 267	1955
LXV. Buste de la sainte femme debout (1:1)	B	161 265	1955
LXVI. Tête de saint Jean et partie du paysage de gauche (1:1)	B	161 262	1955
LXVII. Tête de Nicodème (1:1)	B	161 270	1955
LXVIII. Partie du paysage de gauche avec cavalier (1:1)	B	161 263	1955
LXIX. Rochers et arbres de droite (1:1)	B	161 264	1955
LXX. Tête de la sainte femme agenouillée (M 2 ×)	B	161 275	1955
LXXI. Ceinture, bourse et dague de Nicodème (1:1)	B	161 272	1955
LXXII. a) Saint Jean, en infra-rouge	B	L 4999	1955
b) Personnages de droite, détails en infra-rouge	B	L 4999	1955

*Volets*

LXXIII. Triptyque de la Descente de croix, volet gauche : le Calvaire;	B	161 215	1955
volet droit : la Résurrection	B	161 276	1955

*Le Calvaire*

LXXIV. Vierge et saint Jean, coin inférieur gauche	B	161 221	1955
----------------------------------------------------	---	---------	------



LXXV. Personnages groupés au pied de la croix	B	161 218	1955
LXXVI. Têtes des personnages placés à droite de la croix	B	161 231	1955
LXXVII. Christ en croix	B	161 217	1955
LXXVIII. Tête d'une des saintes femmes debout et personnages du deuxième plan (1:1)	B	161 235	1955
LXXIX. Paysage de droite et perizonium	B	161 220	1955
LXXX. Buste de la Vierge et mains de saint Jean (1:1)	B	161 234	1955
LXXXI. Buste du Christ (1:1)	B	161 222	1955
LXXXII. Bustes des deux saintes femmes debout (1:1)	B	161 228	1955
LXXXIII. Tête et mains de Marie-Madeleine, pieds du Christ (1:1)	B	161 229	1955
LXXXIV. Buste de saint Jean (1:1)	B	161 233	1955
LXXXV. a) Ange de gauche (1:1)	B	161 223	1955
b) Anges de droite (1:1)	B	161 224	1955
LXXXVI. Main gauche de la Vierge (1:1)	B	161 239	1955
LXXXVII. Mains et vêtements du premier personnage à droite (1:1)	B	161 232	1955
LXXXVIII. Paysage de gauche (1:1)	B	161 226	1955
LXXXIX. Paysage de droite vu entre la croix et la lance	B	161 227	1955
XC. Tête de la Vierge (M 2 ×)	B	161 238	1955
XCI. Tête du personnage à la main levée (M 2 ×)	B	161 237	1955
XCII. Visage et main gauche de Marie-Madeleine (M 2 ×)	B	161 236	1955
XCIII. Main gauche du Christ (M 2 ×)	B	161 235	1955

*La Résurrection*

XCIV. Tiers supérieur	B	161 277	1955
XCV. Moitié inférieure	B	161 279	1955
XCVI. Buste du Christ et paysage	B	161 278	1955
XCVII. Paysage de droite avec château (1:1)	B	161 281	1955
XCVIII. Buste du Christ (1:1)	B	161 285	1955
IC. Buste de l'ange (1:1)	B	161 283	1955
C. Nuages et paysage central avec château (1:1)	B	161 280	1955
CI. Tête et ailes de l'ange (1:1)	B	161 282	1955
CII. Buste du soldat de droite (1:1)	B	161 292	1955
CIII. Torse et bras gauche du soldat de droite (1:1)	B	161 293	1955
CIV. Buste du soldat au turban (1:1)	B	161 289	1955
CV. Buste du soldat casqué (1:1)	B	161 288	1955
CVI. Les trois Marie (1:1)	B	161 287	1955
CVII. Pieds et jambes du Christ (1:1)	B	161 291	1955
CVIII. Tête de l'ange (M 2 ×)	B	161 295	1955
CIX. Tête du Christ (M 2 ×)	B	161 294	1955
CX. Le triptyque de la Descente de croix, Valence, Colegio del Patriarca			

Photo Mas,  
Barcelone

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 96 : GROUPE BOUTS (16), *LE BUSTE DU CHRIST*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Dierick Bouts

Buste du Christ

N° 13 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burin<sup>8</sup> 82, fig. 113).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(30-XI-1955; 18-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support  $36,9 (\pm 0,2) \times 30,1 (\pm 0,1) \times 0,3$ .

Surface peinte  $35,0 (\pm 0,1) \times 28,1 (\pm 0,1)$ .

*Couche protectrice* : Vieux vernis d'épaisseur irrégulière.

*Couche picturale* : En bon état. Usure du fond, spécialement à la partie gauche (mal restaurée et largement surpeinte). Lacune non bouchée à gauche dans la chevelure. Quatre restaurations locales dans les cheveux, dont trois à la partie de droite. Traces de peinture dorée (originale ?) au bord horizontal inférieur, sur la barbe ou à proximité immédiate de celle-ci.

*Changements de composition* : Un léger remaniement au bord inférieur du galon du vêtement du Christ.

*Préparation* : Peu épaisse, blanche, recouverte d'une couche d'impression rougeâtre sur toute la surface.

*Support* : Chêne; un élément vertical recouvert au dos d'une peinture noire uniforme, sans préparation sous-jacente. Le panneau est biseauté aux quatre côtés. Huit trous de clous, deux par côté. Fissure verticale prenant naissance au bord supérieur, située sur la droite de la tête du Christ jusqu'au-dessous des yeux.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Bois de conifère. Non original (Gómez-Moreno [Martínez] (3) 296) estime que le cadre est original).

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Le Christ est vu de face en buste. Ses traits, ses cheveux, ses vêtements présentent une parfaite symétrie. L'encolure de la robe est bordée d'un galon brillant et décorée de fines rosaces.

Ce type de Christ répond à un texte mentionné pour la première fois par *Anselme de Canterbury* († 1109) et connu sous le nom de *Lettre de Lentulus au Sénat romain* (K. Smits, *Iconographie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 11-12; J. J. M. Timmers, *Symboliek en Iconographie der Christelijke Kunst*, Ruremonde/Maaseik, 1947, p. 122). Les manifestations de ce type dans l'art des Primitifs des Pays-Bas et notamment la présente figuration, s'écartent souvent de cette description par la couleur de la chevelure, de la barbe et des yeux (Timmers, *op. cit.*, p. 124).



Les caractères du tableau le situent à peu près à mi-chemin entre le type créé par van Eyck et celui créé par Bouts. On peut prendre comme exemple du premier type, dont l'original est perdu, le panneau de la collection de Miss Swinburne à Newcastle (chêne, 24 × 17 cm; photo ACL 165.029 B). L'original du second type est probablement le panneau du Musée Boymans - van Beuningen à Rotterdam (inv. n° 2442, bois, 33 × 24 cm; photo A.C.L. 108.002 B); deux autres versions existent, l'une, de bonne qualité, est conservée à Madrid, collection Duque de Infantado (bois, 28 × 19,5 cm; photo au Centre), l'autre, plus faible, provenant de la collection Czartoryski à Cracovie, se trouve au Musée national de cette même ville (inv. n° V 281 AT 13; bois, 35 × 25 cm; *J. Bialostocki, Musée national de Varsovie. La peinture néerlandaise dans les collections polonaises 1450-1550. Exposition, mai 1960, Varsovie, 1960, p. 25, n° 9, pl. 9).*

## 2. Couleurs

Le Christ dont les joues et les lèvres sont fort rosées, a les cheveux et la barbe bruns presque noirs, les yeux bruns; il est vêtu d'une robe rouge à galon or. Des éléments de nimbe crucifère doré sont visibles en haut, à gauche et à droite de la tête du Christ, mais en ce dernier point de manière atténuée. Le fond du tableau est bleu-vert sombre.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

D'après *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (3 296), *Justi* a d'abord attribué l'œuvre à van Eyck; dans la suite, le même auteur a estimé qu'il s'agissait plus probablement d'une œuvre de Dieric Bouts (1 208-209). *Tormo y Monzó* (2 491) croit que le panneau a été réalisé par un maître espagnol. *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (3 296-298), relevant la parenté du type représenté avec celui du volet droit du *Triptyque de la Descente de croix*, penche pour l'attribution à Bouts. *Gallego y Burín* (5 161; 8 82) est du même avis. Cet auteur rapporte également l'avis de *Angulo* qui pense de même et de *Hulin de Loo* qui reconnaît plutôt la main d'un proche disciple du même maître. *Sánchez Cantón* (6 pl. IX) accepte l'attribution à Bouts. Par contre *Brans* (7 120) y voit d'abord l'œuvre d'un anonyme flamand, travaillant à la manière de van der Weyden et de Bouts; dans la suite, il attribue le panneau à un successeur de David (9 30).

*Tormo y Monzó* estime que le panneau présente les caractéristiques de l'art du temps de la reine Isabelle (2 491).

### 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

#### a. Collections et expositions

*Sánchez Cantón* (6 pl. IX) pense que l'œuvre a fait partie de la collection de la reine Isabelle. Selon le témoignage de *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (3 296), le panneau a été placé au XVIII<sup>e</sup> siècle dans

1908 la partie supérieure de l'« ancien retable de la Sainte Croix » dans la Capilla Real; il n'y était plus en 1908 mais se trouvait dans la sacristie où il est encore conservé maintenant (voir également Gallego y Burín<sup>5</sup> 161-162; <sup>8</sup> 82).

#### b. Histoire matérielle

Morales de los Ríos (<sup>4</sup> 139) croit que le panneau a été maladroitement repeint. Gallego y Burín (<sup>5</sup> 161-162; <sup>8</sup> 82) estime que le fond, réalisé d'après lui à la détrempe, a été couvert de grossiers repeints (voir C, *Description matérielle. Couche picturale*, p. 54 et ci-dessous, G, *Opinion personnelle de l'auteur*). D'anciennes photographies (photo Mas C 43136 et de provenance indéterminée, au Centre) confirment l'état d'usure du fond et l'écaillage d'une grande partie de la surface picturale.

### F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

A notre connaissance, il n'existe pas, à proprement parler, d'autre version de ce tableau qui se rattache également au type créé par Bouts et à celui créé par van Eyck (voir D.1, *Sujet*, p. 55). A ce propos, ne paraissent pas valables les rapprochements avancés par Gómez-Moreno [Martínez] (<sup>3</sup> 296 et 297) avec le panneau de même sujet conservé au Musée de Berlin (cat. n° 528; chêne, 44 × 32 cm; repr. dans L. Baldass, *Jan van Eyck*, Londres, 1952, pl. 130) et le Christ du volet droit du *Triptyque de la Descente de croix* (voir n° 95, p. 39 et pl. CIX dans le présent volume).

### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Ce panneau, qui présente une combinaison des caractères propres aux œuvres de van Eyck et à celles de Bouts, ne peut être attribué à aucun de ces deux maîtres. Il ne paraît cependant pas déraisonnable de le placer dans la ligne de Bouts plus que dans celle de van Eyck.

En sus des questions de style, l'œuvre présente des caractères techniques qui accentuent la différenciation d'avec l'art des maîtres précités. La couche d'impression rougeâtre (voir C, *Description matérielle. Préparation*, p. 54) n'a jamais été observée jusqu'à présent chez Bouts et laisse présumer une époque beaucoup plus tardive. De même, l'unique prélèvement effectué dans le fond bleu verdâtre qui entoure la tête du Christ — étudié dans les laboratoires de l'Institut royal du Patrioimone artistique à Bruxelles — révèle une structure autre que celle de Bouts et de van Eyck. Sur une préparation d'une épaisseur de  $\pm 200 \mu$  imprégnée à la partie supérieure, la couche picturale est constituée de deux couches : la première, très mince (d'une épaisseur de 8 à 16  $\mu$ ), est originale; elle se compose d'azurite et d'un liant à base d'huile siccativ (elle n'est donc pas réalisée à la détrempe comme le pensait Gallego y Burín, voir ci-dessus, E.2 b, *Histoire matérielle*); la seconde, qui apparaît comme un surpeint ancien, est d'apparence gris-noir; sa composition est semblable à la première couche mais on y rencontre en plus un autre élément, probablement du noir de fumée; elle a une épaisseur d'environ 24  $\mu$ .

Par son style et les éléments connus de sa technique, l'œuvre ne peut être située avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle; peut-être date-t-elle même de l'époque archaïsante du début du XVI<sup>e</sup>.

### H. BIBLIOGRAPHIE

1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.



- 1904 <sup>2</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>3</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésoir de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1929 <sup>4</sup> : MORALES DE LOS RÍOS. *Algunos cuadros casi desconocidos de la Pinacotheca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), XXXVII, 1929, 133-139.
- 1931 <sup>5</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1950 <sup>6</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1952 <sup>7</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952 <sup>8</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1959 <sup>9</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

Néant.

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 96 : GROUPE BOUTS (16)

CXI. Le buste du Christ, ensemble	B	161 328	1955
CXII. Le visage, en radiographie (1:1)	D	L 2795	1955
CXIII. Le visage (1:1)	B	161 330	1955
CCXXV. a) Le buste du Christ, revers	B	161 329	1955

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 97 : GROUPE MEMLING (9), *LA VIERGE ET LE CHRIST DE PITIÉ*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Memling (*sic*)

La Vierge avec le Christ mort

N° 12 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burin<sup>17</sup> 81-82, fig. 115).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(1-XII-1955; 18-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 53,3 (± 0,1) × 37,9 (± 0,1) × 0,5.

Surface peinte 52,1 (± 0,1) × 36,0 (± 0,1).

*Couche protectrice* : Vernis transparent d'application récente.

*Couche picturale* : En bon état. Quelques restaurations locales, surtout le long du bord supérieur et de la moitié supérieure des deux bords latéraux, également à la joue gauche, dans le manteau et la guimpe blanche de la Vierge (pl. CXVIII). En outre, quelques éraflures sont visibles notamment sur le corps du Christ. A la gauche du panneau, une fissure verticale part d'un trou de clou et se prolonge presque jusqu'au bord inférieur mais elle est moins importante à partir du bas du poignet du Christ (pl. CXIV). Un bord-non-peint et une barbe sont visibles sur chacun des côtés.

*Changements de composition* : Les yeux de la Vierge semblent avoir été plus ouverts à l'origine. Modification profonde de la position et du modelé de l'avant-bras et de la main gauche du Christ, avec rectification du contour gauche du tronc. Changements de composition aux mains figurant à droite parmi les instruments de la Passion (pl. CXIX).

*Préparation* : Blanche, épaisse, bien adhérente.

*Support* : Chêne; deux éléments verticaux chanfreinés. Trous de clous le long des bords horizontaux.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La Vierge debout soutient devant elle le Christ qui montre la plaie de son côté. Sur le fond de nuages se détachent la croix en tau ainsi que les instruments et les principaux acteurs de la Passion. Cette composition est assez rare. W.H.J. Weale (*The Image of Pity by an unknown Master of the Fifteenth Century*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), VII, 1905, p. 75), traitant en 1905 du tableau de même sujet conservé maintenant à Melbourne, se croyait même en présence d'un exemplaire unique. Son origine a été recherchée chez Geertgen tot Sint Jans (*Baldass*<sup>6</sup> 30), van der Goes (*Winkler*<sup>8</sup> 132) et van der Weyden. Cette dernière opinion, émise par Friedländer (<sup>5</sup> 57; <sup>7</sup> 57; <sup>10</sup> 17-18, 24), paraît la plus plausible. L'auteur se base sur les inventaires des biens de Marguerite



d'Autriche (publication des textes dans *F. Bock, Memling-Studien*, Dusseldorf, 1900, p. 3 et 4) qui d'une part mentionnent un triptyque dont le centre serait l'œuvre de van der Weyden et les volets celle de Memlinc, et d'autre part décrivent un tableau de sujet semblable à celui de la présente œuvre. *Friedländer* en déduit que le panneau de Grenade — comme l'exemplaire conservé à Melbourne — reprend probablement la composition d'un tableau perdu de van der Weyden, tel celui qui fut exécuté en collaboration par van der Weyden et Memlinc et que Marguerite d'Autriche a possédé.

Il convient de remarquer que la composition présente des analogies avec le type du « Christ de pitié » et celui du « Trône de la Grâce » (Francfort, Staedelsches Kunstinstitut, n° 939 b) et surtout qu'elle rappelle fortement — si l'on excepte le personnage du saint Jean — le panneau central d'un *Triptyque de la Pietà* (Burgos, cathédrale; *J. Lavalleye, Collections d'Espagne (Les Primitifs flamands. II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles)*, t. II, Anvers, 1958, n° 78, pl. XVIII) dont l'origine, selon *Lavalleye (op cit., p. 30)*, remonterait également à une composition perdue de van der Weyden. Au point de vue iconographique, ce dernier rapprochement aide à inclure la présente figuration dans le thème général de la Déploration. Une constatation analogue se dégage du panneau *Le Christ de pitié, la Vierge, saint Jean, deux saintes femmes et deux anges*, d'un anonyme brugeois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle (Bruges, Musée des Hospices, n° 14, photo ACL n° 112.380 B). Il n'est pas non plus hors de propos d'évoquer ici la dévotion, populaire à la fin du moyen âge, aux plaies et au sang du Christ (*Panofsky* 9 274-276), ni non plus la Messe de saint Grégoire, comme le proposait *Gómez-Moreno [Martínez]* (4 304-309) en raison de la représentation des instruments de la Passion (à ce sujet, voir *R. Berliner, Arma Christi*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), 3<sup>e</sup> série, VI, 1955, p. 35-152). Signalons que *Gallego y Burín* (17 81-82) estime que la présence de la Vierge dans cette figuration est une variante d'esprit espagnol.

## 2. Couleurs

La Vierge porte une coiffe blanche à ombres gris bleuté; son manteau est bleu verdâtre, sa robe d'un bleu très assombri. Sa tête est entourée de rayons d'or. Ses yeux sont gris-brun foncé; ceux du Christ, brun foncé. Ce dernier a la barbe et les cheveux châtain foncé, les lèvres brun-violet clair. Le visage et les mains sont plus basanés que le reste du corps, jaunâtre; le *perizonium* est blanc avec ombres gris bleuté et par places jauni par du vernis sale; le linceul est blanc grisâtre. Le fond du tableau est jaune; les nuages gris-brun sont plus foncés vers l'extérieur que vers le centre. La croix est brun chaud; la colonne, veinée de différents tons chauds, est surmontée d'un chapiteau gris. Le coq brun-rouge a la queue verte et la crête rouge.

Le grand prêtre de gauche est coiffé d'une mitre blanc et or, celui de droite, d'un capuchon rouge à revers blanc et garni de galons or. Pilate (?) porte une toque de fourrure brune et une robe violette à cordon or. Hérode (?) a un chapeau rouge à revers gris-bleu et un vêtement brun-vert à col gris-violet.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

L'écrêteau placé au sommet de la croix porte les lettres  $\overline{\text{I.N.R.I.}}$ . La coiffe du grand prêtre de gauche porte un epsilon grec; celle du grand prêtre de droite, des signes dans lesquels on peut reconnaître de bas en haut les lettres de type grec ou pseudo-hébraïque E, N et d'autres signes non identifiés.

## E. HISTORIQUE

## 1. Origine

## a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue.

## b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

*Justi* (1 205) attribue l'œuvre à Memlinc; dès 1892, *Gómez-Moreno* [*González*] (2 298) partage cet avis. *Tormo y Monzó* (3 490-491) croit plutôt qu'il s'agit d'un bon exemple du style hispano-flamand. *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 304-305) confirme l'attribution à Memlinc. Il sera suivi en cela par les auteurs postérieurs : *Friedländer* (5 57; 7 57; 10 123), *Baldass* (6 30 et 32), *Winkler* (8 132), *H.V.* (12 375), *Tombu* (11 177), *Gallego y Burín* (13 fig. 90; 17 fig. 115), *Cazier et Delevoy* (14 424), *Sánchez Cantón* (15 177), *Brans* (16 120; 18 30), *Lavalleye* (19 23), *Hoff* (20 85). *Panofsky* (9 274) signale l'attribution à Memlinc.

*Baldass* (6 30 et 32) estime que le panneau ne peut dater de la dernière période de l'œuvre de Memlinc. *Friedländer* (10 24), se référant à la composition semblable datée de 1475, du Musée de Melbourne (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 61), situe le panneau de Grenade à une date antérieure en raison du style qu'il juge plus sévère. *Hoff* (20 84-85) penche pour une date récente en raison du retour à une iconographie plus traditionnelle que dans l'exemplaire de Melbourne. Cet avis est mentionné par *Tomory* (21 50).

## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

## a. Collections et expositions

1505 ? D'après *Sánchez Cantón* (15 177), le panneau est mentionné dans les inventaires des biens laissés par la reine Isabelle (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, p. 64). Le texte signale que ce panneau constitue un diptyque avec une représentation de sainte Barbe. La description est trop imprécise pour qu'on puisse se faire une opinion à ce sujet.

1630-1633 Le panneau a été placé au revers de la porte gauche du reliquaire du transept sud en 1630-1633 (voir *Historique de la collection*, p. 10-12).

1959 Le panneau a été exposé en décembre au Musée du Prado de Madrid, après sa restauration (voir b. *Histoire matérielle*, ci-après).

## b. Histoire matérielle

Si l'on accepte l'identification de *Sánchez Cantón* (voir a. *Collections et expositions*, ci-dessus), le panneau serait un volet de diptyque. D'autre part, *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 304) a émis l'hypothèse que le panneau a été quelque peu diminué au bord supérieur. L'examen matériel montre la présence d'une barbe sur chacun des bords et, par là, l'intégrité de la composition (voir C, *Description matérielle. Support*, p. 58).

D'anciennes photographies (photo Mas C 43088 et photographie de provenance indéterminée, au Centre) révèlent l'état du panneau avant une restauration récente. Des lacunes y sont visibles en divers endroits : notamment sur toute la longueur du bord latéral droit, dans le bras gauche de la croix, également dans le corps du Christ, au centre de la poitrine à hauteur de la plaie du côté,



dans le bras droit, à hauteur du bas de l'épaule, dans le cou, dans la chevelure, à hauteur de la joue droite. Le manteau de la Vierge présente un curieux phénomène de matité. En 1959, le panneau a subi une restauration locale (à hauteur de l'épaule droite de la Vierge) dans les ateliers du Musée du Prado.

#### F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Quelques œuvres de Memlinc, ou réalisées dans la manière de ce maître, présentent des analogies de composition plus ou moins grandes avec le panneau de Grenade :

(1) Melbourne, National Gallery of Victoria, n° inv. 1335/3; chêne, 27,4 × 19,9 cm (surface peinte), daté : 1475; repr. dans [U. Hoff], *National Gallery of Victoria. European Paintings before Eighteen Hundred. Illustrations*, Melbourne, 1961, p. 8, fig. 10; attribué à Memlinc par Friedländer (10 123, n° 37). La composition générale est fort semblable à celle de Grenade : la Vierge tient le Christ devant elle, les instruments et acteurs de la Passion sont disposés autour des deux personnages principaux. Cependant les différences importantes qu'on y trouve empêchent de parler de copie pour l'une de ces œuvres par rapport à l'autre, ni même pour aucune de leurs parties. A Melbourne, c'est la main gauche du Christ qui se porte au côté pour en presser la plaie. Le linceul sur lequel s'appuie le Christ ne monte pas aussi haut sur les bras de la Vierge et il est décoré de lignes sombres. La partie de la guimpe qui entoure le visage de la Vierge présente un bord tuyauté.

De même le coq du reniement n'est pas présent à Melbourne; la tête de Judas est placée au sommet de la colonne; saint Pierre et la servante, contrairement au tableau de Grenade, sont placés au-dessus des deux grands prêtres. La lance et le bâton avec l'éponge sont placés à gauche. Trois mains encore ont été ajoutées de ce côté, tandis que le bandeau a été supprimé. A droite de la croix, la main ouverte et les deux bâtons croisés manquent, le pied est chaussé, les clous et le marteau sont disposés différemment.

Enfin les personnages et objets du panneau de Melbourne se détachent sur un fond d'or et non sur des nuées comme à Grenade. Les couleurs aussi diffèrent sensiblement. Les différences d'ordre stylistique de même que le rapport entre ces deux œuvres seront traités plus loin (voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 62).

(2) Bilbao, Musée des Beaux-Arts, anc. collection de Jado; bois, 31 × 21 cm; photographie du musée n° D.791 B. Considéré par Friedländer (10 123, n° 37 b) comme une copie assez précise du panneau de Grenade. L'attitude des deux personnages principaux est la même. Les différences existent dans la disposition des instruments de la Passion. Si l'on examine la reproduction photographique, le style, proche de celui du panneau de Grenade, paraît inférieur en qualité.

(3) Cormatin (Saône-et-Loire), église; noyer (?), 73 × 58 cm; photographie Bulloz (1950), Paris; voir l'exposition *Lu Vierge dans l'art français*, Paris, 1950, n° 44, où l'œuvre est attribuée à un maître de l'école bourguignonne du XV<sup>e</sup> siècle. En dépit d'une ressemblance formelle assez grande avec le panneau de Grenade (cependant les cheveux du Christ sont répartis de chaque côté du cou et pas seulement à gauche), l'œuvre s'en éloigne par la qualité. D'après le style, il s'agirait d'une copie médiocre.

(4) Paris, commerce Kleinberger, 1910; photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer. Cité par Friedländer (10 123, n° 37 c) comme une copie assez faible du panneau de Grenade dont il s'écarte d'ailleurs par divers détails. Plus apparenté à (2) qu'à (3), notamment par la disposition des instruments de la Passion. Le panneau était vendu en 1923. On en a perdu la trace depuis.

(5) Lieu de conservation inconnu; photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer. Copie faible — usure de la surface ? — mais, moins médiocre que le précédent, présente plus de rapport avec l'exemplaire de Melbourne.

(6) Londres, vente par Craddock et Barnard, n° 86; voir *An Illustrated Catalogue of Engravings and Etchings (Fifteenth to Nineteenth Centuries)*, s.l., s.d. [1957], n° 409, pl. II. Gravure attribuée à un maître flamand anonyme.

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Si on rattache sans difficulté l'œuvre à l'art de Memlinc, il convient cependant d'ajouter des restrictions concernant l'attribution de tout le panneau au maître lui-même. Le dessin ne révèle pas les mêmes caractéristiques que dans les œuvres originales de Memlinc (pl. CXIX). Le contraste entre la qualité indéniable des visages de la Vierge et du Christ et la faiblesse jointe à la lourdeur du reste de la composition empêche d'y voir la main d'un seul artiste. Le même contraste apparaît clairement dans l'exécution de ces éléments (pl. CXVIII). Dans les visages, la touche est légère et nuancée; la quantité de matière, par rapport aux autres zones, est remarquablement faible. Le blanc de plomb est employé avec modération pour marquer les accents lumineux sur le nez et les pommettes, dans les yeux, dans le pourtour de l'arcade sourcilière, dans les larmes de la Vierge, d'une excellente qualité picturale (pl. CXV). Les mains droites du Christ et de la Vierge peuvent, en quelque sorte, être assimilées à leurs visages : l'économie de matière y est tout aussi apparente et les quelques accents lumineux notés avec la même discrétion. Dans le reste de la composition, la touche, souvent confuse et lourde, aboutit, en de nombreux endroits, à présenter des zones floues ou relevées d'accents maladroitement déposés; la quantité de matière employée ne semble pas être en rapport avec le but à atteindre. Cependant dans les étoffes, l'exécution est très appliquée, presque mécanique. Le linceul est particulièrement révélateur de cette façon de procéder; les plis se présentent sous forme de lignes nettes aux angles vifs où les ombres sont marquées par de simples traits sombres destinés également à donner l'impression de relief. Dans ce linge, mais surtout dans le *perizonium*, l'éclairage des reliefs est indiqué par de forts empâtements assez lourdement disposés. A la suite de ces considérations, il semble donc juste de voir dans le panneau une œuvre dont Memlinc aurait certainement exécuté les visages de la Vierge et du Christ, tandis que le reste de la composition — ou tout au moins la plus grande partie de celle-ci — aurait été peint dans son atelier et sous sa direction. Quant au dessin de l'exemplaire de Melbourne, considéré en photographie infra-rouge, il présente des caractéristiques nettement différentes de celles du panneau de Grenade, caractéristiques qui le rapprochent de celles du dessin de Memlinc dans ses principales œuvres : imprécisions dans les traits, corrections fréquentes, présence de nombreuses lignes dont l'affectation reste indéterminée. En se basant sur ceci, et avec la réserve qui s'impose lorsqu'il faut se prononcer à partir du seul document photographique, il apparaît que, à l'encontre du panneau de Grenade, l'exemplaire de Melbourne porte vraiment la marque de l'action créatrice de l'artiste. D'ailleurs, sur le terrain de la qualité, l'exemplaire de Melbourne l'emporte en plus d'un point sur celui de Grenade. Ainsi, la perspective et les proportions du bras recourbé à hauteur de la plaie y sont bien meilleures. La main qui presse la plaie est, à Grenade, difforme et tordue sans aucune raison. En ce qui concerne la datation, il est incontestable que, si la date de l'exemplaire de Melbourne est authentique — jusqu'à présent, elle n'a pas été mise en question — elle peut constituer un point de repère pour la datation du panneau de Grenade.



La question se pose encore de savoir si le panneau de Grenade doit être considéré comme dérivant de celui de Melbourne ou s'il dépend d'un autre original perdu. Cette dernière hypothèse est possible, et dans ce cas les trois autres panneaux conservés l'un à Bilbao, les autres à Cormatin et à Paris (voir F, *Eléments de comparaison*, (2), (3) et (4), p. 61), tous les trois plus proches de l'exemplaire de Grenade que de celui de Melbourne sans toutefois lui être absolument identiques, dépendraient également — directement ou par l'intermédiaire du présent panneau — de l'original perdu. Si l'autre hypothèse se vérifiait — c'est-à-dire l'existence d'une filiation entre les panneaux de Grenade et de Melbourne — nous placerions le premier à une date plus récente que le second, tant à cause de la présence dans l'exemplaire de Melbourne du dessin de mise en place caractéristique des créations de Memlinc (voir F, *Eléments de comparaison* (1), p. 61) que par suite des raisons qui font douter de l'attribution au maître seul de l'exemplaire de Grenade et qui inclinent à y voir une réplique plutôt qu'une œuvre entièrement originale.

Un des caractères du dessin, révélé par la photographie infra-rouge (pl. CXIX), mérite encore de retenir l'attention par son aspect inaccoutumé. Tous les contours et même certains plis à droite dans le manteau de la Vierge sont marqués par des lignes en pointillé, également le contour extérieur du bras gauche du Christ, de l'épaule au coude. D'autres éléments de la composition sont aussi marqués de la même façon : la tête de saint Pierre et le bandeau à gauche, la main ouverte à droite. Cette situation que l'on peut considérer comme révélatrice d'un procédé de copiste est un nouvel argument pour voir dans le panneau de Grenade une œuvre non originale. Pour l'interprétation d'un tel type de dessin, on consultera avec profit *Karl Arndt, Gerard Davids « Anbetung der Könige » nach Hugo van der Goes. Ein Beitrag zur Kopienkritik*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* (Munich), 3<sup>e</sup> série, XII, 1961, p. 153-175.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, p. 203-210.
- 1892 <sup>2</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1904 <sup>3</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>4</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XV<sup>e</sup> siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1916 <sup>5</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, [1<sup>e</sup> éd.], Berlin, 1916.
- 1919 <sup>6</sup> : LUDWIG BALDASS. *Ein Frühwerk des Geertgen tot Sint Jans und die holländische Malerei des XV. Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Vienne), I, 1919, 13-33.
- 1921 <sup>7</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin, 1921.
- 1924 <sup>8</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1927 <sup>9</sup> : ERWIN PANOFSKY. *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der Maria Mediatrix*, dans *Festschrift Friedländer*, Leipzig, 1927, 261-308.

- 1928<sup>10</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*. t. VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1930<sup>11</sup> : JEANNE TOMBU [et] PL. LEFÈVRE. *Un diptyque de l'église Saint-Nicolas à Bruxelles*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (Bruxelles), XXXV, 1930, 175-178.
- 1930<sup>12</sup> : H.V. *Hans Memling*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Leipzig), (édité par U. THIEME et F. BECKER), XXIV, 1930, 374-377.
- 1931<sup>13</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1950<sup>14</sup> : R[ENÉ] CAZIER et ROBERT L. DELEVOY. *Hans Memlinc*, dans *Dictionnaire des peintres*, Bruxelles, [1950], 419-425.
- 1950<sup>15</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1952<sup>16</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952<sup>17</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1959<sup>18</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959<sup>19</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.
- 1961<sup>20</sup> : URSULA HOFF. *National Gallery of Victoria. Catalogue of European Paintings before Eighteen Hundred*, Melbourne, 1961.
- 1963<sup>21</sup> : P.A. TOMORY. [Compte rendu de] *Ursula Hoff, Catalogue of Paintings before 1800, National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia, 1961...*, dans *Pantheon* (Munich), XXI, 1963, 48-50.

#### I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Mention d'un diptyque faisant partie des biens laissés par la reine Isabelle dont un volet correspondrait au panneau de la Vierge avec le Christ de pitié.*

El dicho día XI de enero [1505], se abrio otra arca en la qual se hallaron las cosas syguientes.

.....

Otras dos tablas encharneladas que esta nuestra Señora abracada con nuestro Señor en el sepulcro e en la otra santa barbara.

(*Archivo General de Simancas, Contaduria Mayor, Primera Epoca, Legajo 81, folio 1. Collationné avec l'original. Publié par Sánchez Cantón<sup>15</sup> 177 et par Brans<sup>16</sup> 111*).

#### J. LISTE DES PLANCHES

N° 97 : GROUPE MEMLINC (9)

CXIV. La Vierge et le Christ de pitié	B	161 321	1955
CXV. Têtes de la Vierge et du Christ (1:1)	B	161 325	1955
CXVI. Torse et mains du Christ (1:1)	B	161 326	1955
CXVII. a) Coin supérieur gauche (1:1)	B	161 323	1955
b) Coin supérieur droit (1:1)	B	161 324	1955
CXVIII. Moitié supérieure, en radiographie	D	L 2793	1955
CXIX. Moitié supérieure, en infra-rouge	B	L 4992	1955
CXX. Visage du Christ (M 2 ×)	B	161 327	1955
CCXXV. b) La Vierge et le Christ de pitié, revers	B	161 322	1955



## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 98 : GROUPE MEMLING (10), *LE DIPTYQUE DE LA DESCENTE DE CROIX*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Memling (*sic*)

La Descente de croix et les saintes femmes

N<sup>os</sup> 21 et 23 dans *La Capilla Real de Granada (Gallego y Burin* <sup>23</sup> 88-89, fig. 124 et 125).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(3-XII-1955; 19-XII-1962)

*La Descente de croix*

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 53,6 ( $\pm 0,3$ )  $\times$  38,2 ( $\pm 0,2$ )  $\times$  0,7.

Surface peinte 51,3 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  36,3 ( $\pm 0,1$ ).

*Couche protectrice* : Vernis mince, assez uniforme, d'application récente, recouvrant des restes de vernis plus anciens répartis de façon irrégulière sur la surface. En outre, stries de nettoyage humide presque horizontales sur toute la surface du panneau.

*Couche picturale* : En bon état. Les seules restaurations à noter se situent respectivement à l'extrémité gauche du ciel clair, au bras du Christ immédiatement à gauche de la tête de Nicodème, dans le chaperon rouge du même (pl. CXXIII), à la cuisse gauche du Christ, et, au bord inférieur du panneau, dans le suaire et à la cuisse droite (pl. CXXI a). Les carnations sont en bon état, à l'exception de quelques légères lacunes chez Nicodème notamment dans le front. Assombrissement du manteau brun-rouge du même personnage.

Début de fissuration verticale à partir d'un trou au bord supérieur, descendant dans la tête du personnage supérieur jusqu'à hauteur de ses yeux (pl. CXXI a). Une barbe et un bord-non-peint existent sur chacun des quatre côtés (pl. CXXI a).

*Changements de composition* : Les contours du buste, le col et l'ouverture de la tunique du personnage sur l'échelle; les yeux du Christ, à l'origine plus ouverts.

*Préparation* : Blanche, bien adhérente, assez épaisse.

*Support* : Chêne, à un élément vertical, non chanfreiné, mais recouvert au dos — à la seule exception des bords-non-peints — d'une couche de protection (sur une préparation blanche) marbrée, allant du brun-rouge ou du brun-jaune assez clair au brun très foncé. Deux trous de clous, l'un dans le bord-non-peint supérieur, l'autre à la limite du bord inférieur. Découpage rectangulaire aux deux coins supérieurs du panneau (pl. CCXXV c).

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

*Les Pleurants*

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 53,8 ( $\pm$  0,2)  $\times$  38,3 ( $\pm$  0,1)  $\times$  0,7.

Surface peinte 51,2 ( $\pm$  0,2)  $\times$  36,4 ( $\pm$  0,2).

*Couche protectrice* : Voir le pendant, mais vernis d'application moins récente.

*Couche picturale* : En bon état. Restauration le long d'une fissure verticale à proximité immédiate du bord latéral gauche dans le manteau rouge de saint Jean (pl. CXXX et CXXXVII). Erafure superficielle dans les vêtements de la Vierge et de saint Jean, montant en oblique de gauche à droite (pl. CXXXVII). En outre, quelques dégâts locaux de peu d'importance, entre autres dans le cou de saint Jean (pl. CXXXIV) et dans celui de la sainte femme au premier plan à droite (pl. CXXXI). Le joint vertical de droite a été recollé, pratiquement sans restauration subséquente (pl. CXXXVII).

Des traces de bordure dorée sont visibles dans le manteau bleu de la Vierge, surtout dans le bas; elles sont discernables à la loupe tout au long du bord visible du manteau (y compris autour du visage), à l'exception d'une section de quelques centimètres sur le côté gauche.

Une barbe et un bord-non-peint existent sur chacun des quatre côtés (pl. CXXXI b).

*Changement de composition* : Entre autres à la main droite de la Vierge, au stade du dessin.

*Préparation* : Blanche, bien adhérente, assez épaisse.

*Support* : Voir le pendant.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Les auteurs sont unanimes à penser que les panneaux de la *Descente de croix* et des *Pleurants* forment un tout (voir E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*, p. 68). Les divergences existant quant au rapport matériel entre les deux panneaux sont évoquées plus loin (voir E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 69).

*La Descente de croix*

Devant un paysage de collines boisées et de ville se dresse la croix sur le Golgotha. Le corps du Christ est soutenu par trois personnages. Le premier à gauche (Joseph d'Arimatee ?), âgé, barbu, est vêtu de brocart et coiffé d'un turban; le deuxième à droite, âgé également (Nicodème ?), porte un vêtement à col de fourrure; un chaperon est jeté sur ses épaules. Le troisième, plus jeune que les deux autres, est encore sur l'échelle et soutient le corps du Christ d'une main passée sous l'aisselle; il porte une tunique boutonnée, serrée à la taille par une ceinture.

*Les Pleurants*

Six personnages placés sur deux rangs occupent le panneau. Au premier plan, la Vierge, vêtue d'un manteau lui couvrant la tête et les épaules, a les mains écartées; elle est soutenue à gauche par saint Jean dont le manteau est boutonné sur l'épaule et, à droite, par une sainte femme dont la tête est entourée d'un voile à bord tuyauté (Marie-Madeleine ?). Derrière ces personnages



présentés à mi-corps, on voit les têtes de trois saintes femmes; les deux de gauche ont la tête couverte d'un voile; celle de droite porte en plus sur la tête un pan de son manteau. Dans le fond, les tours d'une ville (Jérusalem) se détachent sur l'horizon, au pied des collines.

La scène de la Descente de croix est brièvement rapportée par les Évangélistes (*Matth.*, XXVII, 57-61; *Marc.*, XV, 43-46; *Luc.*, XXIII, 50-56; *Joh.*, XIX, 38) et, avec plus de détails, par le *Pseudo Bonaventure* (*Les méditations de la vie du Christ*, traduit par *Henry de Riancey*, 10<sup>e</sup> éd., Paris, 1923, p. 498-501). *Smits* (15 102-106) montre que dans les représentations qui dépendent de van der Goes et, selon lui, particulièrement dans le présent diptyque, la disposition des personnages au premier plan du tableau, leur traitement à mi-corps et à grande échelle, l'adoption d'attitudes pleines de vraisemblance mettent l'accent sur le caractère hautement propitiatoire de la dévotion aux souffrances du Christ et de la Vierge et en même temps concentrent l'attention sur ces deux personnages. Car en effet, si ensemble les deux panneaux forment une *Descente de croix*, dans chacun d'eux le personnage principal est mis en évidence, ce qui rapproche le sens général de celui de la *Pietà* et de la *Déploration*. Il faut noter que *Mâle* (*L'Art religieux de la fin du moyen âge en France...*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1922, p. 73) a vu une influence probable du théâtre religieux dans le type physique et les riches vêtements de Joseph d'Arimathie et de Nicodème.

A la suite de *Ring* (6 87) et de *Destrée* (7 53-54), nombre d'auteurs (voir E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*, p. 68) ont insisté sur la dépendance compositionnelle des panneaux de Grenade vis-à-vis de deux toiles peintes à la détrempe, attribuées à van der Goes, formant un diptyque actuellement dépareillé, la *Descente de croix* : New York, commerce Wildenstein (1958), 53 × 38 cm; les *Pleurants* : Berlin, Ehemalige Staatliche Museen, n° 1622, 53 × 36 cm. En fait, si l'idée iconographique est semblable et la mise en page approchante, les deux compositions sont différentes; aucun élément de l'une ne pourrait être superposé à l'autre, aucun détail de l'une ne se retrouve à proprement parler dans l'autre. La construction des deux œuvres est faite de manière opposée : le diptyque sur toile est bâti sur deux diagonales qui s'appuient l'une sur l'autre au sommet du point de jonction des deux volets, tandis que les panneaux de Grenade forment deux diagonales qui s'écartent à partir de la base en forme d'un «v» fortement évasé. Comme le personnage de Joseph d'Arimathie, à Grenade, présente un type très proche de la manière de van der Goes, on peut supposer qu'une œuvre de van der Goes, maintenant disparue, aurait pu servir de modèle. Cependant l'idée de représenter la Descente de croix de manière synthétique avec les personnages en gros plan et à mi-corps, est encore antérieure, puisqu'elle existait déjà chez van der Weyden. L'original perdu est connu par de nombreuses copies (*M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei*, t. II. *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924, p. 123-124, n° 97).

## 2. Couleurs

### *La Descente de croix*

Le Christ a les cheveux châtain foncé. Ses yeux, comme ceux des autres personnages, sont brun-gris. La couleur de sa chair, jaunâtre, contraste avec celle des chairs vivantes, plus rosées. La couronne d'épines est gris-vert. Le personnage à cheveux châtain descendant de l'échelle brun-gris foncé, est vêtu d'une jaque (?) jaune vif à ombres roses et grises, doublée de vert à la manche, de vert bleuté au col. La manche d'un vêtement de dessous rouge est visible au poignet gauche.

Une ceinture brune rehaussée d'or lui enserre la taille. Nicodème, qui soutient le Christ à droite, porte un vêtement brun-rouge à col et doublure de fourrure brune. Un chaperon rouge est rejeté sur ses épaules. La robe visible au cou et dans l'ouverture du manteau est rouge. Ses cheveux sont gris. Joseph d'Arimatee, placé dans le coin inférieur gauche, est vêtu d'un manteau de brocart noir, vert et or, doublé de fourrure gris-brun. Sa robe verte est visible au cou et à la manche. Son turban brun-mauve et blanc est orné de perles et d'un rubis dans une monture d'or. Ses cheveux et sa barbe sont gris. Le paysage vert-gris-jaune devient gris-bleu à l'horizon, là où le ciel est presque blanc; au fur et à mesure que l'on s'approche du zénith, il devient progressivement bleu. Les nuages passent par plusieurs nuances de gris, de brun et de rose.

#### *Les Pleurants*

La Vierge est vêtue d'une robe et d'un manteau bleus. Le bas du manteau est brodé d'or; les poignets de la robe sont garnis de fourrure grise. Les manches d'un vêtement de dessous violet dépassent légèrement de la robe. Une guimpe blanche à ombres gris-bleu lui entoure le visage. Les yeux sont gris, les paupières rougies. Saint Jean porte une robe et un manteau rouges, ses cheveux sont châains à reflets clairs.

La sainte femme à droite porte une coiffe blanche et un manteau rouge sur une robe verte. Les saintes femmes placées au second plan portent toutes trois une guimpe ou une coiffe blanche; celle de droite est vêtue d'une robe violet-rouge et d'un manteau rouge, celle du centre d'un vêtement jaune, celle de gauche, d'un vêtement gris ou orné de fourrure grise.

Le bois de la croix est brun; une traînée de sang y a laissé une trace rougeâtre. La végétation et les nuages sont de même teinte que dans la *Descente de croix*; cependant, en deux endroits, l'horizon est rosé.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Les deux panneaux sont attribués à Memlinc par *Justi* (1 205). A part *Tormo y Monzó* (3 490) qui voit dans l'œuvre une manifestation du premier style de l'art de Quentin Metsys, les autres auteurs acceptent l'attribution à Memlinc : *Gómez-Moreno [González]* (2 298); *Gómez-Moreno [Martínez]* (4 304); *von Loga* (5 pl. 49); *Ring* (6 87); *Destrée* (7 53); *Friedländer* (8 59; 10 59; 11 33, 118; 18 36-37; 19 167-171; 26 45); *Conway* (9 244-245); *Morales de los Ríos* (12 138); *H.V.* (13 375); *Gallego y Burín* (14 fig. 87 et 88; 23 fig. 124 et 125); *Muls* (16 71; 34 102); *Baldass* (17 45); *Sánchez Cantón* (20 177); *Cazier et Delevoy* (21 425); *Brans* (22 120; 31 30); *Panofsky* (24 347-348); *Winkler* (25 6); *X.* (28 10); *Pauwels* (29 30; 35 80); *Lavalleye* (32 23, 28; 36 46).

*Friedländer* (11 118) situe le diptyque vers 1475. *Cazier et Delevoy* (21 425), *Pauwels* (29 30; 30 34) et *Lavalleye* (36 46) partagent cette opinion.



## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

## a. Collections et expositions

*Sánchez Cantón* (20 117), *Brans* (22 106) et *Gallego y Burín* (23 88) estiment que le diptyque est mentionné dans la *entrega* du 26 février 1505 qui donne la liste d'œuvres provenant des biens laissés par la reine Isabelle et confiés par Violante de Albión à Pedro Garcia pour qu'il les livre à Grenade. La description de l'inventaire est, à notre avis, trop sommaire pour qu'il soit permis d'identifier sans aucun doute les panneaux de Grenade, d'autant plus que les dimensions mentionnées s'écartent de celles de l'œuvre (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, p. 73). L'opinion selon laquelle les panneaux se trouveraient depuis 1505 dans la *Capilla Real* ([*Pauwels*] 29 24-25, 30; 30 28-29, 34) ne peut être prise en considération puisque les travaux de construction de cette chapelle n'ont débuté qu'en 1505.

1630-1633 Les panneaux furent placés au revers des portes du reliquaire du transept sud en 1630-1633.

Le panneau de la *Descente de croix* a figuré dans les expositions suivantes :

1958 *L'Art flamand dans les collections espagnoles*. Bruges, Musée communal des Beaux-Arts, Groeninge, n° 6 (29 30).

1958 *Arte flamenco en las Colecciones españolas*. Madrid, Sociedad española de Amigos del Arte, n° 7 (30 34).

## b. Histoire matérielle

*Gómez-Moreno* [*González*] (2 298) croit que les panneaux ont fait partie d'un diptyque ou peut-être d'un triptyque.

*Justi* (1 205) estime que le panneau des *Pleurants* et celui de la *Descente de croix* n'en constituaient probablement qu'un seul à l'origine. *Von Loga* (5 pl. 49) et *Brans* (22 120; 31 30) pensent de même. Cette hypothèse est rendue inacceptable par la présence d'une barbe et d'un bord-non-peint à chacun des quatre côtés des deux panneaux (voir C, *Description matérielle. Couche picturale*, p. 65-66). D'anciennes photographies (photo Mas : C 43089 et C 43090 et photographies de provenance indéterminée, au Centre) révèlent l'état du diptyque antérieurement à une récente restauration :

*La Descente de croix* : D'importants accidents (lacunes ?) sont visibles dans la cuisse gauche du Christ, dans la cuisse droite et le linceul, dans le haut du manteau du personnage de droite et dans son col de fourrure, immédiatement sous son menton.

*Les Pleurants* : Une fissure est visible sur toute la hauteur du panneau, traversant la tête de la sainte femme à l'extrême droite, légèrement à gauche de l'oreille; cette fissure est largement ouverte sauf à sa partie inférieure. A hauteur du cou de la même sainte femme, un clou (forgé ?) transperce la couche picturale; il est pointé vers le coin inférieur droit du panneau. D'autres accidents sont encore visibles dans l'œil gauche de saint Jean et dans la partie droite de son cou, à divers endroits du manteau de la Vierge, dans la coiffe de la sainte femme située à l'extrême gauche, dans la partie supérieure de la croix. Il est à noter que la photographie d'origine indéterminée révèle l'existence d'un cadre qui cache une partie de la composition à gauche et à droite.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Une mise au point s'impose au sujet du rapport des panneaux de Grenade avec diverses œuvres que les auteurs en ont rapprochées. Le présent diptyque constitue le seul exemplaire connu de cette composition. Le diptyque sur toile de van der Goes (Berlin - New York) est de composition semblable mais il n'est pas le prototype de Grenade (voir D.1, *Sujet*, p. 67). Une œuvre de Memlinc, de composition similaire, quoique non identique, présentait des personnages d'un type très proche; cette œuvre n'existe plus qu'à l'état de copie :

*La Descente de croix*

(1) New York, commerce Schaeffer. Bois, 54 × 39 cm (photographie ACL 171.787 B). Cité par *Friedländer* (<sup>11</sup> 118, n° 13 a). Copie assez postérieure, disposition générale semblable. La tête du Christ et celle du personnage à gauche en bas sont particulièrement proches de Grenade.

(2) Reningelst (Flandre occidentale), église (en dépôt au Musée communal de Bruges). Chêne, 54 × 39 cm (photographie ACL 171.417 B). Semblable au précédent.

*Les Pleurants*

(3) Sao Paulo, Museu de Arte. Bois, 51 × 40 cm (photographie ACL 147.641 B). Considéré comme l'original de (4) par *Friedländer*, *Die altniederländische Malerei*. t. XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937, p. 102-103, n° 13 a.

(4) Munich, Alte Pinakothek (inv. n° H.G. 670) en dépôt à Schleissheim, Gemäldegalerie. Chêne, 50 × 39 cm (photographie du musée). Cité par *Friedländer*, *op. cit.*, p. 103, n° 13 b.

*La Descente de croix et Les Pleurants*

(5) Gênes, Galleria Durazzo Pallavicini. Bois, 97 × 73 — 36 cm (photographie au Centre). L'œuvre réunit les deux parties de la composition; celle-ci est semblable à celle de Grenade si l'on excepte la présence d'un donateur et de deux autres personnages supplémentaires. *Friedländer* (<sup>11</sup> 124-125, n° 7 d) estime qu'il s'agit d'une copie insignifiante des environs de 1500.

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'attribution des panneaux à Memlinc est confirmée par l'étude des documents de laboratoire qui montrent l'identité d'exécution picturale entre ces panneaux et d'autres œuvres du même artiste. (*R. Van Schoute, Tableaux flamands du XVe siècle... conservés à la Capilla Real de Grenade...*, Louvain, 1961, p. 245-256).

Le dessin présente les mêmes caractères que ceux que l'on trouve dans les œuvres du maître (pl. CXXXVII). En dehors d'un aspect général très particulier (l'abondance de traits), on peut noter plus spécialement : les nombreuses lignes de mise en place de la composition, des traits sans affectation déterminée, le fait d'accuser souvent d'une ligne le creux des plis et de préfigurer les zones d'ombres par des hachures parallèles, les contours des carnations marqués par des traits simples et les esquisses des divers éléments des visages et des mains, les nombreux changements de composition portant sur les mains et les visages, rarement sur les étoffes sinon pour modifier les contours.

Au stade de la couleur, ces œuvres apparaissent dans leur état général comme réalisées avec un chargement modéré de blanc de plomb (pl. CXXXVI). L'exécution est assurée, minutieuse et



peu nerveuse; à ce stade, elle ne comprend qu'un nombre relativement réduit de modifications. Cette exécution appliquée se rencontre particulièrement dans les brocarts, les perles, les motifs de décoration architecturale. Généralement on note aussi la présence d'un fin liséré très blanc au bord de certaines étoffes claires; les étoffes de couleur autre que blanche sont modelées avec soin, mais sans beaucoup d'accents. En principe, dans les visages (et dans les carnations en général), on ne rencontre pas de zones uniformément chargées de blanc de plomb, mais on voit se détacher sur un fond très mince des accents assez puissants, placés en des endroits très nettement localisés. Les prélèvements de matière effectués dans les deux panneaux apportent également, tant par l'étude physique au microscope que par les analyses microchimiques, une confirmation pour l'attribution à Memlinc; encore ne faut-il pas surestimer l'importance de cet argument dans le cas présent vu, d'une part, le petit nombre de prélèvements effectués et, d'autre part, la rareté des documents de comparaison. Les références à l'étude de prélèvements analogues faits dans le *Mariage mystique de sainte Catherine* de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges montrent des ressemblances fondamentales entre les deux œuvres (voir P. Coremans, A. Sneyers et J. Thissen, *Memlinc's Mystiek Huwelijk van de H. Katharina. Onderzoek en Behandeling*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bruxelles), II, 1959, p. 83-96 spécialement p. 89-91). La structure générale est relativement simple. Les pigments sont les mêmes et leur utilisation se fait de la même manière; la composition du liant est semblable et, fait intéressant à noter, on rencontre également dans le bleu un cas de liant aqueux. Enfin l'épaisseur de la couche de préparation varie sensiblement entre les mêmes limites.

En tenant compte de l'état actuel des études, il ne paraît pas possible de prendre position au sujet de la date de l'œuvre. La dépendance vis-à-vis du diptyque (Berlin-New York) de van der Goes étant rejetée (voir D.1, *Sujet*, p. 67), on ne peut en tirer parti pour la datation des panneaux de Grenade. Tout au plus peut-on admettre qu'il n'est pas impossible que ces panneaux datent de la jeunesse de Memlinc puisqu'ils trouvent peut-être leur inspiration dans une œuvre perdue de van der Goes et que ce type de composition existait certainement déjà dans l'œuvre de van der Weyden.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.
- 1892 <sup>2</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1904 <sup>3</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>4</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1910 <sup>5</sup> : VALERIUS VON LOGA. *Zum Altar von Miraflores*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXI, 1910, 47-56.
- 1913 <sup>6</sup> : GRETE RING. *Ein Diptychon des Hugo van der Goes*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), N.F. XXIV, 1913, 85-88.
- 1914 <sup>7</sup> : JULES DESTRÉE. *Hugo van der Goes*, Bruxelles/Paris, 1914.
- 1916 <sup>8</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, [1<sup>e</sup> éd.], Berlin, 1916.
- 1921 <sup>9</sup> : MARTIN CONWAY. *The van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.

- 1921<sup>10</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin, 1921.
- 1928<sup>11</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*. t. VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929<sup>12</sup> : MORALES DE LOS RÍOS. *Algunos Cuadros casi desconocidos de la Pinacotheca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), XXXVII, 1929, 133-139.
- 1930<sup>13</sup> : H.V. *Hans Memling*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Leipzig), (édité par U. THIEME et F. BECKER), XXIV, 1930, 374-377.
- 1931<sup>14</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1933<sup>15</sup> : K. SMITS. *Iconographie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933.
- 1941<sup>16</sup> : JOZEF MULS. *Memling. De Laat-gotische Droom*, 3<sup>e</sup> éd., Diest, 1941.
- 1942<sup>17</sup> : LUDWIG VON BALDASS. *Hans Memling*, Vienne, 1942.
- 1949<sup>18</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Memling*, Amsterdam, [1949].
- 1950<sup>19</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Goes und Memling*, dans *Oud-Holland* (Amsterdam), LXV, 1950, 167-171.
- 1950<sup>20</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1950<sup>21</sup> : R[ENÉ] CAZIER et ROBERT L. DELEVOY. *Hans Memling*, dans *Dictionnaire des peintres*, Bruxelles, [1950], 419-425.
- 1952<sup>22</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952<sup>23</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1953<sup>24</sup> : ERWIN PANOFKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.
- 1955<sup>25</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Das Berliner « Tüchlein » des Hugo van der Goes und sein Gegenstück*, dans *Berliner Museen. Berichte aus den Ehem. Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), N.F. V, 1955, 2-8.
- 1956<sup>26</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Early Netherlandish Painting from van Eyck to Bruegel*, Londres, 1956.
- 1957<sup>27</sup> : PAUL EECKHOUT, JACQUES LAVALLEYE et HENRI PAUWELS. *Juste de Gand, Berruguete et la Cour d'Urbino. Musée des Beaux-Arts, Gand, 12 octobre - 15 décembre 1957*, s.l., (1957).
- 1957<sup>28</sup> : X. *Art Treasures Centenary. European Old Masters. City of Manchester. Art Gallery, 30th October to 31st December 1957*, s.l., s.d. [1957].
- 1958<sup>29</sup> : [HENRI PAUWELS]. *L'Art flamand dans les collections espagnoles. Musée communal des Beaux-Arts, Groeninge-Bruges. Juillet-Août 1958*, Bruges, (1958).
- 1958<sup>30</sup> : [HENRI PAUWELS e.a.]. *Sociedad española de Amigos del Arte. Arte flamenco en las Colecciones españolas. Octubre-Diciembre 1958*, Madrid, 1958.
- 1959<sup>31</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959<sup>32</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.
- 1960<sup>33</sup> : [JACQUELINE FOLIE e.a.]. *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization. Catalogue of the Exhibition Masterpieces of Flemish Art: Van Eyck to Bosch. Organized by The Detroit Institute*



*of Arts and the City of Bruges. The Detroit Institute of Arts. October-December 1960, (Anvers), (1960).*

1960<sup>34</sup> : JOZEF MULS. *Memling, de laat-gotische droom*, [nouv. éd.], Hasselt, 1960.

1961<sup>35</sup> : [HENRI PAUWELS c.a.]. *Le Siècle des Primitifs flamands. Exposition organisée par l'Administration communale de Bruges et The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan, U.S.A., au Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge). 26 juin - 11 septembre 1960. Catalogue, 3<sup>e</sup> éd., Bruges, 1961.*

1962<sup>36</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Hugo van der Goes (Collection : « Notre Passé »)*, Bruxelles, 1962.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Mention d'un diptyque de la Descente de croix dans les œuvres laissées par la reine Isabelle et léguées par celle-ci à la Chapelle royale de Grenade.*

En Toro a XXVj de hebrero de quinientos e çinco anos... dos tablas encharneladas que en la vna esta nuestro Señor como lo descinden dela cruz e en la otra esta nuestra Senora con manto azul e las manos abiertas que tien de largo una vara e vn dozabo e de ancho tres quartas.

(*Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 178, folio 70. Collationné avec l'original. Publié par Sánchez Cantón<sup>20</sup> 177, et par Brans<sup>22</sup> 106*).

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 98 : GROUPE MEMLINC (10)

CXXI. a) La Descente de croix	B	161 370	1955
b) Les Pleurants	B	161 396	1955

### *La Descente de croix*

CXXII. Coin supérieur gauche (1:1)	B	161 372	1955
CXXIII. Buste du personnage de droite (1:1)	B	161 376	1955
CXXIV. Coin inférieur gauche (1:1)	B	161 378	1955
CXXV. Buste et bras gauche du personnage placé sur l'échelle (1:1)	B	161 374	1955
CXXVI. Tête du personnage de gauche (M 2 ×)	B	161 380	1955
CXXVIa. <i>Buste du personnage de gauche (planche en couleur)</i>	Photo Loose		1955
CXXVII. Tête du Christ (M 2 ×)	B	161 379	1955

### *Les Pleurants*

CXXVIII. Coin supérieur gauche (1:1)	B	161 398	1955
CXXIX. Coin supérieur droit (1:1)	B	161 399	1955
CXXX. Buste de saint Jean et têtes des deux saintes femmes de gauche (1:1)	B	161 402	1955
CXXXI. Buste de la sainte femme de droite	B	161 400	1955
CXXXII. Buste de la Vierge (1:1)	B	161 401	1955
CXXXIII. Main droite de la Vierge (M 2 ×)	B	161 405	1955
CXXXIV. Tête de saint Jean (M 2 ×)	B	161 403	1955
CXXXV. Visage de la Vierge (M 2 ×)	B	161 404	1955
CXXXVI. Têtes de la Vierge et de saint Jean, en radiographie (1:1)	D	L 2810	1955
CXXXVII. Infra-rouge	B	L 4984	1955
CCXXV. c) La Descente de croix, revers	B	161 371	1955
CCXXV. d) Les Pleurants, revers	B	161 397	1955

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 99 : GROUPE MEMLINC (11), *LA VIERGE ET L'ENFANT AU TRÔNE*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Memling (*sic*)

Vierge et Enfant

N° 22 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín <sup>17</sup> 89-90, fig. 126).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(4-XII-1955; 18-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 77,6 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  61,1 ( $\pm 0,4$ )  $\times$  0,4.

Surface peinte 75,7 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  59,8 ( $\pm 0,2$ ).

*Couche protectrice* : Vernis transparent d'application récente.

*Couche picturale* : En bon état. Quelques dégâts très localisés et une longue éraflure depuis l'avant-bras gauche de la Vierge jusque dans son manteau, à hauteur des genoux (pl. CXXXIX et CXLII). Deux accidents plus importants : l'un dans la bordure verte à gauche du drap d'honneur, à hauteur des yeux de la Vierge (pl. CXXLI), l'autre au milieu du tapis (pl. CXLII). Début de soulèvement du vert foncé dans la partie inférieure de la bordure verte à droite. Début de rupture d'un joint et apparition d'une fissure verticale au bord inférieur du panneau (pl. CXLII). Une barbe et un bord-non-peint existent sur chacun des quatre côtés.

*Changements de composition* : Au stade du dessin : modifications légères dans le décor architectural du trône, modifications plus importantes dans les bases des colonnes. Dans le paysage à gauche, le personnage et son âne n'étaient pas prévus au stade du dessin; leur emplacement n'a pas non plus été réservé au stade de la couleur.

*Préparation* : Blanche, bien adhérente, excepté dans une partie de la bordure verte où elle se soulève en même temps que la couche picturale.

*Support* : Chêne, à quatre ou cinq éléments verticaux (pl. CCXXVI a). Les chanfreins ne sont plus visibles à la suite d'un rabotage qui a aminci le support de 3 à 5 mm, coupant deux chevilles, et faisant disparaître une troisième. Huit clous ou trous de clous, dont trois sur chaque bord horizontal et un sur chaque bord vertical.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Quatre colonnes de marbre délimitent une sorte de terrasse où se trouve le trône de la Vierge. Celle-ci est assise, richement vêtue, et donne le sein à l'Enfant qu'elle tient nu sur ses genoux. Dans un paysage (prairie, plan d'eau, bois, vue de ville), apparaît à gauche saint Joseph tenant



un âne par la bride. Dans le fond à droite, un homme à pied (Joseph ?) conduit un âne (un cheval ?) monté. De part et d'autre du trône poussent des plantes : ancolies, iris, lys, renoncules (?), plantain (?).

Le motif de la Vierge qui allaite l'Enfant a été repris par Memlinc à Rogier (*Friedländer* 8 27) et il semble que ce soit un des seuls, peut-être le seul exemple où cet artiste l'ait traité; mais le type de la Vierge, le décor fastueux et le paysage portent la marque du maître de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges. Dans le catalogue de l'œuvre de Memlinc, *Muls* (21 99-101) suggère d'opposer cette représentation à une manière plus simple dont le prototype est la *Vierge de Martin van Nieuwenhove* (Bruges, Hôpital Saint-Jean) et qui se rapproche des compositions de Dieric Bouts. Ces analogies paraissent assez vagues. Quant au sens de l'œuvre, si le personnage avec l'âne est bien saint Joseph, on aurait affaire à une représentation s'efforçant de concilier une *Madone trônant* avec un *Repos pendant la fuite en Egypte*. Dans ce cas, ce qui paraît à première vue une demi-incohérence pourrait bien être la première étape de l'apparition du thème dans la peinture brugeoise. *Friedländer* (13 5, 11 et 18) attribue à Memlinc deux *Repos pendant la fuite en Egypte*, Londres, collection particulière (bois, 57 × 50,5 cm) et Paris, collection E. de Rothschild (bois, 47 × 26 cm). La seconde de ces œuvres, par la position de la Vierge au premier plan, indépendante de l'action de saint Joseph, se rapproche plus du présent panneau.

*Van Puyvelde* (20 70) pense que le panneau de Grenade forme diptyque avec un *Portrait d'homme*, anciennement conservé dans la collection Arthur Sachs et actuellement à l'Art Institute de Chicago. Les dimensions de cette dernière œuvre (35 × 26 cm) ne permettent pas de se ranger à cette opinion. On notera d'ailleurs que ce panneau a déjà son pendant dans une *Vierge et Enfant* conservée au même musée (collection Ryerson, n° 2059).

## 2. Couleurs

La robe de la Vierge, dont la teinte originale, probablement du bleu, est fortement assombrie, est doublée d'une fourrure grise; un manteau rouge la recouvre. La robe de dessous, en brocart brun-rouge et or, est bordée le long de l'ourlet d'un galon or décoré de perles et de pierres précieuses rouges et bleu-noir. La pointe d'un soulier blanc brodé d'or est posée sur un coussin de brocart noir (?) et or. Un voile blanc à ombres gris-bleu couvre les cheveux châtain, enserrés dans un diadème noir, orné de perles et de pierres rouges et bleu-noir. Les yeux de la Vierge sont gris-brun, ceux de l'Enfant Jésus, gris clair. Ce dernier a des cheveux châtain clair à reflets blonds presque blancs.

Le trône de pierre est gris chaud; un tissu de brocart noir et or bordé de vert virant parfois au brun-noir est placé derrière la Vierge; un tapis aux tons orange, rouge, vert, jaune, gris-violet est placé sous ses pieds. Les colonnes dont les bases et les chapiteaux sont de pierre grise ont des fûts brun chaud violacé veinés de différents tons de brun. Le carrelage est constitué d'éléments gris-beige, bleu clair et violet clair.

Saint Joseph vêtu d'un manteau violet, d'une tunique et d'un chapeau rouges, est chaussé de bas blancs et de souliers gris; il conduit un âne gris.

Le ciel passe du jaune pâle au gris-bleu; les nuages sont gris, bordés de blanc. Le paysage, d'abord vert au premier plan, devient gris-bleu pâle à l'horizon après être passé, à droite, par des tons brunâtres et avoir gardé sa coloration verte dans le sous-bois à gauche. Une tour grise se trouve à

droite; à gauche poussent des ancolies et des iris bleu-mauve et de petites fleurs blanches, à droite, des lis et d'autres petites fleurs blanches.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

L'œuvre est attribuée à Memlinc par *Justi* (1 205). A l'exception de *Hulin de Loo* (*Gallego y Burin* 11 114-116; 17 89-90) qui estime cette attribution très douteuse et de *Conway* (7 244) qui y voit plutôt une œuvre de l'école de Memlinc, le panneau sera donné au maître par tous les auteurs : *Gómez-Moreno* [*González*] (2 298), *Tormo y Monzó* (3 490), *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 303-304), *von Loga* (5 48), *Winkler* (6 63), *Friedländer* (8 27), *Morales de los Ríos* (9 138), *H.V.* (10 375-376), *Gallego y Burin* (11 fig. 67; 17 fig. 126), *Muls* (12 70; 21 100), *Sánchez Cantón* (14 172-173), *Cazier et Delevoy* (15 421), *Brans* (16 120; 18 30), *Lavalleye* (19 23), *van Puyvelde* (20 70) et *Baudouin* (22 354-355).

*Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 303-304) estime qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse de Memlinc en raison de la forte influence de van der Weyden que, selon lui, on y remarque. Pour la même raison, *Friedländer* (8 27, 127) pense qu'il s'agit d'une œuvre des débuts de Memlinc; il avance une date : vers 1475. C'est aussi l'opinion de *H.V.* (10 375-376) et de *Cazier et Delevoy* (15 421). Par contre, *Hulin de Loo* (selon *Gallego y Burin* 11 116; 17 90) croit que le panneau — pour autant qu'il soit de Memlinc lui-même (voir plus haut) — date des dernières années de l'artiste; mais il reconnaît également que l'influence de van der Weyden est importante tant dans la composition de l'ensemble que dans la position de la main gauche de la Vierge.

### 2. Histoire ultérieure

#### a. Collections et expositions

1505 *Sánchez Cantón* (14 172-173) pense que le panneau est décrit dans un des inventaires des biens de la reine Isabelle, en 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, p. 79 et *Historique de la collection*, p. 8).

1630-1633 En 1630-1633, le panneau a été placé dans le reliquaire du transept nord, au revers de la porte gauche (voir *Historique de la collection*, p. 10-12 et pl. I).

#### b. Histoire matérielle

*Van Puyvelde* (20 70) croit erronément que le panneau de Grenade forme diptyque avec un *Portrait d'homme* de l'Art Institute de Chicago (voir D.I, *Sujet*, p. 75). *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 303) pense que le tableau était plus grand à l'origine; *Gallego y Burin* (11 114-116; 17 89) le croit également. En fait, l'examen matériel montre que la surface peinte a été intégralement conservée (voir C, *Description matérielle. Couche picturale*, p. 74).



A une époque indéterminée — mais certainement après l'assemblage des éléments — un rabotage a aminci le support (voir C, *Description matérielle. Support*, p. 74).

D'anciennes photographies (photo Mas C 43.091 et photographie de provenance indéterminée, au Centre) révèlent l'état du tableau tel qu'il était avant une récente restauration. Une lacune est visible à hauteur du visage de la Vierge dans la bande de tissu uni qui délimite à gauche le drap de majesté. Une longue éraflure occupe le centre de la composition, allant probablement parfois jusqu'à la couche de préparation, peut-être même jusqu'au support; elle s'étend depuis le poignet gauche de la Vierge jusqu'à ses genoux et traverse le corps de l'Enfant.

#### F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

On ne connaît pas d'autres versions de cette composition. Une copie partielle, *Vierge et Enfant au trône*, existe à Francfort, Staedelsches Kunstinstitut, n° 109; bois, 40 × 27 cm; photo au Centre. On retrouve dans cette œuvre la même disposition dans le bas des vêtements de la Vierge à partir des genoux et le même trône.

Cependant de nombreux rapprochements peuvent être faits entre le panneau de Grenade et d'autres œuvres attribuées à Memlinc ou à son école; comme la plupart de ces rapprochements relèvent de l'ordre stylistique, on ne les retiendra pas ici. On mentionnera seulement les œuvres suivantes mises en rapport par *Friedländer* (8 27) avec le présent panneau en raison de la composition générale:

(1) *Vierge et Enfant avec deux anges*, Washington, National Gallery of Art, n° 41; chêne, 56 × 49 cm. Repr. dans *Friedländer* 8 pl. XXXIV.

(2) *Vierge et Enfant avec un ange musicien et un donateur* (panneau central d'un triptyque), Vienne, Staatsgalerie, n° 635-638; bois, 69 × 47 cm. Repr. dans *K. Voll, Memling*, Stuttgart/Leipzig, 1909, p. 107.

(3) *Vierge et Enfant avec deux anges*, Florence, Musée des Offices, n° 703; bois, 57 × 42 cm. Repr. dans *Friedländer* 8 pl. XXXV.

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'œuvre peut être cataloguée comme étant très probablement de Memlinc. Sur ce point on ne peut que se rallier aux correspondances d'ordre stylistique que *Friedländer* a soulignées entre le présent panneau et d'autres œuvres du maître (8 127). L'étude de l'exécution picturale au stade du dessin confirme cette attribution; on y trouve en effet, malgré le peu d'aide offerte par la photographie en infra-rouge dont on dispose (photo ACL L 4.985 B), les caractéristiques considérées comme particulières au maître (voir à ce propos *R. Van Schoute, Tableaux flamands du XVe siècle... conservés à la Capilla Real de Grenade...*, Louvain, 1961, p. 245-251, 260-261). On peut relever notamment la présence très probable de lignes de construction et la perspective du décor architectural imparfaitement réalisée malgré diverses recherches de mise en place. Au stade de la couleur, l'analogie n'est pas aussi complète. Les carnations se différencient assez nettement de celles de la plupart des documents de comparaison envisagés, par la forte densité de matière (pl. CXL). Il ne semble cependant pas que cet argument suffise à lui seul pour écarter le panneau de l'œuvre de Memlinc. On ne possède pas de documents physiques pour toutes les œuvres de l'artiste; de plus, dans une œuvre au moins d'attribution certaine (la Vierge du *Diptyque de Martin van Nieuwenhove*, Bruges, Hôpital

Saint-Jean), on trouve une densité qui, tout en n'étant pas aussi importante que celle du panneau de Grenade, est sensiblement plus forte que celle de la plupart des œuvres considérées comme point de comparaison.

Dans l'état actuel du problème, il ne paraît pas possible de prendre parti d'une manière positive en ce qui concerne la datation de l'œuvre. Contrairement à l'avis de certains auteurs (voir E.1 b, *Opinions d'auteurs*, p. 76), le panneau se distingue nettement de l'art de van der Weyden par le style général et par la plupart des détails; en fait, l'influence de Rogier se limite à la composition de l'Enfant et du buste de la Vierge (mais non de la tête). Il est d'ailleurs difficile de voir un critère chronologique rigoureux dans la mesure de l'influence de l'art de Rogier chez Memlinc.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.
- 1892 <sup>2</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1904 <sup>3</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>4</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1910 <sup>5</sup> : VALERIUS VON LOGA. *Zum Altar von Miraflores*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXI, 1910, 47-56.
- 1913 <sup>6</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg, 1913.
- 1921 <sup>7</sup> : MARTIN CONWAY. *The van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1928 <sup>8</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*. t. VI. *Memlinc und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929 <sup>9</sup> : MORALES DE LOS RÍOS. *Algunos Cuadros casi desconocidos de la Pinacotheca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), XXXVII, 1929, 133-139.
- 1930 <sup>10</sup> : H.V. *Hans Memling*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Leipzig), (édité par U. THIEME et F. BECKER), XXIV, 1930, 374-377.
- 1931 <sup>11</sup> : ANTONIO GALLEGU Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1941 <sup>12</sup> : JOZEF MULS. *Memling. De Laat-gotische Droom*, 3<sup>e</sup> éd., Diest, 1941.
- 1949 <sup>13</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Memling*, Amsterdam, [1949].
- 1950 <sup>14</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1950 <sup>15</sup> : R[ENÉ] CAZIER et ROBERT L. DELEVOY. *Hans Memlinc*, dans *Dictionnaire des peintres*, Bruxelles, [1950], 419-425.
- 1952 <sup>16</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952 <sup>17</sup> : ANTONIO GALLEGU Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1959 <sup>18</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959 <sup>19</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.



1959 <sup>20</sup> : LÉO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands*, Bruxelles, 1959.

1960 <sup>21</sup> : JOZEF MULS. *Memling, de laat-gotische droom*, [nouv. éd.], Hasselt, 1960.

1961 <sup>22</sup> : FRANS BAUDOIN. *Der Meister des Bartholomäusaltars und die südniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), XXIII, 1961, 353-358.

#### I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Mention d'une œuvre considérée par Sánchez Cantón comme étant le présent panneau et faisant partie, d'après le même auteur, d'un inventaire des biens d'Isabelle la Catholique daté de 1505.*

... vna tabla que estaua metida en vna caxa en que estaua nuestra señora con su hijo en los brazos dandole la teta la vna tenia en la teta y la otra por detras del cuerpo del niño y estaua en cauello e los ojos al niño y hera de pinzel y tenia vn tocado blanco e la cobertura azul y la ropa colorada y a la parte de arriba a la mano yzquierda tenia vn escudo de armas de vn cavallero de flandes y heran los çercos dorados y la tabla por de fuera pintada de negro segund pareçe per el dicho libro (*Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 1213, pliego 75. Publié par Sánchez Cantón* <sup>14</sup> 172-173).

#### J. LISTE DES PLANCHES

N° 99 : GROUPE MEMLING (11)

CXXXVIII. La Vierge et l'Enfant au trône	B	161 382	1955
CXXXIX. La Vierge et l'Enfant, détail	B	161 386	1955
CXL. Buste de la Vierge, tête de l'Enfant, en radiographie (1:1)	D	L 2808	1955
CXLI. Buste de la Vierge, tête de l'Enfant (1:1)	B	161 390	1955
CXLII. Moitié inférieure	B	161 387	1955
CXLIII. Bas de la robe de la Vierge, coussin et tapis (1:1)	B	161 391	1955
CXLIV. Accoudoir de gauche du trône et paysage avec saint Joseph (1:1)	B	161 388	1955
CXLV. Accoudoir de droite du trône et paysage de droite (1:1)	B	161 389	1955
CXLVI. Tête et main de l'Enfant; sein et main de la Vierge (M 2 ×)	B	161 393	1955
CXLVII. Visage de la Vierge (M 2 ×)	B	161 392	1955
CXLVIII. Touffes de fleurs à gauche (M 2 ×)	B	161 394	1955
CXLIX. Paons et fleurs à droite (M 2 ×)	B	161 395	1955
CCXXXVI. a) La Vierge et l'Enfant au trône, revers	B	161 383	1955

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 100 : GROUPE MEMLINC (12), *LA NATIVITÉ*

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Memling (*sic*)

Nativité

N° 19 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín<sup>12</sup> 87, fig. 121).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(3-XII-1955; 19-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 44,8 ( $\pm$  0,1)  $\times$  32,6 ( $\pm$  0,1)  $\times$  0,4.

Surface peinte 44,2 ( $\pm$  0,2)  $\times$  31,9 ( $\pm$  0,2).

*Couche protectrice* : Vernis récent, bien transparent, mais présentant par places des taches de matité; il recouvre un vernis ancien réparti irrégulièrement sur la surface.

*Couche picturale* : En assez bon état. Un peu partout, mais surtout dans le manteau de saint Joseph, très nombreuses lacunes de surface réduite, la plupart dans le sens du bois; plusieurs d'entre elles ont été rebouchées, souvent assez sommairement. Il s'en trouve également au poignet gauche du saint, à hauteur de l'épaule droite de la Vierge et tout le long du bord latéral droit (pl. CL). Le manteau bleu de la Vierge s'est assombri. Le panneau a été réduit à sa partie supérieure et le long du bord droit comme en témoigne l'absence de barbe et de bord-non-peint à ces deux côtés (voir E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 82).

*Changements de composition* : Allongement sensible des doigts de la main droite de la Vierge. Légères modifications dans le manteau de saint Joseph (au dos et à l'épaule droite), dans les mains de l'ange situé dans le fond à gauche (pl. CL).

*Préparation* : Blanchâtre, très peu épaisse.

*Support* : Chêne, trois éléments (ceux de droite très peu larges). Restes de chanfrein peu visibles au bord latéral gauche et au bord supérieur. L'écourtement du support (voir *supra*, *Couche picturale*) n'a donc pu être important sur ces bords. Le panneau a été aminci de  $\pm$  3 mm sur toute sa surface, mettant à nu les quatre chevilles (pl. CCXXVI b).

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.

## D. ICONOGRAPHIE ET STYLE

1. *Sujet*

La Vierge agenouillée tend les bras vers l'Enfant nu posé sur un pan de son manteau et entouré d'une gloire et de rayons d'or. Trois anges sont agenouillés à droite et derrière l'Enfant. A gauche, saint Joseph descend l'escalier qui mène vers l'étable sombre où se passe la scène. Il s'appuie sur un bâton. A côté de lui, une bougie est fixée au mur. Dans le fond, l'âne et le bœuf sont penchés sur une mangeoire.



Cette scène est conforme aux représentations de la fin du moyen âge inspirées par l'art italien (E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1922, p. 16-17). Elle s'inspire de deux passages de l'évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu et les réunit en une seule scène. La naissance vient d'avoir lieu; une lumière divine éclaire la pièce et illumine la Vierge et son enfant qu'entourent les anges pour l'adorer (XIII, 2). On assiste au retour de saint Joseph, parti à la recherche de sages-femmes (XIII, 3). D'autre part, le lieu du déroulement de l'action et la présence du bœuf et de l'âne font allusion au séjour de trois journées que la sainte famille fit dans une étable après avoir quitté la grotte de la Nativité (XIV); l'apocryphe y voit l'accomplissement de la prophétie d'Isaïe (I, 3): *Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui* (K. Smits, *Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 57). Les circonstances de temps sont marquées par la présence traditionnelle de la bougie allumée — d'une manière inaccoutumée, fixée ici au mur — dans laquelle Mâle (*op. cit.*, p. 76) voit une influence du théâtre religieux, et aussi par l'ombre profonde qui accentue encore l'éclat de la lumière irradiée par la Vierge et l'Enfant.

La composition et l'analogie avec diverses œuvres, notamment avec un détail du volet gauche d'un *Triptyque de la Crucifixion* (Haarlem, Musée Frans Hals, n° 600; voir F, *Eléments de comparaison*, p. 83), pourraient faire supposer qu'il s'agit d'un volet gauche de triptyque. Cette supposition est encore renforcée par l'absence de barbe et de bord-non-peint au bord supérieur et au bord latéral droit (voir C, *Description matérielle. Couche picturale*, p. 80); ceci permettrait de voir dans le panneau le fragment d'un ensemble semblable à celui conservé à Haarlem. Enfin, l'amincissement du panneau sur toute la surface (voir C, *Description matérielle. Support*, p. 80) donne à penser que le panneau aurait pu être scié dans le sens de l'épaisseur pour en séparer éventuellement une composition sur le revers.

## 2. Couleurs

La Vierge est vêtue d'une robe blanche ombrée de gris et de rose, recouverte d'un manteau bleu-vert très sombre, bordé d'or; dans le cou, on voit dépasser de la robe une chemise blanche. Des poignets amarante avec des restes de broderie d'or dépassent des manches de la robe. La tête de la Vierge est entourée de rayons d'or. Un voile blanc à ombres gris-bleu couvre ses cheveux châtain clair. Des rayons d'or et une gloire jaune et rouge allant vers le brun entourent l'Enfant Jésus. Saint Joseph est vêtu d'un manteau et d'une tunique rouges; son chaperon est violet, ses chausses d'un blanc chaud, ses chaussures noires à grosses semelles brunes.

Les deux anges placés à la gauche de la Vierge sont vêtus de tuniques blanches ombrées comme leurs ailes, chez celui de gauche, de gris-rose, chez celui de droite, de rose et de rouge à reflets jaunes. Le troisième ange porte un vêtement vert dans lequel on aperçoit des restes de décoration dorée. Les croix frontales sont jaune clair, les cheveux châtain clair.

L'âne est gris, le bœuf d'un brun chaud. Une bougie blanc-gris est fixée au mur d'un brun chaud. La flamme jaune rosit au sommet; la mèche noire et rouge est entourée de bleu. Le paysage, visible à l'extrême droite, est successivement vert, brun et bleu au fur et à mesure qu'il s'éloigne. Le ciel est bleu légèrement verdâtre vers le zénith, blanc rosé dans la zone située immédiatement au-dessus de la palissade basse. Les divers éléments de la construction sont bruns.

## 3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

## E. HISTORIQUE

## 1. Origine

## a. Sources

L'origine du tableau n'est pas connue.

## b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

*Justi* (1 205) attribue l'œuvre à Memlinc; c'est aussi l'opinion de *Gómez-Moreno* [*González*] (2 298). *Tormo y Monzó* (3 491) donne le panneau à un disciple hispano-flamand du maître. *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 304) reprend l'attribution à Memlinc, de même que *von Loga* (5 pl. X) et que *Friedländer* (6 122), ce dernier sans certitude car il trouve le tableau étrange (*fremdartig*). *Morales de los Ríos* (7 138) et *Angulo* (cité par *Gallego y Burín* 8 119 et 12 87) n'ont pas d'hésitation : ils considèrent l'œuvre comme étant certainement de Memlinc; *Gallego y Burín* (8 fig. 71 et 12 fig. 121), *Sánchez Cantón* (9 172) et *Brans* (11 120 et 13 30) pensent de même. D'après le témoignage de *Gallego y Burín* (8 119 et 12 87), *Hulin de Loo* croit plutôt qu'il s'agit d'une œuvre d'atelier ou d'une copie. Pour *Cazier et Delevoy* (10 424), l'attribution à Memlinc n'est pas certaine. *Lavalleye* (14 27) attribue l'œuvre à un disciple de Memlinc, mais se demande s'il n'y a pas collaboration de deux artistes dans l'atelier du maître en raison des différences que l'on constate dans le dessin.

*Hulin de Loo* (cité par *Gallego y Burín* 8 119 et 12 87) estime que le panneau peut être rattaché aux œuvres de jeunesse de Memlinc. *Friedländer* (6 122) pense que si le tableau est de Memlinc, il doit être rangé parmi les premières productions du maître.

## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

## a. Collections et expositions

1504 Le panneau est mentionné dans les inventaires des biens donnés par la reine Isabelle à la *Capilla Real* de Grenade. Violante de Albión, camériste de la reine, en a pris livraison au monastère de la Mejorada, le 15 juin 1504. Il fut confié avec d'autres à Pedro Garcia pour être porté à Grenade (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, p. 86).

1630-1633 Il fut placé au revers de la porte de droite du reliquaire du transept nord (pl. I).

## b. Histoire matérielle

La surface du panneau a été réduite au bord supérieur et au bord latéral droit (voir C, *Description matérielle. Couche picturale et Support*, p. 80) peut-être entre 1630 et 1633, au moment du placement dans le reliquaire. D'autre part, à une date indéterminée, le panneau a été aminci de  $\pm 3$  mm sur toute sa surface (voir C, *Description matérielle. Support*, p. 80 et D. 1, *Sujet*, p. 81).

D'anciennes photographies (photo Mas C 43.081 et photographie de provenance indéterminée, au Centre) révèlent l'existence de lacunes, principalement le long du bord latéral droit.



## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Une seule œuvre (1), à notre connaissance, offre la même composition que le panneau de Grenade. Un autre tableau (2) peut être considéré comme un prototype de grande qualité. Diverses œuvres (3), (4), (5), (6) présentent, dans le style de Memlinc ou celui de David, des rapports assez étroits avec le panneau de Grenade, sans compter de très nombreuses œuvres qui pourraient être rapprochées du présent panneau.

(1) Haarlem, Musée Frans Hals, n° 600; G. David ou école de David, *Triptyque de la Crucifixion*; bois. Volet gauche : *L'Annonce aux bergers et la Nativité* (95,5 × 35,5 cm), panneau central : *Le Coup de lance* (95,5 × 71,5 cm), volet droit : *La Résurrection* (95,5 × 35,5 cm). Repr. dans *X, Frans Hals Museum. Musée municipal de Haarlem*, s.l., 1955, p. 8, pl. 1 et 2.

La composition de la partie inférieure du volet gauche reprend celle du panneau de Grenade. Elle en diffère seulement par quelques détails : absence de rayons autour de l'Enfant et de la tête de la Vierge, absence de croix sur le front des anges et de broderies sur le bord du manteau de la Vierge, présence d'oiseaux dans le départ de la voûte, présence de plantes et de fleurs au premier plan, de fétus de paille entre ce premier plan et le bord inférieur du manteau de la Vierge. Les dimensions du volet de Haarlem donnent au cadre d'architecture un plus grand étirement et laissent entre le bas du manteau de la Vierge et le bord inférieur du panneau une surface vide que quelques brins de paille occupent seuls.

Les couleurs présentent également quelques différences d'avec le panneau de Grenade : la robe et le manteau de la Vierge sont tous deux bleu-vert très sombre; le chaperon de saint Joseph est rouge comme son manteau; ses chausses sont gris bleuté. La tunique de l'ange à gauche est d'un rose soutenu, celle de l'ange à droite d'un bleu clair, et celle de l'ange du bas d'un mauve pâle.

Il est difficile de se prononcer sur les rapports entre les deux panneaux en l'absence de documents physiques concernant l'exemplaire de Haarlem. D'autant plus que le dessin qui transparait en vision directe, au bas du manteau de saint Joseph, ne semble pas différer notablement de celui de Grenade et que le visage de la Vierge a également été modifié ici, dans le sens d'un élargissement vers la droite (voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 84). Pour l'attribution du triptyque, on ne peut se ranger à l'avis du catalogue du musée pour qui l'œuvre serait de Gérard David, mais on proposerait de la donner à un disciple de Memlinc qui aurait été plus influencé par le style de David que l'auteur du panneau de Grenade.

(2) Berlin, Ehemalige Staatliche Museen, n° 535; van der Weyden, *Triptyque de la Nativité de Pierre Bladelin*; bois, 91 × 89—40 cm. Repr. dans *H. Beenken, Rogier van der Weyden*, Munich, 1951, pl. 87.

(3) Bruges, Hôpital Saint-Jean; Memlinc, *Triptyque de Jean Floreins*; bois, 46 × 25 cm. Repr. dans *Friedländer* 6 pl. III. La composition de Grenade est proche de celle du volet gauche. Deux anges seulement sont présents. Saint Joseph tient en main la bougie allumée; ce dernier détail se retrouve dans les autres documents de comparaison et d'autres compositions moins proches de Grenade.

(4) Munich, Alte Pinakothek, inv. n° H.G. 668; Memlinc, *Les Sept Joies de la Vierge*; bois, 81 × 189 cm. Repr. dans *Alte Pinakothek München*, Munich, 1958, pl. 104. La scène du coin inférieur gauche et celle de Grenade sont voisines.

(5) Madrid, Prado, n° 1557; Memlinc, *Triptyque de l'Adoration des Mages*; bois, 95 × 145 — 63 cm. Repr. dans *F. J. Sánchez Cantón, The Prado Museum*, 3<sup>e</sup> éd., Madrid, 1955, pl. 197.

(6) Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, inv. n° 1060; Memlinc, *Nativité*; bois, 36 × 29 cm. Repr. dans *Friedländer* 6 pl. XXV. La composition — moins proche de celle de Grenade — présente le groupe de la Vierge et de l'Enfant de manière inversée.

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Il est impossible de considérer le panneau comme une œuvre de jeunesse de Memlinc, seule la composition peut avoir été empruntée à ce maître; l'influence de David y est déjà trop marquée particulièrement dans la tête des anges. Le clair-obscur, fort accusé, témoigne également en faveur d'une date postérieure à Memlinc.

Cependant, le style rappelle fortement l'influence de Memlinc ou de David. Il suffit pour cela de considérer l'ensemble du *Triptyque de la Crucifixion* conservé à Haarlem (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 83 (1)) dont le panneau central et le volet droit copient le retable de Memlinc conservé à Budapest (Musée des Beaux-Arts, n° 680; bois, 58 × 63 — 28 cm. Repr. dans K. Voll, *Memling. Des Meisters Gemälde...* (*Klassiker der Kunst*), Stuttgart/Leipzig, 1909, pl. 146-147). Par ce retable et aussi par celui de la cathédrale de Lubeck (actuellement au St. Annen-Museum; bois, 205 × 105 — 75 cm, daté 1491. Repr. dans *Idem*, pl. 99-112), l'œuvre se rattache à la production du maître de l'Hôpital Saint-Jean, tandis que la facture des têtes, le ciel tourmenté et le coloris montrent qu'il s'agit d'un artiste qui a connu David.

Quant à l'exécution picturale, on n'y constate pas de façon directe l'influence de Memlinc ou de David. Le dessin (pl. CL) détermine de façon définitive la structure des étoffes. Il se présente sous deux aspects complémentaires : un dessin linéaire indique les contours des étoffes et les crêtes des plis, des hachures parallèles remplissent les zones destinées à être ombrées.

Le dessin linéaire apparaît en principe sous la forme de traits souples qui ne sont pas réalisés en une seule fois; des reprises semblent destinées à préciser une première mise en place; elles ne s'écartent ordinairement pas du trajet initial et on ne les perçoit que par une plus grande épaisseur du trait; parfois cependant, le tracé est légèrement modifié comme, dans le manteau de saint Joseph, celui du deuxième pli à gauche du bâton.

Les zones d'ombres sont indiquées au moyen de traits parallèles qui présentent des caractères d'intensité et de fréquence assez constants, qu'il s'agisse de zones d'ombres légères ou d'ombres profondes; leur longueur est fonction de l'importance de la zone à ombrer bien que, dans certains cas, deux bandes de hachures orientées dans le même sens couvrent une grande surface (le bas du manteau de saint Joseph à gauche de celui de la Vierge). Enfin, certaines zones d'ombres sont indiquées par deux séries de petites hachures parallèles superposées perpendiculairement l'une à l'autre (dans la robe de saint Joseph au-dessus de la taille).

Pour en terminer avec ces considérations sur l'œuvre au stade du dessin, on notera encore l'aspect étrange que présentent les carnations en vision infra-rouge : le visage de saint Joseph, celui de la Vierge et le corps de l'Enfant Jésus surtout, acquièrent un modelé, un contraste et un brillant plus marqués que lors de la vision normale. Il ne paraît pas que l'on puisse donner, avec les documents dont on dispose, une explication déterminante de ce phénomène; on peut seulement dire que l'artiste a utilisé une matière — blanche — non perméable aux rayons infra-rouge et qui apparaît sous ces mêmes rayons autrement que le reste de la surface tandis qu'elle ne présente aucune particularité marquante à la vision radiographique et à la vision directe.



Au stade de la couleur, l'examen aux rayons X montre que l'ensemble du panneau offre un fort contraste entre les personnages et le reste de la composition (pl. CLII). Les premiers, situés dans une partie exposée à la lumière et vêtus de clair, souvent même de blanc, présentent des zones d'important chargement de blanc de plomb; les autres éléments de la composition, relégués le plus souvent dans l'ombre, ne révèlent que peu de contraste, sauf évidemment les zones fortement éclairées de l'escalier, de la bougie et du ciel.

Le modelé du relief des étoffes est réalisé au moyen de blanc de plomb dans lequel sont en quelque sorte réservées les zones d'ombres précédemment marquées par les hachures parallèles du dessin et où un important chargement de matière souligne les parties très éclairées (ceci est bien visible dans le buste de la Vierge).

Les carnations se présentent toutes avec un fort chargement de blanc de plomb en couches relativement uniformes : seul le visage de saint Joseph, par suite de la grande opposition de l'ombre et de la lumière, est plus contrasté. Si l'on excepte encore ce même visage où le jeu des accents lumineux est assez subtil, les autres carnations se présentent sous la forme d'un modelé assez flou, surtout chez les anges et dans les mains de la Vierge.

On a déjà noté diverses reprises de forme (voir C, *Description matérielle. Changements de composition*, p. 80); on signalera encore que la tendance à l'amincissement par allongement de la main droite de la Vierge se manifeste aussi dans son visage : la saillie de la joue gauche apparaît plus accentuée en radiographie qu'à la vision directe; le visage est aussi plus fin qu'il ne l'était à l'origine. Cette réduction du volume du visage a été marquée par un trait sombre qui en délimite le contour.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.
- 1892 <sup>2</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1904 <sup>3</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>4</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1910 <sup>5</sup> : VALERIUS VON LOGA. *Zum Altar von Miraflores*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXI, 1910, 46-56.
- 1928 <sup>6</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*. t. VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929 <sup>7</sup> : MORALES DE LOS RÍOS. *Algunos cuadros casi desconocidos de la Pinacotheca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), XXXVIII, 1929, 133-139.
- 1931 <sup>8</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1950 <sup>9</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1950 <sup>10</sup> : R[ENÉ] CAZIER et ROBERT L. DELEVOY. *Hans Memling*, dans *Dictionnaire des Peintres*, Bruxelles, [1950], 419-425.

- 1952 <sup>11</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.  
 1952 <sup>12</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.  
 1959 <sup>13</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.  
 1959 <sup>14</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.

#### I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Prise de possession au monastère de la Mejorada par Violante de Albion, camériste de la reine Isabelle la Catholique, d'un panneau représentant la Nativité, le 15 juin 1504. Ce panneau doit être transporté à Grenade par Pedro Garcia.*

... Que se carga mas a la dicha violante de albion que Resçibio en el dicho monesterio de la mejorada el dicho dia [quinze dias del mes de junio de quinientos e quatro] una tabla de madera que es del nascimiento de nuestro señor que esta pintada la noche y nuestra señora con una vestidura blanca alçadas un poco las mangas y en las moñecas vn poco vna saya colorada y tiene un manto berdescuro y el niño en el seno y salen del vnos Rayos y a par de tres angeles el vno vestido de verde e los dos de blanco e pardillo y ençima de la cabeça de nuestra señora esta la asna y el buey en el pese-bvre y a la parte derecha este josepe con una vestidura colorada e vn cayado en la mano con vno vela delante en vn candelero que tiene de largo el dicho Retablo dos terçias algo escasas e de anchos media vara al qual dio en serviçio a su altesa doña maria de velasco mujer de juan velazquez diose a pero garcia para llevar a granada.

(*Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 178, folio 29. Publié par Sánchez Cantón* <sup>9</sup> 171-172 et partiellement par Brans <sup>11</sup> 105).

#### J. LISTE DES PLANCHES

N° 100 : GROUPE MEMLINC (12)

CL. La Nativité, en infra-rouge	B	L 4990	1955
CLI. La Nativité	B	161 365	1955
CLII. Vierge, Enfant et anges, en radiographie (1:1)	D	L 2802	1955
CLIII. Vierge, Enfant et anges (1:1)	B	161 368	1955
CLIV. Buste de la Vierge (M 2 ×)	B	161 369	1955
CCXXVI. b) La Nativité, revers	B	161 487	1955



## 101

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 101 : GROUPE WEYDEN (9), *LE RETABLE DE LA VIERGE*, panneau latéral gauche : *LA NATIVITÉ*, panneau central : *LA PIETA* (panneau latéral droit à New York)

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Van der Weyden

La Nativité et la Pietà

N<sup>os</sup> 26 et 28 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín <sup>81</sup> 93-95, fig. 129 et 130).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(1-XII-1955; 19-XII-1962)

*La Nativité*

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 51,0 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  38,4 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  0,7.

Surface peinte 50,2 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  37,0 ( $\pm 0,2$ ).

*Couche protectrice* : Vernis relativement récent doté de bonne transparence avec certaines matités à différents endroits du visage de saint Joseph; traces brunâtres, particulièrement sur le mur du fond à gauche.

*Couche picturale* : L'état général est bon; l'équilibre des couleurs semble parfaitement maintenu. Il faut noter l'absence de bord-non-peint à la partie supérieure par suite de l'écourtement du panneau. Divers accidents sont à signaler : ils atteignent la couche de préparation dans la courbe de la banderole, la base de la colonne supportant saint Pierre, la base d'une des colonnettes fermant l'arcade, la partie inférieure droite du manteau de saint Joseph. Usure de l'inscription au bord du manteau de la Vierge (sauf dans le deuxième plan) et d'une partie des cheveux.

*Changements de composition* : Dans l'encadrement architectural, au stade du dessin, modification des bases des colonnettes supportant saint Pierre et saint Luc, de la bordure en pierre qui, sur le sol, marque la séparation entre le fond gauche de la pièce et la partie centrale, et du chapiteau de gauche. Toujours au stade du dessin, modification du contour des vêtements de la Vierge notamment au bord de la manche droite de la robe et au bord inférieur du manteau au premier plan; modification également des vêtements de saint Joseph dans la partie supérieure des manches qui couvrent les avant-bras et la partie du chaperon qui enveloppe l'épaule gauche (pl. CLXI).

Au stade de la couleur, divers remaniements affectent l'encadrement d'architecture et les scènes en grisaille; d'autres se remarquent surtout dans l'Enfant Jésus (pl. CLX).

*Préparation* : Blanche, fine, de très bonne adhérence.

*Support* : Chêne, à deux (ou trois ?) éléments verticaux non chanfreinés. Trois trous de clous à la limite du bord supérieur et du bord inférieur (pl. CCXXVI c). Le bord supérieur n'est pas original, le panneau ayant été amputé fortement (voir *supra*, *Couche picturale*, et E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 99).

*Marques au revers* : Le chiffre romain « deux » incisé vers le centre du panneau (pl. CCXXVI c).

*Cadre* : Non original.

*La Pietà*

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 50,9 ( $\pm$  0,1)  $\times$  38,5 ( $\pm$  0,1)  $\times$  0,7.

Surface peinte 50,2 ( $\pm$  0,1)  $\times$  37,0 ( $\pm$  0,1).

*Couche protectrice* : Vernis très récent doté d'une bonne transparence.

*Couche picturale* : Bon état. Quelques accidents (lacunes, éraflures, notamment au visage de saint Jean (pl. CLXXIV) et dans le piédroit à gauche) sont nettement localisés de même qu'une tache noire dans le bas du manteau de saint Jean. Le manteau de la Vierge doit avoir subi un fort assombrissement. L'absence du bord-non-peint à la partie supérieure est la conséquence de l'écourtement subi par le panneau.

*Changements de composition* : Au stade du dessin, les modifications les plus importantes se remarquent dans le paysage et dans les mains de la Vierge (pl. CLXXXVII et pl. CLXXXIII; voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 101-102). Des remaniements moins importants existent dans les contours des autres carnations et dans l'encadrement d'architecture au stade de la couleur (pl. CLXXXVI).

*Préparation* : Blanche, fine, de très bonne adhérence.

*Support* : Chêne, deux éléments verticaux, non chanfreinés. Au revers, support endommagé à la base. Deux trous de clous à la limite du bord supérieur (pl. CCXXVI d). Ce bord supérieur n'est pas original, le panneau ayant été fortement amputé (voir *supra*, *La Nativité*).

*Marques au revers* : Un chiffre romain « trois », incisé vers le centre du panneau (pl. CCXXVI d).

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La *Nativité* et la *Pietà* de la *Capilla Real* de Grenade formaient avec le panneau de l'*Apparition du Christ à sa mère* du Metropolitan Museum de New York (n° 22.60.58) un retable de trois panneaux de sujet et de composition identiques au *Retable de Miraflores* conservé au Musée de Berlin (n° 534 A). Les deux panneaux restés à Grenade ont été amputés dans leur partie supérieure. On se référera donc au retable de Berlin pour étudier l'œuvre dans son ensemble.

Le thème fondamental du retable est la glorification de la Vierge (*Jähniq*<sup>17</sup> 19) à travers les divers épisodes de sa vie (*Panofsky*<sup>85</sup> 260); en témoignent le texte du Magnificat en bordure du manteau de la Vierge, les anges porteurs d'une couronne au sommet de chacun des panneaux (disparus à Grenade) et le texte des phylactères qui se déroulent à leurs côtés (voir 3. *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 93). Trois scènes principales ont été retenues : l'Adoration de l'Enfant, la Déploration du Christ mort, l'Apparition du Christ ressuscité à sa mère. On voit que le Christ reste l'acteur principal de ces trois scènes et que la glorification de la Vierge se fait uniquement dans sa participation aux trois étapes de la vie du Christ : Naissance, Mort et Résurrection. Chaque étape est placée dans son contexte et entourée des événements qui se situent autour d'elle. Cette présentation, rendue possible par l'emploi de scènes en grisaille — dont l'ordre, qui est le même dans chaque panneau, va, à gauche, du haut vers le bas et à droite, du bas vers le haut — dans les voussures des arcades qui encadrent chaque scène principale, permet de mettre l'accent sur les éléments essentiels, tout en ne négligeant pas la narration des détails, en d'autres termes de combiner, selon *Panofsky* (<sup>85</sup> 260), l'*epigrammatic concision with epic prolixity*.



Envisagé dans son ensemble, du point de vue de la composition, le retable présente à la fois des éléments qui insistent sur son unité et d'autres qui tendent à différencier les trois panneaux. Divers détails ont en effet pour but de donner une unité de perspective à l'ensemble de l'œuvre comme les similitudes qu'on relève dans les panneaux latéraux entre les seuils au premier plan plus élevés que dans le panneau central, entre les phylactères plus longs et dirigés vers l'extérieur de la composition de même qu'entre les couronnes légèrement inclinées. Un certain rythme général dans la hauteur des personnages contribue au même but. Par contre, malgré le fait que la lumière vient de gauche dans les trois scènes, la perspective de chaque panneau reste frontale et peut être considérée isolément. Le cadre semble, lui aussi, manifester le désir de marquer un contraste entre les trois espaces. Dans le panneau latéral gauche, l'espace est en quelque sorte fermé deux fois, par le drap d'honneur et par le mur percé de fenêtres; dans le panneau de la *Pietà*, aucune limitation n'est apportée à la scène qui se déroule devant un vaste paysage; l'espace du panneau de l'*Apparition* est intérieur, mais une porte à double battant et des ouvertures non vitrées le font communiquer avec l'extérieur. L'utilisation des arcs comme encadrement des scènes principales a été étudiée par *Birkmeyer* (102 2-5). Considérant qu'il s'agit du premier exemple où ce motif a acquis son entier développement, cet auteur souligne qu'il isole les personnages de l'espace environnant et crée donc une cohésion plus grande à l'intérieur des groupes.

### *La Nativité*

Une arcade, décorée dans la voussure de scènes sculptées de la Nativité et dans les piédroits de statuette des saints Pierre et Luc, ouvre sur une pièce qui fait songer à une chapelle. Les chapiteaux des colonnes engagées dans le mur du fond et ceux des colonnes qui soutiennent le dais sont décorés de feuilles de choux frisés, de pampres ou de scènes de l'Ancien Testament (Sacrifice d'Abraham, Mort d'Absalon). Vers la gauche, au premier plan, la Vierge assise adore l'Enfant posé sur ses genoux. A droite, saint Joseph, assis également, somnole, appuyé sur un bâton.

La scène (principale) représentée ici est celle de l'Adoration de l'Enfant qui remplace à partir du XIV<sup>e</sup> siècle la figuration, d'origine orientale, de la Vierge couchée (*L. Réau, Iconographie de l'art chrétien. t. II. Iconographie de la Bible. 2. Nouveau Testament, Paris, 1957, p. 224*). On en a cherché l'origine dans les *Méditations de la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure (*E. Mâle, L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1922, p. 47*) ou dans les *Révélation de sainte Brigitte de Suède* (*H. Cornell, The Iconography of the Nativity of Christ, Upsala, 1924, p. 7-14*); il semble plutôt qu'elle se trouve dans l'ensemble des courants mystiques qui se développent à partir du XIV<sup>e</sup> siècle (*K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst. I. Prinzipienlehre. Hilfsmotive Offenbarungstatsachen, Fribourg (Br.), 1928, p. 350*). *Thomas a Kempis*, dans des passages signalés par *Smits (Iconographie van de Nederlandsche Primitieven, Amsterdam, 1933, p. 55-56)*, illustre bien l'esprit de la scène qui, par sa simplicité et son dépouillement, tranche sur les autres représentations des Primitifs flamands. L'irréalité du cadre et l'absence d'accessoires accentuent encore le rapport avec le texte mystique : *Coniuncti sunt hic Deus et homo, mater et virgo : senex et puer... Tacet Christus ore... Tacet etiam beata Virgo Maria... qui non habent aliquam cum saecularibus curam (Thomae Hemerken A Kempis..., Opera Omnia... t. III... Sermones de Vita et Passione Domini..., éd. par M.J. Pohl, Fribourg-en-Brisgau, 1904, p. 93, 96, 97)*.

Les statuettes isolées : à gauche, saint Pierre; à droite, saint Luc. Saint Luc et saint Pierre sont représentés conformément à la tradition. Le premier porte son évangile, tandis qu'un bœuf est couché à ses pieds et qu'un phylactère se déroule devant l'animal (*Künstle, op. cit.*, p. 417-419). Le second tient dans la main droite la clef, insigne de son pouvoir (*L. Réau, Iconographie de l'art chrétien*. t. III. *Iconographie des saints*, Paris, 1959, p. 1083). Saint Pierre porte une barbe courte et la tonsure dans laquelle *Molanus (De Historia S.S. Imaginum et Picturarum* (édité par *Paquot*), Louvain, 1771, p. 301; cité par *J.J.M. Timmers, Symboliek en Iconografie der Christelijke Kunst*, Ruremonde/Maaseik, 1947, n° 2172) voyait un souvenir de la couronne d'épines du Christ.

Les groupes : à gauche, l'Adoration de l'Enfant dans l'étable. Cette scène diffère sensiblement de la scène principale par l'accentuation du caractère narratif et épisodique de la composition. On remarquera cependant les attitudes assez semblables de la Vierge dans les deux cas, bien qu'elle soit ici agenouillée et non plus assise. Saint Joseph, par contre, est représenté très différemment; il est debout et écarte les mains en un geste d'adoration. L'enfant semble plus vivant. La circonstance de lieu, l'étable — que le type de figuration ne permettrait pas de rendre autrement — est seulement marquée par la présence du bœuf et de l'âne près d'une crèche. La scène est rapportée par l'évangile du *Pseudo-Matthieu* qui raconte que le troisième jour après la naissance, Marie quitta la grotte de la Nativité, se rendit dans une étable où le bœuf et l'âne adorèrent l'Enfant pour que s'accomplisse la prophétie d'Isaïe (I, 3) : *Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui* (*Smits, op. cit.*, p. 57).

A droite, l'Adoration des bergers : la scène est rapportée dans l'évangile (*Luc.*, II, 15-17). Sa représentation ne se rencontre fréquemment qu'à partir du XV<sup>e</sup> siècle (*L. Réau, Iconographie de l'art chrétien*. t. II. *Iconographie de la Bible*. 2. *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 234) bien qu'elle remonte aux premiers temps de l'art chrétien (*H. Aurenhammer, Anbetung der Hirten*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, fasc. 2, Vienne, 1960, p. 108-111); l'art flamand en compte de nombreux exemples (*Smits, op. cit.*, p. 58-60). La présente figuration s'écarte des règles énoncées comme générales par *Réau (op. cit.*, p. 234) : l'Enfant n'est plus couché, mais assis sur les genoux de sa mère qui le tient par la main; Marie elle-même est assise sur une couche, les jambes étendues.

Les chapiteaux : à gauche, Absalon percé par la lance. Le Livre des Rois (2. *Sam.*, XVIII, 14) raconte la pendaison accidentelle d'Absalon au cours de sa fuite dans la forêt et sa mort, le cœur transpercé de trois lances par Joab. Le *Speculum humanae salvationis* compare cette mort à celle du Christ en croix (*H. Aurenhammer, Absalon*, dans *loc. cit.*, fasc. 1, Vienne, 1959, p. 28-29). Dans la présente figuration, une seule lance perce le corps du fugitif.

A droite, le Sacrifice d'Abraham. Cette représentation (*Gen.*, XXII, 1-9) est fréquente dans l'iconographie; elle s'explique aisément dans le cas présent puisque le *Speculum humanae salvationis* y voit une préfiguration du sacrifice du Christ (*H. Aurenhammer, Abrahams Opfer*, dans *loc. cit.*, p. 27-28). *Smits (op. cit.*, p. 25) fait remarquer que chez les Primitifs des Pays-Bas, cette scène ne se présente qu'en petit format; cette affirmation est démentie par l'apparition récente d'un panneau attribué au Maître de Francfort (New York, French and Co.; bois, 61 × 45,7 cm; photo au Centre).

### *La Pietà*

Le même type d'arcade que dans la Nativité encadre la scène de la *Pietà*, mais ici elle s'ouvre sur un paysage de collines et de remparts, au centre duquel, en un plan moyen, est érigée la croix.



Dans la voussure sont représentées la Rencontre du Christ et de sa mère et l'Erection de la croix. Dans les piédroits, les statuette des saints Jean et Matthieu. Les chapiteaux sur lesquels repose le dais sont décorés de pampres et de la scène d'Adam et Eve chassés du paradis. La Vierge affaissée enlace le corps du Christ : elle est soutenue à gauche par saint Jean, à droite, par Joseph d'Arimathie, tous deux debout.

La scène principale est ici la Pietà. *Emile Mâle (L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1922, p. 126-132)* a montré le succès à la fin du moyen âge de la représentation de cette scène que les Evangiles ne rapportent pas mais qui apparaît déjà dans les écrits de *saint Ephrem* au IV<sup>e</sup> siècle (*H. Aurenhammer, Beweinung Christi*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, fasc. 4, Vienne, 1962, p. 357) et dont le thème fut développé à maintes reprises dans les écrits mystiques des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Cette scène, empruntée à l'iconographie italienne, est le résultat de l'isolement d'une des sept douleurs de Marie, « la plus poignante de toutes », lorsqu'elle porte le cadavre de son fils sur les genoux (*Mâle, op. cit.*, p. 21). L'art des Primitifs des Pays-Bas la connaît sous deux formes, l'une dans laquelle le Christ est étendu sur un linceul tenu par Joseph d'Arimathie et Nicodème, l'autre, conforme à la présente figuration. *Smits (op. cit.*, p. 106-108) qui établit cette distinction, cite un texte de *Thomas a Kempis* qui en éclaire particulièrement bien le sens : *O quam votivis brachiis benedictum ventris sui fructum circumstrinxit ac tenuit, quem pro salute mundi in ara crucis immolari vidit (Thomae Hemerken A Kempis..., Opera Omnia... t. V... Orationes et Meditationes de Vita Christi, éd. par M.J. Pohl, Fribourg-en-Brisgau, 1902, p. 203)*. *Jähnig* (<sup>17</sup> 21) précise que le moment représenté est celui de l'Adieu de Marie au Christ, lorsque, pour la mise au tombeau, la mère doit se séparer de son enfant, comme l'y invitent saint Jean et Joseph d'Arimathie.

Il convient encore de faire, au sujet du présent panneau, deux remarques qui présentent un certain intérêt pour la compréhension de l'œuvre. Tout d'abord, la *Pietà* ne constitue pas seulement le centre matériel et chronologique du triptyque, mais ce panneau est chargé d'une signification incomparablement plus grande que les deux autres qui l'encadrent; la naissance et la résurrection servent à mieux faire ressortir le sens tragique du panneau central (*Jähnig* <sup>17</sup> 21). Ensuite, la présence des premiers mots du *Magnificat* en bordure du manteau de la Vierge — cantique que l'on retrouve sur les deux autres panneaux du retable — montre que l'idée du Salut est toujours voisine de celle de la souffrance chez les grands maîtres de l'art flamand et que, par ailleurs, ces derniers ont le souci de méditer dans les moindres détails le symbolisme de leurs œuvres (*Smits, op. cit.*, p. 108).

Les statuette isolées : à gauche, saint Jean; à droite, saint Matthieu. La représentation des deux évangélistes est conforme à la tradition; tous deux ont l'Evangile ouvert dans la main. Saint Jean est jeune et imberbe; un aigle, ailes battantes, se tient à ses pieds. Près de saint Matthieu se tient un ange qui montre du doigt un phylactère déroulé devant lui (*L. Réau, Iconographie de l'art chrétien. t. III. Iconographie des saints*, Paris, 1958, p. 711-712 et 928).

Les groupes : à gauche, la Pâmoison de la Vierge. La rencontre de Jésus et de sa mère sur le chemin du calvaire est racontée par le *Pseudo-Bonaventure (Méditations de la vie du Christ, chap. LXXVII)* qui précise que lorsque la Vierge vit Jésus entraîné par les bourreaux, « elle se sentit défaillir » et ne put dire un mot.

A droite, l'Erection de la Croix. Les évangélistes ne donnent pas de détails sur le mode de crucifiement du Christ, se contentant de rapporter le fait. Le *Pseudo-Bonaventure (Méditations de la vie du*

*Christ*, chap. LXXVIII), sans prendre parti, rapporte que Jésus a été cloué sur la croix, ou bien une fois celle-ci dressée, ou bien lorsqu'elle était encore étendue sur le sol; c'est la deuxième version que l'artiste, fidèle à la tradition, a illustrée ici.

Les chapiteaux : à gauche, Adam et Eve chassés du paradis. Cette scène illustre un passage de la *Genèse* (III, 23-24); elle est moins souvent représentée que la tentation chez les peintres primitifs des Pays-Bas (*Smits, op. cit.*, p. 23). La déchéance d'Adam et Eve est évidemment mise ici en rapport avec leur rachat par la mort du Christ. Le chapiteau de droite est décoré de pampres.

## 2. Couleurs

### *La Nativité*

La Vierge aux cheveux châtain clair est vêtue d'une robe et d'un manteau blancs à reflets chauds et à ombres gris-bleu. Des broderies d'or bordent le bas des deux vêtements et les manches de la robe. Une robe de dessous rouge amarante est visible au cou et aux manches. L'Enfant est couché sur un linge blanc. Saint Joseph est vêtu d'une tunique rouge; son manteau de même teinte est doublé de noir. Sa tête à cheveux gris est couverte d'un chaperon noir; des poignets gris-brun dépassent des manches des vêtements rouges. Les chaussures sont gris-brun, les bas, de même que la ceinture et le bâton, brun clair.

Le sol est beige sous le dais et constitué de carreaux bleus et beiges dans le fond. L'arcade et le seuil sont brun clair, les sculptures, colonnettes et dais, gris pierre. Le dais de pierre est soutenu, à gauche, par une colonne vert sombre marbrée de vert plus clair et, à droite, par une colonne brune marbrée de brun plus clair; les bases et les chapiteaux sont gris pierre.

Le brocart, tendu au-dessus et derrière les personnages, est brun presque noir, et or; il est bordé d'un tissu vert clair à la partie supérieure et d'un vert délavé le long des bords verticaux. Sur le phylactère d'un blanc chaud, le texte est écrit en lettres noires avec initiale rouge.

### *La Pietà*

Les carnations jaunâtres du Christ contrastent avec la couleur plus rosée des chairs vivantes. Le Christ a les cheveux et la barbe châtain foncé; il porte un *perizonium* blanc à ombres bleutées. La Vierge est vêtue d'un manteau, d'une robe et d'un vêtement de dessous bleu-vert sombre bordés de motifs d'or. Des inscriptions d'or ornent les bords du manteau. La pointe des souliers est grise. Un voile blanc lui entoure le visage et le cou; ses yeux sont rougis. Saint Jean est vêtu de rouge; le bord d'une chemise blanche est visible au cou. Les yeux bruns sont rougis, les cheveux châtain. Joseph d'Arimathie a les yeux gris foncé, la barbe et les cheveux gris. Ses vêtements sont très sombres, presque noirs; la manche gauche est en fourrure blanche; un poignet rouge en dépasse. Le linge sur lequel repose la tête du Christ est d'un blanc chaud.

Le décor architectural se présente dans les mêmes teintes que dans la *Nativité*. La croix, d'un brun chaud, porte un écriteau brun clair à lettres rouges.

Dans le paysage alternent les bruns, les verts, les gris-bleu près de l'horizon; l'herbe est roussâtre au premier et à l'arrière-plan. Le ciel rosé devient jaune pâle à l'horizon et gris-bleu au zénith. La ville est rose, bleue, grise, blanche et les toits gris-bleu et roses.



### 3. Inscriptions, marques et armoiries

L'écrêteau surmontant la croix dans le panneau de la *Pietà* porte les lettres INRI, abréviations de *Ihesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (*Joh.*, XIX, 19).

Le manteau de la Vierge porte, dans les deux panneaux, un texte du *Magnificat* (*Luc.*, I, 46-55). Dans le panneau de la *Nativité* : ... [DO]MINUM ET EXALTAVIT SPIRITUS MEUS IN DEO SALUTARI [MEO QUIA RESPE]XIT HUMILITATEM ANCILLE SUE E. Dans le panneau de la *Pietà* : MANGNIFICAT ANI[MA]... GENERATIONES... DEUS MEUS DE... [PA]TRI ET FILIO ET SPIRITUI SAN[CTO]... ET SANCTO SICUT ER...

Le phylactère de la *Nativité* n'est plus que partiellement visible. Il porte : MULIER H[E]C FUT... ACCIPIET CORONA...

Le *Retable de Miraflores* (Musée de Berlin) permet de compléter ce texte, inspiré de l'épître de Jacques (I, 12) et de connaître celui jadis inscrit très vraisemblablement sur le panneau de la *Pietà*, extrait de l'Apocalypse (II, 10) : MULIER H[E]C FUT P[RO]BATISSI[M]A MU[N]DA AB O[MN]I LABE, IDEO ACCIPIET CORONA[M] VITE EX JAC[OBO] I°

et : MULIER H[E]C FUT FIDELISSIMA I[N] XR[IST]I DOLORE, IDEO DAT[U]R EI CORONA VITE EX APOC[ALYPSI] II° C[APITUL]O.

Le panneau latéral droit porte un autre texte de l'Apocalypse (VI, 2) : MULIER HEC P[ER] SERVERAUIT VI[N]CENS O[MN]IA, IDEO DATA E[ST] EI CORONA EX APOC[ALYPSI] VI° C[APITUL]O.

*Smits* (*op. cit.*, p. 56) a justement mis en rapport le texte du phylactère de la *Nativité* avec le commentaire que fait *Denys le Chartreux* de l'épître de Jacques (*Doctoris Ecstatici D. Dionysii Cartusiani Opera Omnia...* t. XIII. In *Omnes B. Pauli Epistolas in VII Epistolas Canonicas* (B. Jacobi, B. Petri, I, II), Montreux, 1901, p. 558).

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine des panneaux n'est pas connue. Des auteurs (voir b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*, p. 94) estiment que les panneaux actuellement conservés à Grenade et le panneau de l'*Apparition du Christ à sa mère* (New York, Metropolitan Museum of Art, n° 22.60.58) sont ceux qui firent l'objet de la donation de Juan II, roi de Castille et de Leon, à la chartreuse de Miraflores près de Burgos. Ils pensent que ces panneaux y furent remplacés par des copies sur l'ordre de sa fille, la reine Isabelle la Catholique. Ceci leur permet d'appliquer au triptyque de Grenade les documents ayant trait au *Retable de Miraflores* (voir F, *Eléments de comparaison*, p. 99 et pl. CLXXXVIII). Il n'est pas possible de considérer ces assertions autrement que comme de simples hypothèses.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

En 1890, *Justi* (1 205) attribue à Memlinc la *Pietà* (il n'est pas question de la *Nativité*). *Gómez-Moreno* [*González*] (2 298) se range à cet avis. *Tormo y Monzó* (3 491) voit dans la *Nativité* l'œuvre d'un peintre hispano-flamand et dans la *Pietà*, le travail d'un disciple hispano-flamand de Memlinc. En 1908, insistant sur la haute qualité de la facture de « l'émail », *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 302)

est le premier à considérer l'œuvre comme un original de Rogier van der Weyden, attribution qui sera presque unanimement acceptée; il émet l'hypothèse que le triptyque conservé au Musée de Berlin (N° 534 A) — et qu'il n'a pu voir — est une copie faite au temps de la reine Isabelle.

La même année, Bode (5 29-35) confirme l'opinion de Gómez-Moreno [Martínez]; il rapproche des deux panneaux de Grenade le troisième portant l'*Apparition du Christ* (actuellement à New York, Metropolitan Museum of Art, n° 22.60.58) et reconstitue ainsi le triptyque complet; lui aussi estime que le *Triptyque de Miraflores* du Musée de Berlin, qu'il considérait jusqu'alors comme un original de van der Weyden (*La Renaissance au Musée de Berlin*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, XXXV, 1887, p. 423-425), est en fait une copie (d'atelier) de peu postérieure au précédent. La représentation de l'architecture et des paysages accuse des faiblesses qui ne se retrouvent pas à Grenade; les figures sont moins expressives et le jeu de l'ombre et de la lumière moins bien marqué que dans les panneaux de la *Capilla Real*. En 1909 encore, il est fait état de cet avis par H[asse ?] (6 142-143).

Dans une étude très circonstanciée, von Loga (7 47-56) qui signale la découverte de l'*Apparition du Christ à sa mère*, repose le problème de l'originalité. En se basant sur l'attachement supposé de la reine Isabelle aux reliques qui lui venaient de son père et sur des critères d'ordre stylistique, de même que sur l'état matériel de l'œuvre, il suppose qu'on conserve à Grenade le tableau offert par Juan II à la chartreuse de Miraflores; une copie — dont quelques différences par rapport à l'original sont soulignées — en aurait été faite sur l'ordre d'Isabelle la Catholique, vraisemblablement par Juan Flamenco — que l'auteur hésite à identifier avec Juan de Flandes — pour prendre la place de l'original sur les lieux mêmes de la donation paternelle.

Dans la suite, si l'on excepte les avis de Maeterlinck (12 467) et de Taubert (101 67-75) et le témoignage des chartreux de Miraflores rapporté par Lafond (11 19), les panneaux de Grenade seront considérés comme des originaux. Citons : Wurzbach (8 869), Posse (10 108-109), Lafond (11 19), Wauters (13 15 et 25; 15 75-82), Winkler (16 166-167; 28 74-79; 64 151; 65 107-108; 66 475), Jähnig (17 18), Maere (18 1-8), Friedländer (19 24 et 24 24; 29 91; 55 84-85), Mather (20 148-149), Reinach (21 89-90), X. (dans *Metropolitan Museum Bulletin*, 22 186), Conway (23 140), H.B. W[ehle] (26 100-106), Burger (27 67; 30 49), Michel (31 352; 40 274), Fierens-Gevaert (33 37), Schmarsow (34 88-92), Vaughan (35 41), Dülberg (36 45), Morales de los Ríos (37 138), Renders (38 193-201; 42 I, 33; 48 52; 54 1 et 2), Destrée (39 94, 95), Gallego y Burín (41 fig. 79 et 80; 81 fig. 129 et 130), Rolland (45 96), Tolnay (46 337-338; 61 43), Kerber (44 242; 52 99), Burroughs (47 132), van Puyvelde (49 321-328; 50 311-317; 82 76), Fidder (58 119), Fierens (59 29; 69 63-64), Hulin de Loo (57 229), Schöne (60 60), Lavalleye (53 194; 62 118; 67 118; 84 171; 87 127; 97 23), Gerrits (63 10), Wehle et Salinger (68 30-32), Gerson (70 130), Musper (71 52-53), Vogelsang (74 28-30), Cazier (75 674-675), Beenken (77 15), Bazin (78 20), Brans (79 40; 96 30), Francotte (80 31), Panofsky (85 259), Tovell (86 37-38), Denis (90 10), Pauwels (92 24; 93 26, 28), Baudouin (95 190), Van der Meer (98 7), Larsen (100 53-55 et 112-113), Birkmeyer (102 2), Poirier (104 35), Journet (105 44).

Si ces auteurs reconnaissent tous l'originalité des panneaux de Grenade, les opinions diffèrent souvent au sujet du triptyque du Musée de Berlin. Pour la plupart, il s'agit d'une copie que l'on peut dater de l'époque de l'original ou de fort peu de temps après, réalisée peut-être par un espagnol (Winkler 28 75) ou par un des peintres de l'atelier de Rogier (Friedländer 29 15-17), et même par un des plus habiles de ceux-ci (Renders 42 II, 52). L'opinion a même été émise, rapportée par Bode



(<sup>5</sup> 29-35), que la copie daterait de l'époque de Napoléon. *Vogelsang* (<sup>74</sup> 28-30) estime que les panneaux de Berlin pourraient aussi bien être une copie espagnole du XV<sup>e</sup> siècle qu'un travail allemand du XIX<sup>e</sup>. Cependant les qualités présentées par l'exemplaire de Berlin ont amené certains auteurs à y voir également une œuvre originale de Rogier; c'est l'avis de *van Puyvelde* (<sup>49</sup> 323; <sup>50</sup> 311-317; <sup>82</sup> 76) qui se base sur des arguments tant d'ordre historique (le pedigree du triptyque de Berlin) que d'ordre stylistique. Cette prise de position a été contestée par *Schöne* (<sup>60</sup> 60), en raison des dissonances dans le coloris qui écartent l'idée d'une main flamande, et par *Gerson* (<sup>70</sup> 130) qui se base sur une comparaison du triptyque de Berlin avec le panneau de *l'Apparition du Christ à sa mère* conservé à New York et estime ce dernier sans conteste plus beau et plus réussi. Mais la thèse de *van Puyvelde* a rencontré son opposition la plus vive en la personne de *Renders* (<sup>54</sup> 4) qui dénie à son auteur d'avoir eu la possibilité matérielle de se livrer à un « examen judicieux » de l'œuvre, vu les circonstances d'exposition à Grenade.

Toutefois l'opinion de *van Puyvelde* est également défendue par *Panofsky* (<sup>85</sup> 259); mais ces deux auteurs diffèrent d'avis sur l'antériorité d'une œuvre par rapport à l'autre. Pour le second, les deux œuvres doivent avoir été réalisées dans un intervalle de temps non appréciable, les panneaux de Grenade ayant probablement été faits en premier lieu. Dans des publications récentes, *van Puyvelde* (<sup>83</sup> 139-140; <sup>99</sup> 62) estime au contraire que le triptyque de Berlin a été peint en premier lieu et que les panneaux de Grenade en sont une réplique postérieure de quelques années.

Une thèse nouvelle est défendue par *Taubert* (<sup>101</sup> 67-75). Le *Retable de Miraflores* à Berlin est considéré comme une copie de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, à l'exception du panneau de *l'Apparition du Christ* qui serait un original de Rogier. Quant au triptyque conservé à Grenade et New York, il s'agit d'une œuvre entièrement étrangère au maître. Se basant uniquement sur le panneau de la *Pietà*, l'auteur y voit une copie, faite d'après le retable de Berlin, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, par un peintre détaché de l'art de Rogier, travaillant à la manière de Benson et d'Isenbrant. *Philippot* (<sup>103</sup> 21) se rallie à cette manière de voir.

Il faut encore citer l'avis de *Bruyn* (<sup>89</sup> 4). Cet auteur n'est pas tout à fait certain de l'originalité des panneaux de Grenade en raison de caractères étranges (*bevreemdende trekken*) qui pourraient d'ailleurs être dûs à des restaurations.

Le nombre et la variété des avis émis au sujet de la datation des panneaux de Grenade ont amené l'établissement d'une classification, non pas selon l'ordre purement chronologique habituel, mais par catégories d'avis, selon la datation proposée; à l'intérieur de chaque catégorie, l'ordre chronologique a été respecté. Les divisions suivantes ont été retenues : les auteurs qui considèrent que l'œuvre date sans plus de précision des années de jeunesse de l'artiste, ceux qui, successivement, estiment qu'elle fut certainement réalisée avant 1425, avant 1431, avant 1438, ceux qui la placent vers 1438, ou immédiatement après cette date, les avis qui la situent entre 1440 et 1445, ceux qui croient seulement pouvoir affirmer que l'œuvre existait avant 1445, ceux enfin qui estiment que les panneaux ne peuvent avoir été peints qu'après 1450.

#### *Œuvre de jeunesse*

Depuis que fut connue l'existence des panneaux de Grenade, les éditions du catalogue du Musée de Berlin ont toutes, semble-t-il, exprimé l'avis que l'œuvre conservée à la *Capilla Real* datait des premières années de la production de Rogier (<sup>9</sup> 400; *Posse* <sup>10</sup> 108-109; <sup>14</sup> 478-480; <sup>25</sup> 517-518).

*Avant 1425*

A partir du témoignage d'Antonio Ponz (*Viaje de España*, éd. par Casto Maria del Rivero, Madrid, 1947, p. 1045) selon lequel le triptyque a été offert au roi Juan II par le pape Martin V, Wauters (13 15, 24-25; 15 75-82) pense que ce dernier avait reçu le tableau en cadeau, en 1425, des délégués de la ville et du chapitre de Saint-Pierre de Louvain, pour appuyer leur demande de fondation d'une université. Maere (18 4-5) est tenté d'admettre cette hypothèse « séduisante », mais avec quelque réticence; il s'étonne que les comptes de la ville de Louvain, très complets au sujet de l'ambassade à Rome, ne fassent pas mention du don au souverain pontife. L'avis de Wauters est encore rapporté comme une probabilité par un auteur anonyme (22 186).

*Avant 1431*

Bode (5 29-35) admet la tradition selon laquelle Martin V aurait donné le triptyque au roi Juan II, et, de ce fait, croit l'œuvre antérieure à 1431, date de la mort du pape. Rappelons que le même auteur (*La Renaissance au Musée de Berlin*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> période, XXXV, 1887, p. 423-424), lorsqu'il croyait à l'originalité du retable de Berlin, le considérait comme la première œuvre de Rogier. Winkler (16 166-167) qui, en 1913, estime l'œuvre certainement antérieure à 1438 (voir ci-dessous, *Avant 1438*) ne pense pas que le fait que Rogier ne serait devenu maître qu'en 1432 constituerait un obstacle à dater l'œuvre d'avant 1431. Il ne prend toutefois pas position à ce sujet. L'auteur défendra la même idée en 1924 (28 74) et en 1942 (66 475); mais cet avis a probablement été exprimé antérieurement à cette date si l'on tient compte de l'opinion de cet auteur en 1941 (voir ci-après, *Entre 1440 et 1445*). H.B. W[ehle] (26 100-106) pense aussi que l'œuvre a été terminée une année avant la fin de l'apprentissage de Rogier chez Campin. Demonts (32 58) date le retable d'avant 1431 et précise même la date, 1427, mais sans apporter justification. Dülberg (36 44) admet aussi la date de 1431, tenant compte du fait qu'à ce moment l'artiste a déjà atteint sa majorité. Burroughs (47 131-150) est le premier à dater le triptyque en se basant sur des documents physiques, en l'occurrence des radiographies du panneau de l'*Apparition du Christ à sa mère*; il estime que l'œuvre, certainement antérieure au *Retable Werl* de 1438, et peut-être la plus ancienne de Rogier, témoigne d'une aisance dans le dessin et d'une délicatesse dans le placement des lumières que seul un artiste accompli peut atteindre. Il rapproche le triptyque de la *Descente de croix* du Prado et n'hésite pas à le dater d'avant 1431 ou même d'avant 1427. Denis (90 10) pense que le *Retable de la Vierge*, comme la *Madone assise* de Lugano, date d'environ 1430.

*Avant 1438*

Winkler (16 101-103) déclare l'œuvre antérieure à 1438, car il est convaincu que le Maître de Flémalle s'en est inspiré dans le *Retable Werl* pour le geste du saint Jean-Baptiste. Jähnig (17 18-24) déclare que le triptyque se situe, d'après le style, entre la *Descente de croix* du Prado et le *Retable de saint Jean* du Musée de Berlin, soit, selon la chronologie qu'il propose, entre 1434 et 1440; voyant en outre dans le *Retable Werl* une œuvre inspirée de Grenade, il précise : entre 1435 et 1438. Reinach (21 89) rejette la tradition de la donation du triptyque par le pape Martin V au roi Juan II, estimant que cette opinion résulte d'une confusion entre Martin V et Eugène IV, ce dernier mort en 1447. Il pense que le seul témoignage valable est celui d'un cartulaire de la chartreuse, le *Libro del Becerro* mentionné par Ponz; Juan II a donné le retable à la chartreuse de Miraflores en 1445.



Toutefois l'auteur veut préciser la date, il note l'étroite ressemblance entre le Christ du panneau de l'*Apparition* et le saint Jean-Baptiste du *Retable Werl*; il croit ces œuvres à peu près contemporaines et estime que le triptyque de Grenade est sans doute antérieur au tableau de Madrid. *Conway* (23 134-140) reconnaît que, dans son ensemble, l'œuvre affiche l'influence de Campin, mais il pense que, pour le geste de saint Jean-Baptiste, l'influence a joué en sens opposé; il date donc le *Retable de la Vierge* d'avant 1438. *Friedländer* (19 24-25; 24 24-25; 29 15-17, 20) estime que le retable de Grenade ne présente pas encore les caractéristiques du style de Rogier après son voyage en Italie (1450) et que, de plus, l'auteur du *Retable Werl* s'en est certainement inspiré; *Friedländer* date donc le triptyque d'avant 1438 mais rejette une datation antérieure à 1431 puisque le peintre ne termine son apprentissage qu'après cette date. *Michel* (40 274) croit également à la dépendance du saint Jean-Baptiste par rapport au tableau de Grenade. Cet avis est encore partagé par *Schöne* (60 60) et par *Vogelsang* (74 28-30) qui souligne la gratuité du geste de saint Jean dans le *Retable Werl*. *Beenken* (77 15, 43-44) ne conteste pas la dépendance du *Retable Werl* vis-à-vis de celui de Grenade mais il refuse de dater ce dernier de longtemps avant 1438; en effet, le style dynamique des panneaux de Grenade témoigne déjà d'une maîtrise qui exclut une datation trop ancienne, tout au plus *Beenken* admettrait-il une date légèrement antérieure à celle du retable de Madrid. *Panofsky* (85 251, 259, 265-266, 279-280) se déclare d'accord avec l'opinion de *Beenken*; il insiste sur le fait que considérer les panneaux de Grenade comme fort anciens est tout aussi erroné que d'y voir une œuvre très évoluée; à ce propos, il montre en quoi diffère, du point de vue stylistique, le *Triptyque de la Vierge* de tableaux plus évolués comme le *Triptyque de saint Jean-Baptiste* (entre 1452 et 1455) et le *Triptyque Bladelin* (peu après 1452), tous deux conservés au Musée de Berlin.

#### *Vers 1438*

*Breckenridge* (88 23) pense qu'une date très rapprochée de 1438, soit avant, soit après, est celle qui convient le mieux au triptyque.

#### *Immédiatement après 1438*

*Tolnay* (46 337-338; 61 43-44) situe le retable de Grenade entre les *Volets Werl* et la *Descente de croix* du Prado, c'est-à-dire entre 1438 et 1440. A l'inverse des opinions émises plus haut, l'auteur pense en effet que le Christ du panneau de l'*Apparition* dépend du saint Jean-Baptiste de Madrid; il estime que « le rapport entre la position du bras et les draperies... est organique et plein de sens » dans le *Volet Werl*, tandis que dans le panneau conservé à New York, « les draperies relevées ne sont plus retenues par le bras ». D'autre part le retable de Grenade est antérieur à la *Descente de croix* du Prado qui présente un développement stylistique plus avancé.

#### *Entre 1440 et 1445*

A diverses reprises (38 196-197; 48 52-53), *Renders* défend une thèse qu'il développe particulièrement en 1931 (42 I, 33-35; II, 31, 52, 74-76); il situe le *Retable de la Vierge* entre 1440 et 1445: le progrès réel réalisé à Grenade par rapport au *Retable Werl* prouve que Grenade lui est postérieur. Le triptyque de Grenade se place, d'une part, entre la *Visitation* de Lützschena (Leipzig) et la *Descente de croix* du Prado et, d'autre part, entre le *Calvaire* du Musée de Vienne et la *Pietà* de la National Gallery à Londres (ex coll. Powiss). Cette chronologie se base sur des raisons d'ordre stylistique portant surtout sur l'ordonnance des plis de l'étoffe, l'étude des mains en général et du visage de

la Vierge du panneau de la *Nativité*. Friedländer (55 84-85), qui a entretemps adopté les thèses de *Renders* concernant l'unité de l'œuvre de van der Weyden et du Maître de Flémalle, accepte aussi la même datation.

Il faut faire ici une place à l'avis de deux auteurs, *Kerber* et *Fidder*, qui ne se soucient pas de dater les œuvres de manière précise. D'après la situation qu'ils assignent au *Retable de la Vierge*, il semble légitime de déduire qu'ils le situent vers les années 1440 et 1445. *Kerber* (52 55, 63, 99), qui cherche à tracer l'évolution intérieure de la conception artistique de Rogier, estime que l'*Annonciation* du Louvre peut être prise comme terme initial de cette évolution mais non le *Retable de la Vierge* qui, se présentant comme un ensemble librement placé dans l'espace, se rattache déjà à l'art de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle. *Fidder* (58 67, 69, 119-128) se refuse également à situer à une date trop ancienne les panneaux de Grenade; il se livre à une comparaison fouillée entre ceux-ci et le *Retable de saint Jean-Baptiste* de Berlin qu'il croit moins ancien. A Grenade, les personnages sont concentrés, en tant que groupe, sous un dais derrière un encadrement d'architecture; dans le *Retable de saint Jean-Baptiste*, l'union des personnages et du cadre est réalisée; de plus, chaque personnage acquiert son autonomie. En d'autres termes, le facteur principal de la composition est, à Grenade, le groupe, à Berlin, l'espace.

En 1941, *Winkler* (64 15) se fait le défenseur d'une opinion fort semblable aux précédentes; cet auteur croit qu'il n'existe que fort peu ou même aucune œuvre de Rogier antérieure à 1438. Les œuvres de jeunesse du maître, dans lesquelles figure le *Triptyque de la Vierge*, dateraient d'après 1438 et d'avant 1445, année où se manifeste le style du polyptyque de Beaune. *Cazier* (75 672) situe l'œuvre vers 1440, dans le même temps que le *Triptyque du Calvaire* du Musée de Vienne et la *Vierge Durán* du Prado. *Tovell* (86 38) place les panneaux de Grenade peu après 1440; l'œuvre témoigne d'un style plus évolué que celui du *Retable Werl* et de la *Visitation* de Lützschena et est fort proche du *Triptyque de saint Jean-Baptiste* de Berlin, qu'il ne précède que de peu de temps.

#### Avant 1445

*Burger* (27 21) accepte le témoignage du *Libro del Becerro* rapporté par *Ponz*: le tableau est donc certainement antérieur à 1445. De plus, un tableau réputé de van der Weyden n'a pu être donné par le pape Martin V au roi pour une raison d'ordre historique, les règlements de métiers du moyen âge interdisant la vente du travail d'un apprenti autrement que sous le nom du maître; des motifs d'ordre stylistique militeraient également dans ce sens, mais l'auteur ne les explicite pas. Pour *Winkler* (28 75-79) le tableau existait avant 1445 (voir ci-dessus, *Avant 1431* et *Entre 1440 et 1445*) mais il se distingue nettement au point de vue du style du *Retable de saint Jean-Baptiste*, plus évolué (opinion émise en 1924). *Fierens-Gevaert* (33 36-37) voit dans le triptyque une œuvre de la première période de Rogier, antérieure à 1445 (l'auteur dit 1455); il estime que la tradition de la donation par Martin V n'est pas suffisamment établie et note à ce sujet les réticences d'*Antonio Conca* (*Descrizione odepórica della Spaña*, Parme, 1793) qui rapporte le don en ajoutant la mention « *segun se menta* ». *Destrée* (39 94-97) est du même avis pour des raisons semblables; l'auteur insiste en outre sur les analogies qui existent entre le présent triptyque et celui de saint Jean-Baptiste et qui en font des œuvres contemporaines. *Hulin de Loo* (57 229), se basant sur le témoignage du même cartulaire, croit aussi que l'œuvre date d'avant 1445. *Musper* (71 52-55) pense que si la copie existait en 1445, l'original ne doit dater que de peu de temps auparavant. Il classe en effet l'œuvre dans un groupe de tableaux comprenant le *Jugement dernier* de Beaune



(après 1443), l'*Annonciation* du Metropolitan Museum à New York (après 1443) et le *Triptyque de saint Jean-Baptiste* (1446); il estime ce dernier très proche des panneaux de Grenade.

#### Après 1450

*Van Puyvelde* (<sup>83</sup> 139, 140-142, 144, 150; <sup>99</sup> 62) défend une thèse semblable à celle de *Panofsky* (voir ci-dessus, *Avant 1438*), il estime que les panneaux de Berlin aussi bien que ceux de Grenade sont des originaux de Rogier; il situe le triptyque de Berlin avant 1431 et le second, qui « indique un style plus évolué », à une période postérieure, quand le peintre « avait décidé... d'éclaircir sa palette », soit, dans la pensée de l'auteur, après 1450.

### 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

#### a. Collections et expositions

- 1505 Le triptyque complet est mentionné dans les inventaires des biens légués par la reine Isabelle à la *Capilla Real* de Grenade et transportés dans cette ville en 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, p. 108). Dans la suite, on perd la trace du panneau de l'*Apparition du Christ à sa mère* jusqu'à une date récente.
- 1630-1633 La *Nativité* et la *Pietà* ont été placées au revers de la porte de droite du reliquaire du transept sud de la *Capilla*.
- Le panneau de la *Pietà* a figuré dans les expositions suivantes :
- 1958 *L'Art flamand dans les collections espagnoles*. Bruges, Musée communal des Beaux-Arts, Groeninge, juillet-août 1958, n° 2.
- 1958 *Arte flamenco en las Colecciones españolas*. Madrid, *Sociedad española de Amigos del Arte*, octobre-décembre 1958, n° 3.

#### b. Histoire matérielle

Lorsque les panneaux de la *Nativité* et de la *Pietà* ont été placés dans la porte droite du reliquaire du transept sud de la *Capilla Real* (voir *Historique de la collection*, p. 10), ils ont été amputés de leur partie supérieure dans une mesure déterminable grâce au *Triptyque de Miraflores* conservé au Musée de Berlin (voir F, *Éléments de comparaison* (1), ci-dessous et pl. CLXXXVIII). D'anciennes photographies (photographies de provenance indéterminée, au Centre, et photo Mas C 43089, C 43086) révèlent l'état des panneaux lorsqu'ils étaient adossés aux revers des portes du reliquaire. Pour le panneau de la *Pietà*, les éraflures dans le visage de saint Jean et, à gauche de la croix, dans la partie supérieure du ciel (voir C, *Description matérielle*, p. 88) sont nettement visibles. Rien n'est à signaler pour le panneau de la *Nativité*.

### F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Deux œuvres reproduisent la composition des deux panneaux de la *Nativité* et de la *Pietà* et de celui de l'*Apparition du Christ à sa mère* conservé au Metropolitan Museum of Art de New York. Ce sont :

- (1) *Le Retable de Miraflores*. Berlin, Ehemalige Staatliche Museen, n° 534 A; chêne, chaque panneau: 71 × 43 cm; pl. CLXXXVIII. Si le retable du Musée de Berlin présente une véritable identité

de composition avec les panneaux conservés à Grenade, il s'en distingue cependant par certaines couleurs. Dans le panneau latéral gauche de Berlin, la robe de la Vierge est blanche et vire au bleu dans les zones d'ombre. Le vêtement de saint Joseph est carmin, son capuchon, bleu de cobalt sombre. Le brocart du baldaquin est rouge violacé assez sombre, rehaussé d'or; les bandes qui l'entourent sont vert sale. Dans le panneau central, le manteau et la robe de la Vierge sont carmin; le vêtement de saint Jean est bleu violacé (d'après une communication du Musée du 22 décembre 1958). Au sujet de ce retable, voir également E.1 b, *Attribution*, p. 94 et 95 et G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 102.

(2) Un triptyque peint sur ivoire (?) dont le panneau central reproduit les trois scènes du *Retable de la Vierge* (vente F. Schnitzer and Son, chez Parke Bernet, New York, 14-I-1943, n° 221; repr. documentation R.K.D., La Haye). La date et l'attribution de cette œuvre sont incertaines.

Certaines œuvres s'inspirent de la composition d'un seul des panneaux du retable :

(3) Une *Déploration du Christ* (Paris, vente Orloff, 1920, n° 66; bois, 71 × 56 cm; cité par *Friedländer* 29 91; repr. dans *Catalogue des tableaux anciens... [du] prince Alexis Orloff, Paris, Galerie Georges Petit, 29-30 avril 1920, s.l., s.d., pl. p. 74*) reprend avec une certaine fidélité la composition de la *Pietà*. Ce panneau diffère toutefois de celui de Grenade, notamment par la présence de la Madeleine, par le paysage irréel, par l'absence de l'encadrement d'architecture et par le style fort sec.

(4) Van der Weyden lui-même a repris avec quelques différences le groupement de la Vierge et du Christ dans la *Pietà* du comte de Powiss (Londres, National Gallery, n° 6265), dont il existe des variantes notamment à Madrid, Musée du Prado, n° 2540, à Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Staatliche Museen, n° 526 A, et à Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, n° 516.

De nombreuses œuvres, attribuées à Rogier ou à des maîtres travaillant dans sa manière, peuvent donner lieu à des rapprochements de détails avec l'un ou l'autre des panneaux de Grenade. Retenons les cas suivants :

#### *Nativité*

(5) D'après *Winkler* (51 1-3) un dessin avec une *Tête d'homme* (Oxford, Ashmolean Museum; 85 × 79 mm; repr. dans *Jacques Besançon, Les dessins flamands du XVe au XVIIe siècle*, Paris, 1951, p. 31) serait un croquis réalisé d'après nature par Rogier avant 1430 et qui lui aurait servi de modèle pour le personnage de saint Joseph. Des différences existent cependant entre les deux œuvres : dans le dessin les yeux du vicillard sont ouverts, son crâne découvert; la bouche est plus basse et moins arquée.

(6) *Winkler* (16 166) voit une copie du visage de la Vierge dans un dessin intitulé *Tête de jeune femme* (Berlin, Cabinet des estampes, n° 1970; 92 × 89 mm; repr. dans *Destrée* 39 pl. 147). Cette manière de voir est contestée par *Sonkes* (94 165).

(7) L'attitude générale de la Vierge, son vêtement et le traitement des plis de celui-ci se retrouvent dans une Vierge d'*Annonciation*, œuvre d'un anonyme flamand de la deuxième moitié du XVe siècle (bois, 84,5 × 47 cm; repr. dans *Tancred Borenius, An unpublished Flemish Primitive*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XXXIV, 1919, p. 3).

(8) On retrouve le saint Joseph endormi au panneau central d'une *Adoration des Mages*, œuvre anonyme hispano-flamande du Musée diocésain de Burgos; cité par *Ch. R. Post, A History of Spanish Painting*, t. IV, Cambridge (Mass.), 1933, p. 256-260; repr. Photo-Club Burgos 2052.



*Pietà*

(9) *Sonkes* (<sup>94</sup> 83) a rapproché la rigidité cadavérique du corps du Sauveur de celle d'un *Christ mort* (dessin conservé à Paris, Ecole des Beaux-Arts; 125 × 200 mm; repr. dans *Besançon, op. cit.*, p. 39).

(10) *Maquet-Tombu* (<sup>73</sup> 13) a mis en rapport le groupe en grisaille de gauche, la *Pâmoison de la Vierge*, avec un dessin du *Christ portant sa croix* (anciennement Bruxelles, collection P. Bezine; 260 × 220 mm; repr. dans *Catalogue de tableaux... Collections Pierre Bezine et autres provenances... Galerie Fievez. 14 et 15 juin 1927, s.l., s.d., n° 100, pl. VII*).

## G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'étude de l'exécution picturale de la *Nativité* et de la *Pietà* incline à penser que ces panneaux sont des œuvres originales et non des copies. Dans le panneau de la *Nativité*, seuls des changements modestes qui n'affectent pas la composition générale sont visibles en dehors des trois personnages de la scène principale. Pour ces derniers, le document en infra-rouge (pl. CLXI) révèle une grande richesse de dessin dans les étoffes. Ce dessin est linéaire à l'exclusion de toute hachure ou procédé destiné à préfigurer le modelé ou les zones d'ombre. Il se présente sous l'aspect assez caractéristique de lignes imparfaitement droites, un peu hésitantes, parfois interrompues dans le tracé, puis reprises au point d'arrêt ou à proximité : on rencontre aussi quelques lignes parallèles ou se recoupant, qui semblent faire double emploi. Il n'existe pas d'écart notable entre les contours des vêtements au stade du dessin et ceux que l'on trouve au stade définitif. On relève cependant une certaine tendance à réduire la surface occupée par le vêtement par rapport au premier tracé du dessin. On peut noter ce fait dans les vêtements de la Vierge, au bord de la manche droite de la robe, au bord inférieur du manteau au premier plan et au bord droit du même vêtement dans la zone qui s'étend des pieds de l'Enfant jusqu'au sol. On constate la même réduction dans les vêtements de saint Joseph. Dans les carnations, de légères modifications sont perceptibles en divers endroits, ainsi que dans le visage et dans les mains de la Vierge. Ailleurs, des remaniements plus importants sont intervenus, notamment dans le corps et surtout dans la main et dans l'avant-bras droit de l'Enfant.

Dans l'étude du dessin de la *Pietà* (pl. CLXXXVII), l'intérêt se concentre dans le paysage même si, dans les carnations ou dans des éléments du décor, diverses notations sont aussi à observer. Les données générales de la composition du paysage sont bien visibles sous forme de lignes, dessinées avec beaucoup de sûreté. Souvent un léger décalage est intervenu lors de la mise en place des couleurs. Le dessin des collines situées à l'horizon apparaît entièrement avec netteté, également celui de la butte du Golgotha et de l'élévation qui lui fait suite. De nombreux détails du paysage situé à mi-chemin entre la croix et l'horizon peuvent encore être remarqués; les différences entre la pensée initiale de l'artiste et la réalisation prennent ici plus d'importance. Une ligne coupe la pièce d'eau dans sa longueur à l'endroit où, sur la droite, une tour carrée plonge dans l'eau; à droite de cette tour, une série de cercles ont été tracés : il s'agit d'arbres qui n'ont pas été réalisés au stade de la couleur (cette file d'arbres semblerait se prolonger au-dessus de la tête de Joseph d'Arimathie). Les mêmes cercles apparaissent encore à gauche de la tête de saint Jean. Des modifications sont aussi intervenues dans les tours des bâtiments situés au bord de l'étang; ces tours avaient été dessinées plus à gauche et conçues plus grandes qu'actuellement. On se trouve donc

en présence de remaniements importants — sur la portée desquels on ne peut être exactement fixé — fournissant des arguments sérieux en faveur de l'originalité de l'œuvre étudiée.

Une constatation semblable se dégage de l'examen du dessin des mains de la Vierge. Le dessin primitif n'a été suivi, ni dans la partie inférieure de ces mains, ni surtout dans la partie supérieure. A part ces modifications, on voit encore que l'artiste a placé les mains d'une manière plus horizontale que dans le dessin primitif; en effet, le long des pouces, le premier contour était situé plus haut sur la gauche et plus bas sur la droite. D'autre part, les pouces étaient plus épais et les index devaient se joindre plus haut qu'ils ne le font actuellement. Des observations analogues peuvent être faites dans l'examen de l'exécution des panneaux au stade de la couleur. On y retrouve le même processus créateur encore que les étapes à l'intérieur de ce stade d'exécution soient moins nombreuses et souvent moins marquées qu'au stade du dessin (pl. CLXXXVI).

Quant à la date de l'œuvre, on peut avancer certaines considérations basées sur les arguments traditionnels. Les arguments d'ordre purement historique, tendant à faire admettre l'existence des panneaux en 1431 ou 1425, se fondent sur des textes douteux ou de simples suppositions et ne peuvent donc être retenus. Par contre, il n'y a pas de raison déterminante pour mettre en doute le témoignage du *Libro del Becerro* de la chartreuse de Miraflores. Le retable de la Vierge conservé au Musée de Berlin a été donné à la chartreuse en 1445; si on admet que le triptyque de Miraflores dépend de celui de Grenade, il est évident que ce dernier est antérieur à cette date. D'autre part, comme la chose a été soulignée par divers auteurs, le *Triptyque de saint Jean-Baptiste*, le *Retable Bladelin* et le *Retable de Sainte-Colombe* témoignent d'un art plus évolué que les panneaux de Grenade; ceci confirme qu'on ne peut attribuer à ces derniers une date trop tardive. En dehors de ce fait, et en tenant compte des divergences de vue concernant les premières œuvres de l'artiste, il ne semble pas qu'on puisse se prononcer avant d'avoir pu examiner le problème des rapports entre le *Retable de la Vierge* et les *Volets Werl*; et on sait, depuis que *Beenken* (77 43) a souligné que des retouches sont visibles dans le bras du saint Jean-Baptiste de Madrid, que la question dépasse le domaine des apparences à propos desquelles se sont opposés les avis (voir E. 1 b, *Date*, p. 95-99).

L'originalité du *Retable de Miraflores* et sa relation avec les panneaux de Grenade sont des questions qui ne peuvent recevoir ici le développement qu'elles méritent. Avant que les panneaux de Grenade ne soient connus, le triptyque de Berlin était généralement considéré comme une œuvre originale de Rogier (citons *A. Wauters, Roger van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants. Etude sur l'histoire de la peinture au XVe siècle* (extrait de la *Revue universelle des Arts*, 1855, p. 33-35); *C. Justi, Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst* (Leipzig), XXI, 1886, p. 95; *A. Philippi, Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und in den Niederlanden*, Leipzig, 1898, p. 47-48). Dans la suite des opinions très diverses ont été émises au sujet du *Retable de Miraflores* (voir E. 1 b, *Attribution*, p. 94); dans leur ensemble, les avis s'accordent cependant pour considérer qu'il s'agit d'une copie ancienne des panneaux de Grenade. Pour beaucoup d'auteurs, il a suffi, semble-t-il, que les panneaux soient découverts à la *Capilla Real*, pour que, comme s'il s'agissait d'une présomption d'authenticité, ils prétendent, souvent sans les avoir vus, que ce sont des exemplaires originaux. Certains auteurs se sont efforcés de justifier leurs affirmations comme *Destrée* (39 97) qui estime que c'est la froideur de la couleur et l'aspect « un peu appliqué » et « tendu » de l'œuvre qui lui en ont révélé la nature ou comme *Fidder* (58 127-128) qui croit que les panneaux de Berlin sont postérieurs à ceux de Grenade-New York en raison de certains caractères de dureté et de sécheresse, mais



aussi parce qu'il y voit des éléments d'une évolution qui conduit vers le *Retable de saint Jean-Baptiste*, comme une plus grande légèreté dans les plis des vêtements et une unité plus prononcée entre les corps et les vêtements.

Une importante étude de *Taubert* récemment parue (<sup>101</sup> 67-75) a remis en question le problème de l'originalité des deux retables (voir E. I b, *Opinions d'auteurs*, p. 95). L'auteur ne heurte pas de front les affirmations des auteurs concernant les couleurs du retable de Berlin qui ne présentent « aucun caractère commun avec les autres œuvres de Primitifs flamands » mais il veut dissocier les trois panneaux. Il affirme que le panneau de l'*Apparition* a une valeur artistique beaucoup plus grande que les deux autres, tant par la couleur que par l'exécution des détails et la composition générale. Cette différence est telle qu'il croit ne pouvoir reconnaître la main de Rogier que dans ce panneau, tandis que les deux autres, qui manquent d'« intensité artistique », seraient des copies hispano-flamandes datant de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle. L'examen des documents physiques de cette œuvre incite, contrairement à ce que pense *Taubert*, à y voir un triptyque où domine l'unité d'exécution des trois panneaux que de simples différences de surface en des points limités ne parviennent pas à battre en brèche. De plus, le cheminement du processus de création n'apparaît pas et une touche généralement appliquée vient remplir un espace qu'un dessin presque toujours sans hésitation ni repentir a défini.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.
- 1892 <sup>2</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1904 <sup>3</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>4</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XV<sup>e</sup> siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1908 <sup>5</sup> : WILHELM VON BODE. *Rogier van der Weydens sogen. Reisealtar Kaiser Karls V. im Kaiser-Friedrich-Museum und der Altar mit den gleichen Darstellungen in der Capilla Real des Doms zu Granada*, dans *Amtliche Berichte aus den Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXX, 1908, col. 29-35.
- 1909 <sup>6</sup> : H[ASSE ?]. *Der Marien-Altar des Rogier van der Weyden*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst (Kunstchronik)* (Leipzig), N.F. XX, 1909, 142-143.
- 1910 <sup>7</sup> : VALERIUS VON LOGA. *Zum Altar von Miraflores*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXI, 1910, 47-56.
- 1910 <sup>8</sup> : A. VON WURZBACH. *Rogier van der Weyden*, dans *Niederländische Künstler-Lexikon*, II, Vienne/Leipzig, 1910, 857-877.
- 1910 <sup>9</sup> : X. *Das Kaiser Friedrich Museum... Amtliche Ausgabe*, Berlin, 1910.
- 1911 <sup>10</sup> : HANS POSSE. *Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. t. II. Die Germanischen Länder*, Berlin, 1911.
- 1912 <sup>11</sup> : PAUL LAFOND. *Rogier van der Weyden*, Bruxelles/Paris, 1912.
- 1912 <sup>12</sup> : LOUIS MAETERLINCK. *Les deux Rogier et leurs ateliers de Bruxelles et Bruges*, dans *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand* (Gand), XX, 1912, 460-477.

- 1912<sup>13</sup> : A.J. WAUTERS. *Pour Roger van der Weyden, chef et honneur de l'école de Bruxelles*, Bruxelles, (1912).
- 1912<sup>14</sup> : X. *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, 7<sup>e</sup> éd., Berlin, 1912.
- 1913<sup>15</sup> : A.J. WAUTERS. *Roger van der Weyden*, dans *The Burlington Magazine* (Londres), XXII, 1912-13, 75-82.
- 1913<sup>16</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg, 1913.
- 1914<sup>17</sup> : KARL W. JÄHNIG. *Die Darstellung der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in der altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quentin Metsys*, Hohenstein-Ernstthal, 1914.
- 1914<sup>18</sup> : RENÉ MAERE. *Roger van der Weyden fut-il citoyen de Louvain ?*, dans *Bulletin du Cercle archéologique, historique et artistique. Comité du Vieux-Louvain* (Louvain), fasc. 1, 1914, 1-8.
- 1916<sup>19</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, [1<sup>e</sup> éd.], Berlin, 1916.
- 1917<sup>20</sup> : FRANK JEWETT MATHER jr. *Christ Appearing to His Mother by Rogier De la Pasture*, dans *Art in America* (New York), V, 1917, 143-149.
- 1918<sup>21</sup> : SALOMON REINACH. *Le Maître de Flémalle*, dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques* (Paris), 1918, 73-90.
- 1920<sup>22</sup> : X. *Pictures Lent for the Fiftieth Anniversary Exhibition*, dans *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. New York* (New York), XV, 1920, 184-192.
- 1921<sup>23</sup> : MARTIN CONWAY. *The van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1921<sup>24</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, 2<sup>e</sup> éd., Berlin, 1921.
- 1921<sup>25</sup> : X. *Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, 8<sup>e</sup> éd., Berlin/Leipzig, 1921.
- 1922<sup>26</sup> : H.B. W[EHLE]. *The Michael Dreicer Collection. Part I: Paintings*, dans *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. New York* (New York), XVII, 1922, 100-106.
- 1923<sup>27</sup> : WILHELM BURGER. *Roger van der Weyden*, Leipzig, 1923.
- 1924<sup>28</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1924<sup>29</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei. t. II. Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924.
- 1925<sup>30</sup> : WILHELM BURGER. *Die Malerei in den Niederlanden 1400-1550*, Munich, 1925.
- 1926<sup>31</sup> : EDOUARD MICHEL. *A propos de l'exposition d'art flamand à Londres. Deux panneaux inédits du temps des van Eyck*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 5<sup>e</sup> période, XIV, 1926, 345-356.
- 1927<sup>32</sup> : LOUIS DEMONTS. *Le problème de la « Mater dolorosa » du Musée Jacquemart-André*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LI, 1927, 56-62.
- 1928<sup>33</sup> : [HIPPOLYTE] FIERENS-GEVAERT. *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. [t. II.] Les continuateurs des van Eyck*, Paris/Bruxelles, 1928.
- 1928<sup>34</sup> : AUGUST SCHMARNSOW. *Robert van der Kampine und Roger van der Weyden. Kompositionsgesetze des Mittelalters in der Nordeuropäischen Renaissance*, Leipzig, 1928.
- 1928<sup>35</sup> : MALCOLM VAUGHAN. *Rogier Van der Weydens in America*, dans *International Studio* (New York), XC, (juillet) 1928, 40-49.



- 1929<sup>36</sup> : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Wildpark-Potsdam, 1929.
- 1929<sup>37</sup> : MORALES DE LOS RÍOS. *Algunos cuadros casi desconocidos de la Pinacotheca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), XXXVII, 1929, 133-139.
- 1929<sup>38</sup> : EMILE RENDERS. *L'énigme du Maître de Flémalle*, dans *La Revue d'art* (Anvers), XLVI, 1929, 193-201.
- 1930<sup>39</sup> : JOSEPH DESTRÉE. *Roger de la Pasture - van der Weyden*, Paris/Bruxelles, 1930, 2 vol.
- 1930<sup>40</sup> : EDOUARD MICHEL. *Roger van der Weyden et le Maître de Flémalle*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LVII, 1930, 267-276.
- 1931<sup>41</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1931<sup>42</sup> : EMILE RENDERS. *La solution du problème van der Weyden, Flémalle, Campin*, Bruges, 1931, 2 vol.
- 1931<sup>43</sup> : X. *Staatliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum*, 9<sup>e</sup> éd., Berlin, 1931.
- 1932<sup>44</sup> : OTTMAR KERBER. *Robert Campin und Rogier van der Weyden* [compte rendu de E. RENDERS. *La solution du problème van der Weyden, Flémalle, Campin*], dans *Kritische Berichte zur kunstgeschichtliche Literatur* (Leipzig), 1930-1932, 234-250.
- 1932<sup>45</sup> : PAUL ROLLAND. *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles/Paris, 1932.
- 1932<sup>46</sup> : KARL VON TOLNAY. *Zur Herkunft des Stiles der van Eyck*, dans *Münchner Jahrbuch der bildende Kunst* (Munich), IX, 1932, 320-338.
- 1933<sup>47</sup> : ALAN BURROUGHS. *Campin and van der Weyden again*, dans *Metropolitan Museum Studies* (New York), IV, 1932-1933, 131-150.
- 1933<sup>48</sup> : EMILE RENDERS. *La question Maître de Flémalle-Rogier van der Weyden. La Vierge du Musée de Berlin n'est pas de Rogier*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LXIII, 1933, 49-63.
- 1935<sup>49</sup> : LÉO VAN PUYVELDE. *Die flämische Kunst auf der Ausstellung zu Brüssel*, dans *Pantheon* (Munich), XVI, 1935, 321-328.
- 1935<sup>50</sup> : LÉO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands à l'exposition de Bruxelles*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* (Anvers), V, 1935, 311-317.
- 1935<sup>51</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *An Attribution to Rogier van der Weyden*, dans *Old Master Drawings* (Londres), X, 1935, 1-3.
- 1936<sup>52</sup> : OTTMAR KERBER. *Rogier van der Weyden und die Anfänge der neuzeitlichen Tafelmalerei*, Kallmünz, 1936.
- 1936<sup>53</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *De Vlaamsche Schilderkunst tot ongeveer 1480*, dans *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, t. I, Anvers, (1936), 165-218.
- 1936<sup>54</sup> : EMILE RENDERS. *Une opération chirurgicale. Lettre ouverte à Léo van Puyvelde, docteur en philologie germanique, professeur à l'Université de Liège et conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Bruges, février 1936, Bruges, s.d.
- 1937<sup>55</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*. t. XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937.
- 1938<sup>56</sup> : ALAN BURROUGHS. *Art Criticism from a Laboratory*, Boston, 1938.
- 1938<sup>57</sup> : GEORGES HULIN DE LOO. *Weyden (Rogier de la Pasture, alias van der)*, dans *Biographie nationale... de Belgique* (Bruxelles), XXVII, 1938, col. 222-245.

- 1938<sup>58</sup> : ERICH FIDDER. *Von der Form Roger van der Weydens*, Köslin, 1938.
- 1938<sup>59</sup> : PAUL FIERENS. *La peinture flamande des origines à Quentin Metsys*, Paris, 1938.
- 1938<sup>60</sup> : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1939<sup>61</sup> : CHARLES DE TOLNAY. *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles, 1939.
- 1939<sup>62</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *La peinture et l'enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique du moyen âge à nos jours* (sous la direction de P. FIERENS), [1<sup>e</sup> éd.], Bruxelles, 1939, 91-151.
- 1941<sup>63</sup> : MARIA GERRITS. *De roem van onze Primitieven*, Nimègue/Utrecht, 1941.
- 1941<sup>64</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Flémalle-Meister Dämmerung?*, dans *Pantheon* (Munich), XXVIII, 1941, 145-153.
- 1942<sup>65</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Ein unbeachtetes Frühwerk Rogiers van der Weyden*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), LXIII, 1942, 105-109.
- 1942<sup>66</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Rogier van der Weyden*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Leipzig), (éd. par U. THIEME et F. BECKER), XXXV, 1942, 468-476.
- 1947<sup>67</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *La peinture et l'enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique du moyen âge à nos jours* (sous la direction de P. FIERENS), [2<sup>e</sup> éd.], Bruxelles, 1947, 93-152.
- 1947<sup>68</sup> : HARRY B. WEHLE et MARGARETTA SALINGER. *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947.
- 1948<sup>69</sup> : PAUL FIERENS. *Van der Weyden (vers 1399-1464)*, dans *Les Peintres célèbres*, Paris/Genève, 1948.
- 1948<sup>70</sup> : HORST GERSON. *Overzicht van de Literatuur betreffende Nederlandsche Kunst. Duitschland II. Schilderkunst 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw*, dans *Oud-Holland* (Amsterdam), LXIII, 1948, 128-144.
- 1948<sup>71</sup> : THEODOR MUSPER. *Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck*, Stuttgart, 1948.
- 1948<sup>72</sup> : X. *The Metropolitan Museum of Art. Paintings from the Berlin Museums. Exhibited in Co-operation with the Department of the Army of the United States of America*, New York, 1948.
- 1949<sup>73</sup> : J. MAQUET-TOMBU. *Autour de la Descente de croix de Roger*, dans *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* (Bruxelles), 1949, 1-15.
- 1949<sup>74</sup> : WILHELM VOGELSSANG. *Rogier Van der Weyden*, 3<sup>e</sup> éd., Amsterdam, (1949).
- 1950<sup>75</sup> : R[ENÉ] CAZIER. *Rogier van der Weyden*, dans *Dictionnaire des peintres*, Bruxelles, [1950], 668-675.
- 1950<sup>76</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1951<sup>77</sup> : HERMAN BEENKEN. *Rogier van der Weyden*, Munich, 1951.
- 1952<sup>78</sup> : GERMAIN BAZIN. *La notion d'intérieur dans l'art néerlandais*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris/New York), 6<sup>e</sup> période, XXXIX, 1952, 5-26.
- 1952<sup>79</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952<sup>80</sup> : J. FRANCOTTE. *Dieric Bouts. Zijn Kunst, zijn laatste Avondmaal*, Louvain, 1952.
- 1952<sup>81</sup> : ANTONIO GALLEGO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1952<sup>82</sup> : LÉO VAN PUYVELDE. [Compte rendu de] *H. Beenken, Rogier van der Weyden, Munich, 1951*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* (Anvers), XXI, 1952, 75-76.
- 1953<sup>83</sup> : LÉO VAN PUYVELDE. *La peinture flamande au siècle des van Eyck*, Paris/Bruxelles/New York/Amsterdam/Londres, 1953.



- 1953<sup>84</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *L'école bruxelloise de peinture au XVe siècle*, dans *Bruxelles au XVe siècle*, Bruxelles, 1953, 165-186.
- 1953<sup>85</sup> : ERWIN PANOFKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953.
- 1955<sup>86</sup> : RUTH M. TOVELL. *Roger van der Weyden and the Flémalle Enigma*, Toronto, 1955.
- 1956<sup>87</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *La peinture et l'enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique du moyen âge à nos jours* (sous la direction de P. FIERENS), [3<sup>e</sup> éd.], Bruxelles, 1956, 101-160.
- 1957<sup>88</sup> : J.D. BRECKENRIDGE. « *Et prima vidit* »: *the Iconography of the Appearance of Christ to his Mother*, dans *The Art Bulletin* (New York), XXXIX, 1957, 9-32.
- 1957<sup>89</sup> : JOSUA BRUYN. *Van Eyck Problemen. De Levensbron. Het Werk van een leerling van Jan van Eyck*, Utrecht, 1957.
- 1957<sup>90</sup> : VALENTIN DENIS. *Thierry Bouts*, s.l., (1957).
- 1958<sup>91</sup> : X. *Staatliche Museen Berlin. Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis. 18. Jahrhunderts in Museum Dahlem*, Berlin, 1958.
- 1958<sup>92</sup> : [HENRI PAUWELS.] *Musée communal des Beaux-Arts, Groeninge. Bruges. L'Art flamand dans les collections espagnoles. Juillet-Août 1958*, Bruges, (1958).
- 1958<sup>93</sup> : [HENRI PAUWELS.] *Sociedad española de Amigos del Arte. Arte flamenco en las Colecciones españolas. Octubre-Diciembre 1958*, Madrid, 1958.
- 1958<sup>94</sup> : MICHELINE SONKES. *Les dessins de Roger van der Weyden et de ses disciples* (Mémoire de licence, exemplaire dactylographié), Louvain, 1958.
- 1959<sup>95</sup> : FRANS BAUDOUIIN. *De Kroning van Maria door de H. Drieëenheid in de Vijftiende-Eeuwse Schilderkunst der Nederlanden. Iconografische Aantekeningen naar Aanleiding van Dieric Bouts « Kroning van Maria » te Wenen*, dans *Bulletin [des] Musées royaux des Beaux-Arts* (Bruxelles), VIII, 1959, 179-230.
- 1959<sup>96</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959<sup>97</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.
- 1959<sup>98</sup> : F. VAN DER MEER. *Paasmorgen. Bij het altaarluik van Rogier van der Weyden in het museum te Berlijn en de feestkoon genaamd Anastasis*, Utrecht/Anvers, 1959.
- 1959<sup>99</sup> : LÉO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands*, Bruxelles, 1959.
- 1960<sup>100</sup> : ERIC LARSEN. *Les Primitifs flamands au Musée métropolitain de New York*, Utrecht/Anvers, 1960.
- 1960<sup>101</sup> : JOHANNES TAUBERT. *Die beiden Marienaltäre des Rogier van der Weyden. Ein Beitrag zur Kopienkritik*, dans *Pantheon* (Munich), XVIII, 1960, 67-75.
- 1961<sup>102</sup> : KARL M. BIRKMEYER. *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. A Study in changing Religious Imagery*, dans *The Art Bulletin* (New York), XLIII, 1961, 1-20, 95-112.
- 1962<sup>103</sup> : PAUL PHILIPPOT. *La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, dans *Bulletin [des] Musées royaux des Beaux-Arts* (Bruxelles), XI, 1962, 3-38.
- 1962<sup>104</sup> : PIERRE POIRIER. *Initiation à la peinture flamande*, édition définitive, Bruxelles, 1962.
- 1963<sup>105</sup> : RENÉ JOURNET. *Deux retables du quinzième siècle à Ternant (Nièvre)* (*Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 49), Paris, 1963.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Mention, en 1505, du triptyque dans un inventaire des biens laissés par la reine Isabelle la Catholique et destinés à la Capilla Real de Grenade.*

En Toro a XXVj de hebrero de quinientos e çinco años.

Otro Retablo de tres pieças que enla denmedio esta nuestra Señora dela piedad e enla otra el nascimiento e enla otra como apareçio nuestro Señor a nuestra Señora que tiene de largo vara e media e de alto vna vara escasa.

(*Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Época, Legajo 178, folio 29. Collationné avec l'original. Publié par Sánchez Cantón* <sup>76</sup> 177-178 *et par Brans* <sup>79</sup> 106).

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 101 : GROUPE WEYDEN (9)

*La Nativité*

CLV. Ensemble	B	161 423	1955
CLVI. Coin supérieur gauche (1:1)	B	161 425	1955
CLVII. Coin supérieur droit (1:1)	B	161 426	1955
CLVIII. Les trois personnages (1:1)	B	161 427	1955
CLIX. Manteau de la Vierge et Enfant (1:1)	B	161 428	1955
CLX. L'Enfant, les manteaux de la Vierge et de saint Joseph, en radiographie (1:1)	D	L 2817	1955
CLXI. Les trois personnages, en infra-rouge	B	L 4980	1955
CLXII. Buste de la Vierge (M 2 ×)	B	161 437	1955
CLXIII. Buste de saint Joseph (M 2 ×)	B	161 438	1955
CLXIV. Coin supérieur gauche (Nativité) (M 2 ×)	B	161 429	1955
CLXV. Coin supérieur droit (Adoration des bergers) (M 2 ×)	B	161 430	1955
CLXVI. a) Saint Pierre (M 2 ×)	B	161 433	1955
b) Saint Luc (M 2 ×)	B	161 434	1955
CLXVII. a) Grand dais de gauche (M 2 ×)	B	161 431	1955
b) Grand dais de droite (M 2 ×)	B	161 423	1955
CLXVIII. Chapiteaux de gauche et brocart (M 2 ×)	B	161 435	1955
CLXIX. Chapiteaux de droite et brocart (M 2 ×)	B	161 436	1955
CCXXVI. c) La Nativité, revers	B	161 424	1955

*La Pietà*

CLXX. Ensemble	B	161 455	1955
CLXXI. Moitié supérieure, paysage	B	161 457	1955
CLXXII. Saint Jean, corps du Christ (1:1)	B	161 458	1955
CLXXIII. Vierge, Christ et Joseph d'Arimatee (1:1)	B	161 459	1955
CLXXIV. Tête de saint Jean (M 2 ×)	B	161 464	1955
CLXXV. Tête et main de Joseph d'Arimatee (M 2 ×)	B	161 470	1955
CLXXVI. Têtes de la Vierge et du Christ (M 2 ×)	B	161 471	1955
CLXXVII. Pieds et jambes du Christ (M 2 ×)	B	161 473	1955



CLXXXVIII. Bras gauche du Christ (M 2 ×)	B 161 474	1955
CLXXXIXa. <i>Paysage entre la croix et la colonne de droite (planche en couleur)</i>	Photo Loose	1955
CLXXXIX. Paysage vu entre la croix et la colonne de droite (M 2 ×)	B 161 465	1955
CLXXX. a) Grand dais gauche ( $\pm$ M 2 ×)	B 161 466	1955
b) Grand dais droit ( $\pm$ M 2 ×)	B 161 467	1955
CLXXXI. a) Saint Jean (M 2 ×)	B 161 468	1955
b) Saint Matthieu (M 2 ×)	B 161 469	1955
CLXXXII. Coin supérieur gauche (Rencontre de Jésus et de sa mère) (M 2 ×)	B 161 460	1955
CLXXXIII. Coin supérieur droit (Erection de la croix) (M 2 ×)	B 161 461	1955
CLXXXIV. Console et chapiteau de gauche (M 2 ×)	B 161 462	1955
CLXXXV. Console et chapiteau de droite (M 2 ×)	B 161 463	1955
CLXXXVI. La partie centrale, en radiographie (1:1)	D L 2822	1955
	D L 2821	1955
CLXXXVII. a) Quart supérieur gauche, en infra-rouge	B L 7351	1955
b) Quart supérieur droit, en infra-rouge	B L 7352	1955
CCXXVI. d) La Pietà, revers	B 161 456	1955
CLXXXVIII. Le Retable de la Vie de la Vierge, dit de « Miraflores », Berlin, Ehemals Staatliche Museen.	Ehem. Staatliche Museen Berlin	
CLXXXIX. Le Retable de la Vie de la Vierge, montage : la Nativité et la Pietà, Grenade; l'Apparition du Christ à sa mère, New York, Metropolitan Museum of Art	Metrop. Mus., New York	

## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 102 : MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE CATHERINE (1), *LE RETABLE DE LA VIERGE*, panneau central : *LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE SAINTE BARBE ET SAINTE CATHERINE*; volet gauche : *LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE* (volet droit : manque)

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Memling (?) (*sic*)

La Vierge, l'Enfant et deux saintes

N° 17 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín<sup>18</sup> 85-86, fig. 116).

Anonyme flamand

La Messe de saint Grégoire

N° 24 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín<sup>18</sup> 90-91, fig. 123).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(1-XII-1955 ; 20-XII-1962)

*La Vierge et l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine*

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support et surface peinte 77,7 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  60,4 ( $\pm 0,1$ )  $\times$  0,4.

*Couche protectrice* : Transparente, d'application récente.

*Couche picturale* : Très bon état. Quelques retouches locales, une éraflure à l'épaule gauche de sainte Catherine, une autre au visage et dans le livre de sainte Barbe, un repeint au centre de la chemise de l'Enfant. Restauration assez bien exécutée le long du joint vertical droit, récemment recollé. Début de fissuration à droite, au bas du panneau. Le panneau a été écourté de plusieurs millimètres, sur les quatre côtés, avec disparition du bord-non-peint et de la barbe sur tout le pourtour.

*Changements de composition* : Modification de la perspective des parterres. Modifications légères dans les carnations en général, importantes dans les oreilles au stade du dessin (pl. CCIII).

*Préparation* : Blanchâtre, très fine, parfaitement adhérente. Une fine couche d'impression brun-rouge la recouvre. Cette couche d'impression est particulièrement visible à l'éraflure sur l'épaule gauche de sainte Catherine.

*Support* : Chêne, à trois éléments verticaux; celui de gauche a été recollé récemment et renforcé par trois bandes de toile. Au revers, une partie du chanfrein est encore visible en haut, en bas et sur le côté gauche; sur ces bords, l'écourtement du support n'a donc pas été important (voir *supra*, *Couche picturale*, et E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 116). Ce revers a été aminci par rabotage (voir pl. CCXXVII a). Des traces de moisissures se sont développées sur une colle d'application récente. Trous de clous aux quatre bords.

*Marques au revers* : Néant.

*Cadre* : Non original.



*La Messe de saint Grégoire**Forme* : Rectangulaire.*Dimensions* : Support 77,5 ( $\pm$  0,1)  $\times$  34,0 ( $\pm$  0,1)  $\times$  0,5.Surface peinte 77,5 ( $\pm$  0,1)  $\times$  31,9 ( $\pm$  0,1).*Couche protectrice* : Transparente, d'application récente.*Couche picturale* : Très bon état. Restauration du joint vertical, récemment recollé (à 4,5 cm du bord droit); ceci a créé une dénivellation qui affecte le panneau sur la plus grande partie de sa hauteur, la partie de droite étant plus élevée que le reste. Quelques rares retouches locales sont à signaler dans la poitrine et le manteau du Christ, et à gauche de la bourse de Judas (pl. CCVIII). Rebouchage grossier en divers points de l'*antependium* (pl. CCXI b). Le panneau a été écourté de plusieurs millimètres en haut et en bas, avec disparition du bord-non-peint et de la barbe.*Changements de composition* : Au stade de la couleur, modification des contours et remodelage des carnations du Christ jusqu'au *perizonium*; changement de composition aux pieds — ici peut-être au stade du dessin — et à la main gauche du Christ (pl. CCVIII et CCXI a); rectification de la perspective de la table d'autel.*Préparation* : Voir le pendant.*Support* : Chêne, à deux éléments verticaux. Renforcement par une bande de toile à la rupture de l'extrême gauche. A l'origine, le revers du panneau était probablement recouvert d'une couche de protection de couleur sombre avec préparation sous-jacente; il n'en subsiste que quelques traces, le panneau ayant été aminci par rabotage (voir pl. CCXXVII b). Il a été également écourté aux bords supérieur et inférieur (voir *supra*, *Couche picturale*, et E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 116). Traces de clous aux bords.*Marques au revers* : Néant.*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Les deux panneaux ont fait partie d'un triptyque dont le volet droit était déjà dissocié en 1503 (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, p. 116); on ne sait quelle représentation portait ce volet disparu (voir cependant F, *Eléments de comparaison*, p. 116 (1)). On ignore également si les revers des volets étaient décorés; il semble que la chose soit peu probable (voir *supra*, C, *Description matérielle. Support*).

*La Vierge et l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine*

Assise sur une banquette basse, la Vierge soutient l'Enfant placé à côté d'elle et lui montre un livre. A droite, sainte Catherine agenouillée approche une couronne de la tête de l'Enfant. Sainte Barbe, un livre ouvert en mains, est accoudée au muret qui entoure le petit édifice où sont réunis ces trois personnages (on notera l'oreille très grande et contournée des personnages et, surtout chez la Vierge, l'implantation trop haute; la même observation est valable pour le volet).

Dans le fond, au centre et à gauche, jusqu'à des bâtiments importants, s'étend un jardin régulièrement dessiné dont l'ordonnance des plates-bandes, la taille des arbres et divers détails semblent des éléments à retenir pour l'histoire des jardins; les plantes qui y figurent sont difficilement reconnaissables. Un vieillard (saint Joseph ?) y est assis; une femme est vue de dos. Dans le fond

à droite, une rivière baigne un petit bois et des prairies; on reconnaît au bord de l'eau des iris jaunes (*iris pseudacorus*, pl. CCI; renseignement communiqué par M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, le 12 décembre 1962). Deux femmes sont assises sous un arbre; des animaux se promènent.

La scène représentée — la Vierge et l'Enfant accompagnés de saintes — se rencontre fréquemment, avec quelques variantes, dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle (K. Smits, *Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 193). Les deux saintes sont accompagnées de leurs attributs habituels : une tour et un livre pour sainte Barbe qui symbolise la vie active, une roue et un glaive pour sainte Catherine qui représente la vie contemplative. Comme dans le *Mariage mystique* de l'Hôpital Saint-Jean à Bruges, que le tableau rappelle quelque peu dans une version plus simplifiée, sainte Barbe assiste passivement à la scène; ici, elle a même été placée derrière le muret qui entoure les autres personnages. Quant à sainte Catherine, elle présente un diadème à l'Enfant qui vient d'interrompre sa lecture et semble prête à le lui poser sur la tête : c'est par ce geste de la sainte que le tableau se distingue des *Saintes Conversations*. La scène présente en effet un rapport avec l'épisode du Mariage mystique de sainte Catherine et doit être mise en relation avec le titre de « fiancée du Christ » décerné à la sainte (Jacques de Voragine, *La Légende dorée* (traduit par Th. de Wyzewa), Paris, 1910, p. 659). Selon Réau l'anneau, qui illustre le plus parfaitement ce thème, est souvent remplacé, comme dans le cas présent, par d'autres objets ronds qui le rappellent ou en dérivent (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*. t. III. *Iconographie des saints*, Paris, 1958, p. 266). En fait, la couronne elle-même a joué un rôle dans les cérémonies du mariage ou des fiançailles au moyen âge.

#### *La Messe de saint Grégoire*

Saint Grégoire, portant la chasuble, est agenouillé devant un autel entouré de deux diacres et de deux cardinaux. Le Christ, montrant la plaie de son côté, est debout sur l'autel, devant un retable qui le représente en *Salvator Mundi* entre saint Pierre et saint Paul. Les instruments de la Passion sont réunis sur le mur du fond.

L'art flamand du XV<sup>e</sup> siècle a souvent reproduit le thème de la Messe de saint Grégoire (sur l'origine, le développement et les représentations de ce thème, voir principalement J.A. Endres, *Die Darstellung der Gregoriusmesse in Mittelalter*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), XXX, 1917, p. 146-156; E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France...*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, 1922, p. 98-107) mais il a introduit des variantes considérables par rapport à la représentation originale dans l'église Sainte-Croix-de-Jérusalem à Rome. Une gravure d'Israël van Meckenem (repr. dans Mâle, *op. cit.*, p. 100, fig. 49) conserve le souvenir de cet original selon un degré de fidélité d'ailleurs incontrôlable. Cette gravure montre le Christ adossé à la croix, la plaie au côté, les mains, portant les trous de clous, croisées devant la poitrine. Quelques détails du panneau de Grenade qui ne se rencontrent pas dans le type initial apparaissent également dans les autres exemples de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle : la couronne d'épines ceignant la tête du Christ et les symboles de la Passion. A part l'autel et le souverain pontife, les autres éléments de la scène, représentés ici, sont sujets à variation : l'attitude du Christ, le nombre et la disposition des instruments de la Passion, le nombre, la qualité et l'attitude des assistants, le retable d'autel enfin, parfois supprimé au profit d'un sarcophage.



La diversité des détails rencontrés dans l'illustration de la Messe de saint Grégoire ne permet pas — en l'absence d'une étude exhaustive — d'établir des catégories précises ou une évolution dans lesquelles on intégrerait le présent volet. Tout au plus pourrait-on faire remarquer — sans vouloir en tirer nécessairement une conclusion d'ordre chronologique — que le pape est représenté en adoration au moment de l'élévation après la consécration de l'hostie, attitude habituelle (*K. Smits, Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 118-119). Seule une œuvre plus récente, attribuée à Gérard David (Hambourg, coll. privée; *M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei*. t. VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, pl. XCII), le figure au moment où il élève l'hostie consacrée; ceci semble se vérifier également dans la sculpture où ce geste ne se rencontrerait pas à notre connaissance avant le début du XVI<sup>e</sup> siècle (*J. de Borchgrave d'Altena, La Messe de saint Grégoire. Etude iconographique*, dans *Bulletin [des] Musées royaux des Beaux-Arts* (Bruxelles), VIII, 1959, fig. 35 et 36).

Il faut encore signaler à titre purement documentaire l'opinion de *Gallego y Burin* (11 113-114 et 18 90-91) qui se demande si les personnages situés à gauche et à droite de l'autel ne sont pas les rois catholiques. En fait, la tradition iconographique et le costume dont ils sont revêtus permettent de reconnaître sans hésitation deux cardinaux dans ces personnages dont l'un porte la tiare et l'autre tire une courtine pendant le long des bas-côtés de l'autel.

## 2. Couleurs

### *La Vierge et l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine*

La Vierge porte un manteau bleu-gris, à reflets verdâtres par endroits, qui recouvre une robe bleu-vert foncé doublée de fourrure blanche et sous laquelle s'aperçoit un vêtement rouge bordé d'or. Sainte Barbe est vêtue d'un manteau rouge et d'une robe de même teinte doublée de fourrure grise; on aperçoit aussi un vêtement de dessous vert-bleu sombre.

Le manteau sans manche de sainte Catherine est violet sombre et bordé d'hermine à l'encolure, aux emmanchures et au bas; de sa robe de brocart gris-bleu s'échappent de larges manches vertes qui recouvrent en partie des poignets rouges.

Les cheveux des trois personnages sont châtain clair à reflets dorés; chez sainte Catherine ils sont retenus par un ruban noir. Les yeux de la Vierge sont gris-brun très clair, ceux de sainte Barbe brun clair.

L'Enfant Jésus a les cheveux blonds et les yeux bleus. Sa petite chemise est blanche à ombres gris-beige.

Les livres que tiennent la Vierge et sainte Barbe sont ornés de caractères rouges et noirs; les tranches sont brun clair, les couvertures, rouge pour la Vierge, noire pour sainte Barbe. La tour de cette dernière est gris-bleu, la roue de sainte Catherine brune et la couronne qu'elle tient est rouge avec intérieur blanc chaud; l'épée a une garde et un pommeau d'or; la lame est de métal gris-bleu. La femme dans le jardin porte une coiffe blanche et un manteau rouge sur une robe bleu-vert très foncé. Saint Joseph (?) est entièrement vêtu de violet. Les femmes assises sous l'arbre sont vêtues, celle de gauche d'une robe blanche à ombres grises, celle de droite d'une robe bleu-vert sombre couverte d'un manteau rouge garance doublé de fourrure. La gloriette du premier plan est dallée de carreaux gris, verts et gris-violet; le muret et les arcades sont gris, le plafond brun clair. Les murs du bâtiment qui occupe le fond du jardin sont gris et beige clair, les toits brun clair sur la

loggia, le bâtiment de droite et les merlons, tandis que ceux des bâtiments les plus élevés à gauche et au centre sont d'un bleu verdâtre. Les pelouses sont vert-brun clair; les arbres présentent plusieurs nuances de vert; les murets du jardin sont roses, les pots qui le garnissent, gris. Dans les parterres poussent des fleurs roses, blanches ou bleues. Le ciel est bleu au zénith et blanc à l'horizon.

#### *La Messe de saint Grégoire*

Les cheveux et la barbe du Christ sont châtain clair, la couronne d'épines vert clair, le perizonium blanc chaud.

Saint Grégoire et les deux autres officiants sont vêtus d'aubes blanches à reflets gris et bleu-vert et d'ornements de brocart rouge et or doublés de vert. Les bandes sombres sur leurs vêtements sont bleu-vert foncé. Les deux cardinaux sont vêtus de blanc et de rouge; celui de gauche porte une tiare à décor d'or sur fond bleu; comme saint Grégoire, il a les cheveux gris. Le cardinal placé à droite et les deux diacres ont les cheveux châtain. Les cinq personnages ont des yeux gris-brun clair. Les carnations des personnages sont brunâtres; la tête du cardinal tenant la courtine à droite est rosée.

La table d'autel est recouverte d'une nappe d'un blanc chaud; l'*antependium* violet sombre est traversé de lignes d'or; le retable est doré à reflets rouges; les courtines de part et d'autre de l'autel sont vertes. Le missel, à lettres rouges et noires et tranches brun clair, est à couverture noire. Sur le mur du fond gris-brun éclairé par la droite, se détachent les instruments de la Passion. Le fût gris-violet de la colonne est surmonté d'un chapiteau gris-bleu; la corde qui l'entoure, de même que celle qui est accrochée à la croix brun chaud, est brun clair. Les vêtements du Christ sont l'un gris-brun violacé, l'autre blanc à ombres grises tandis que le bandeau, également blanc, a des ombres bleues; le vêtement de Judas est bleu, sa bourse, jaune, les verges, brun foncé.

### 3. *Inscriptions, marques et armoiries*

#### *La Vierge et l'Enfant avec deux saintes*

Le texte des deux livres est figuré par des signes illisibles.

#### *La Messe de saint Grégoire*

Le texte du missel est figuré par des signes illisibles.

La pancarte au-dessus de la croix porte les lettres  $\overline{\text{I}}\overline{\text{N}}\overline{\text{R}}\overline{\text{I}}$ .

## E. HISTORIQUE

### 1. *Origine*

#### a. *Sources*

L'origine des deux panneaux n'est pas connue. Toutefois, *Gallego y Burín* (<sup>11</sup> 113-114 et <sup>18</sup> 90-91) qui se demande si les deux personnages de part et d'autre de l'autel de la *Messe de saint Grégoire* ne sont pas les rois catholiques représentés comme donateurs, supposerait de ce fait que le tableau a été commandé par eux (voir D. 1, *Sujet*, p. 113).

#### b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

*Friedländer* (<sup>8</sup> 104, 138), rapprochant le premier les panneaux de Grenade d'un triptyque conservé au Mauritshuis (n° 763) de La Haye, y voit les éléments d'une œuvre originale du Maître de la



Légende de sainte Catherine qu'il incline à identifier avec Pierre van der Weyden, le fils de Rogier; cet auteur note cependant que la cour et le jardin sont des motifs fréquents dans l'art de Bouts. L'attribution au disciple direct de van der Weyden est signalée par *Martin* (12 194) et reprise par *Winkler* (13 468), le *Thieme-Becker* (14 177-178), *Sánchez Cantón* (15 159-160), *Cazier* (16 395) et *Lavalleye* (20 24-25). Les panneaux de Grenade ont été attribués séparément par certains auteurs.

#### *La Vierge et l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine*

*Justi* (1 203) attribue ce tableau à Memlinc, opinion dans laquelle il fut suivi par *Gómez-Moreno* [*González*] (2 298), *Tormo y Monzó* (3 490) et *von Loga* (6 48). *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 302) rapproche l'œuvre de David pour la composition mais la croit antérieure à ce maître et probablement à Memlinc par suite d'archaïsmes dans l'attitude de l'Enfant et le geste de sainte Catherine. *Durand-Gréville* (5 349-350), se basant (faussement) sur l'opinion du précédent, y voit un tableau de l'« école hollandaise », et plus particulièrement de Dieric Bouts; il estime, sans les nommer, que de nombreuses œuvres de ce peintre confirment cette attribution. *Morales de los Ríos* (10 138) reprend sans la modifier l'opinion de *Gómez-Moreno* [*Martínez*]. *Gallego y Burín* (11 fig. 68 et 18 fig. 123) estime que le tableau a été peint par un maître flamand anonyme. Sur le témoignage de cet auteur (11 117-118 et 18 86), *Hulin de Loo* considérait le panneau comme une œuvre certaine du Maître de la Multiplication des pains, identifié par *Friedländer* (8 197) avec le Maître de la Légende de sainte Catherine. En 1952, *Brans* (17 120) attribue l'œuvre à Memlinc; dans la suite (19 30), cet auteur ne tranche pas entre l'attribution à l'école de Memlinc et l'attribution au Maître de la Légende de sainte Catherine.

#### *La Messe de saint Grégoire*

*Justi* (1 205) voit dans cette œuvre un tableau de l'école espagnole, ce que pense également *Tormo y Monzó* (3 491). *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 308) la considère comme flamande mais de peu d'importance et la dit « répétition exacte » d'un tableau attribué à Gérard David à l'Exposition de Bruges (1902, n° 27, voir F, *Éléments de comparaison*, p. 118); *von Loga* (6 48) classe l'œuvre dans l'entourage du même David. *Winkler* (7 132) rapproche le tableau de l'art de Memlinc. *Destrée* (9 147) croit y trouver le souvenir du Maître de Flémalle. *Morales de los Ríos* (10 139), disant se conformer à l'avis de *Bertaux* (de *Gómez-Moreno* [*Martínez*] ?), place l'œuvre dans l'entourage de Gérard de Saint-Jean. *Gallego y Burín* (11 fig. 66 et 18 fig. 116) attribue sous réserves l'œuvre à Memlinc. Sur le témoignage du même (11 113 et 18 90), *Hulin de Loo* considérait le panneau comme une œuvre du Maître de la Légende de sainte Lucie. En 1952, *Brans* (17 120) estime que l'œuvre se situe par son style entre van der Weyden et Memlinc; le même auteur (19 30), tout en rapportant l'avis d'*Hulin de Loo*, l'attribue dans la suite à Gérard David.

Selon l'attribution de *Friedländer* au Maître de la Légende de sainte Catherine, l'œuvre se situerait entre 1470 et 1500, peut-être plus précisément dans les environs de 1490 (*Der Meister der Katharinen-Legende und Rogier van der Weyden*, dans *Oud-Holland* (Amsterdam), LXIV, 1949, p. 156-161). Au sujet de la date du triptyque du Mauritshuis, on notera que *Smits* (*Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 160) estime que les représentations de saint Ildefonse dans l'art des Pays-Bas ne peuvent être antérieures à 1496, année du mariage de Philippe le Beau avec Jeanne d'Aragon. Ce saint figurant au volet droit du triptyque, cette copie des panneaux de Grenade devrait être postérieure à 1496 (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 116).

## 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

## a. Collections et expositions

Les deux panneaux sont mentionnés dans les inventaires des biens légués par la reine Isabelle à la *Capilla Real* de Grenade et transportés dans cette ville en 1503 ou 1505 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, p. 121). Ils y sont signalés comme faisant partie d'un triptyque dont un volet manque. Ils furent placés, entre 1630 et 1633, au revers de la porte de droite du reliquaire du transept nord de la *Capilla* (pl. I).

## b. Histoire matérielle

1630-1633 Les deux panneaux ont été amputés probablement entre 1630 et 1633 quand ils furent placés dans le reliquaire du transept nord de la *Capilla Real*, au revers de la porte de droite (voir *Historique de la collection*, p. 10). Les quatre bords du panneau central ont été écourtés, supprimant une partie de la composition que les panneaux conservés au Mauritshuis de La Haye (pl. CXC) permettent de reconstituer (voir F, *Éléments de comparaison*, ci-après); les bords inférieur et supérieur de la *Messe de saint Grégoire* (voir C, *Description matérielle. Couche picturale*, p. 111) ont subi le même traitement.

± 1945 Les deux panneaux ont été récemment restaurés (voir C, *Description matérielle et Support*, p. 110 et 111) probablement au moment de la constitution du musée lorsque les tableaux furent ôtés des reliquaires.

## F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Le Mauritshuis à La Haye possède un triptyque (n° 763, pl. CXC) attribué au Maître de la Légende de sainte Catherine qui, dans son panneau central (85 × 71 cm) et son volet gauche (87 × 32 cm), offre de grandes analogies avec les tableaux de Grenade. Le volet droit représente un donateur agenouillé et derrière lui saint Ildefonse, debout, les mains jointes, recevant la chasuble des mains de la Vierge. Les revers des volets portent une Annonciation représentée en grisaille sur un fond rouge. Pour les deux panneaux équivalents de ceux de Grenade, on considérera successivement les différences de composition et les différences de couleurs. Au sujet de la date du triptyque de La Haye, il faut noter l'opinion de *Smits* (*Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 160) qui estime que la représentation de saint Ildefonse au volet droit ne peut en aucune façon être antérieure à 1496, année du mariage de Philippe le Beau et Jeanne d'Aragon. Il en déduit que le triptyque conservé au Mauritshuis est daté d'une vingtaine d'années trop tôt.

*La Vierge et l'Enfant entre sainte Barbe et sainte Catherine*

Des différences souvent infimes apparaissent dans le groupe du premier plan : réduction et modification du couronnement de la tour de sainte Barbe, présence de pierreries dans le bandeau retenant les cheveux de sainte Catherine, addition du bandeau de la Vierge, allongement de la partie terminale du pommeau de l'épée, uniformité dans le dessin du pavement, changement de perspective de la loggia bouchée dans sa partie droite par un mur et enfin, changement le plus important, les vêtements de sainte Catherine. L'architecture du fond est semblable à celle du tableau de Grenade, mais les proportions générales des bâtiments sont légèrement différentes et quelques détails ont été ajoutés ou supprimés. Le jardin et le paysage de droite diffèrent notablement dans la distribution générale et les détails. Quatre parterres d'assez grande dimension occupent l'empla-



gement de la pelouse et du parterre de gauche; trois anges musiciens occupent l'emplacement du parterre de droite. Le mur réduit considérablement l'importance du paysage de droite qui diffère fort de celui de Grenade; on y remarque quatre personnages debout, deux hommes et deux femmes (?), et un paon. Il n'y a pas d'oiseaux dans le ciel.

Quelques différences dans la coloration apparaissent dans les panneaux de Grenade et de La Haye; elles affectent cependant moins les couleurs elles-mêmes que leurs nuances. Ainsi le manteau bleu de la Vierge a des reflets grisâtres à Grenade, verdâtres à La Haye. Le filet d'or qui orne la manche du vêtement de dessous manque dans le second tableau. Les yeux bruns de la Vierge sont grisâtres dans l'un (Grenade), bleuâtres dans l'autre. Ceux de l'Enfant Jésus, bleus à Grenade, tendent vers le brun à La Haye. Le parement de la robe de dessous de sainte Barbe est jaune-brun à La Haye alors qu'à Grenade il est vert-bleu comme le reste de ce vêtement. Les vêtements de sainte Catherine, très différents de forme, sont plus riches à Grenade; l'hermine blanche est remplacée par de la fourrure grise et un liséré d'or à La Haye. L'intérieur de la couronne, blanc à Grenade, est vert à La Haye. Les maisons et les murs de clôture du jardin sont gris et beige clair à Grenade, légèrement bleutés et rosés à La Haye. Les toitures des tourelles, grises sur le premier tableau, sont bleues sur le second. Les pelouses vert-brun sont entourées de bordures roses à Grenade; à La Haye, les pelouses légèrement jaunies sont entourées de bordures gris-blanc.

#### *La Messe de saint Grégoire*

Avant de passer à l'examen des détails, il faut mentionner une différence de composition entre les deux panneaux: par rapport à l'autel et à la croix, la scène est placée plus haut à La Haye qu'à Grenade. A La Haye, il n'existe pas de cardinal à droite de l'autel et celui de gauche tient la tiare devant l'autel. Le diacre de droite tient dans la main un cierge allumé. Les mains de saint Grégoire se détachent sur la nappe blanche et non sur l'*antependium*. Le calice est recouvert d'une patène. Le retable ne repose pas sur l'autel par l'intermédiaire d'une frise sculptée; des anges recueillent le sang du crucifié dans un calice. Le panneau de gauche porte une sainte sans attribut suivie d'un saint religieux en prière les mains écartées. Le panneau de droite porte saint Jean l'Évangéliste et un autre saint (saint Pierre?). Certains instruments de la Passion ont disparu: la corde sur la croix, la tenaille et la tête de Judas dont le sac est remplacé par les trente deniers; d'autres se sont ajoutés: la Sainte Face et le coq; les autres enfin ont été déplacés. Le mur du fond n'est pas uni; la superposition des pierres en assises régulières y est fortement soulignée. Les carreaux du pavement sont bien marqués; ils sont de diverses couleurs.

Quelques détails diffèrent légèrement de teinte dans les deux tableaux: les bandes vertes des aubes ont des reflets bleuâtres à Grenade, noirâtres à La Haye. Les ombres des trois aubes, toutes bleu-vert à Grenade, sont, à La Haye, de gauche à droite, blanc crème, bleu-vert, puis blanc chaud. Les yeux brun-gris dans le premier tableau sont nettement bruns dans l'autre. Le dos du missel, noir à Grenade, est rouge à La Haye. Parmi les instruments de la Passion, le fût gris-violet à chapiteau gris-bleu de Grenade, est veiné de gris, de vert et de rouge et surmonté d'un chapiteau gris à La Haye. Les vêtements du Christ, gris-brun violacé et blanc à ombres grises, sont bleu-vert et blanc chaud à La Haye. Les ombres du bandeau, bleues à Grenade, sont brunes dans le second tableau. Les cordes et les verges, brunes tant à Grenade qu'à La Haye, sont plutôt verdâtres et noirâtres dans le dernier exemplaire.

(2) Une « répétition exacte » de la composition de la *Messe de saint Grégoire* de Grenade aurait figuré, d'après Gómez-Moreno [Martínez] (4 308), à l'exposition de Bruges [1902 ?] attribuée à Gérard David, sous le n° 27.

(3) Une composition très proche du volet gauche du tableau de Grenade, la plus proche à notre connaissance, est fournie par le panneau central d'un triptyque, attribué à un disciple de Memlinc de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle (New York, Metropolitan Museum of Art, n° 21.134.3; repr. dans Harry B. Wehle et Margareta Salinger, *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947, p. 72). Ce tableau a figuré à l'exposition de Bruges en 1902, n° 87; il y était attribué à Memlinc. Mais H. Hymans (*L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, Paris, 1902, p. 64) le donnait à Gérard David. Il s'agit peut-être du panneau cité en (2).

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

On peut considérer comme valable l'attribution au Maître de la Légende de sainte Catherine, mais l'état d'avancement des études sur la production de ce peintre ne permet pas d'assigner une date quelconque dans le catalogue de l'œuvre. Les panneaux de Grenade présentent avec le tableau de base du maître, la *Légende de sainte Catherine* (Bruges, collection van der Elst, bois, 120 × 100 cm) les caractéristiques que Friedländer (8 102-103) a relevées comme propres à l'artiste; en ordre principal : l'oreille trop grande et placée trop haut, les paupières formant des lignes presque parallèles, le regard sombre et parfois dur, un manque d'unité entre la droite et la gauche des visages. La sainte Catherine de Grenade est particulièrement proche par le visage et l'habillement du même personnage dans les quatre scènes situées à droite du panneau de la *Légende*. Par contre, la Vierge de Grenade semble très supérieure par la finesse des traits et l'expression de vie à celle de la *Légende* et, par sa haute qualité, se rattache plus directement à certaines œuvres de van der Weyden. Diverses œuvres du Maître de la Légende de sainte Catherine, en dehors du tableau de base, présentent des analogies de détail avec les présents panneaux. Citons entre autres :

Pour le panneau central :

a) Le visage de la Vierge d'une *Nativité* (Dijon, coll. abbé Perrenet; exposition : *Les plus belles œuvres des collections de la Côte d'Or*. Dijon 1958, n° 27; repr. documentation du Centre) est proche de celui de la Vierge.

b) Le visage d'une Vierge d'Annonciation au revers du *Triptyque de la Descente de croix* (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum; dépôt du couvent des Franciscains, n° 29; bois, panneau central, 129 × 94 cm, volets, 129 × 43 cm; repr. *Rheinisches Bildarchiv*, n° 47525-7) est semblable à celui de sainte Barbe.

c) Le visage de la Vierge sur le volet droit d'une *Annonciation* (Florence, Museo Nazionale di Bargello, collection Carrand, n° 29-30; bois, 78 × 51 cm; photo Anderson n° 7788) est semblable à celui de sainte Barbe.

d) Le visage de l'ange du *Triptyque de la Dernière Cène*, volet gauche : Elie dans le désert (Bruges, Grand Séminaire; chêne, 96 × 77 cm; photo ACL 112.593 A) est proche de celui de sainte Catherine.

e) Les mains de la Vierge et de sainte Elisabeth du panneau centre gauche du *Retable de Job* (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, n° 410; bois, 118 × 86 cm; photo *Rheinisches Bildarchiv*) présentent



les mêmes caractères que celles des trois personnages principaux : paumes relativement potelées, doigts filiformes et presque sans relief.

Pour le volet gauche :

- a) Le visage du Christ est semblable à celui d'un *Christ en croix* (Madrid, Musée du Prado, n° 2663; bois, 100 × 71 cm; repr. documentation du Centre).
- b) Le visage et la main droite — notamment l'écartement du pouce et des doigts — de saint Jérôme qui présente le donateur dans le volet gauche du *Triptyque de la Descente de croix* (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum; voir plus haut) sont semblables au visage et aux mains de saint Grégoire.

On notera pour suivre quelques brèves considérations concernant l'exécution picturale des panneaux de Grenade, considérations susceptibles de prendre de l'intérêt lorsque la possession de documents pour d'autres œuvres du Maître de la Légende de sainte Catherine permettra d'envisager dans son ensemble le problème des attributions à cet artiste. L'absence de photographie infra-rouge et de dessin visible à l'œil nu ne permet pas d'étudier l'exécution picturale au stade du dessin du panneau de la *Messe de saint Grégoire*. Par contre, l'étude du dessin du panneau central est assez aisée dans une très grande surface grâce aux importantes zones de la couche picturale perméables aux infra-rouges (pl. CCIII). Si les bâtiments qui occupent les deux tiers du fond de la composition ont été dessinés avec des erreurs de perspective, sans que l'on puisse déceler aucune hésitation ou reprise dans le tracé, il n'en va pas de même du dessin des parterres du jardin. Pour les quatre parterres situés à droite, il suffit de dire que la surface qu'ils occupent est moins grande qu'à l'origine. Dans l'alignement des parterres de gauche, les remaniements sont plus importants et modifient légèrement l'allure générale de la composition. A gauche du montant qui soutient la gloriette, entre la tête de la Vierge et celle de sainte Barbe, on distingue nettement un angle qui constituait dans un premier stade la délimitation du parterre; à droite de la tête de la Vierge est tracé l'autre angle de ce parterre. L'artiste a donc redressé la perspective de l'alignement central, en diminuant l'angle de fuite des côtés du parterre. Le manteau rouge de sainte Barbe est très propice à l'étude du dessin des étoffes. C'est un dessin linéaire, uniquement préoccupé de poser la structure générale de l'objet. Les traits sont presque tous des droites qui se brisent à angles nets. Le dessin ici ne comporte pas de reprise; il est suivi dans tous ses éléments au stade de la couleur. Cependant, en raison de son caractère schématique, il ne préfigure pas tous les détails du relief définitif; on trouve des plis indiqués au stade de la peinture et un à celui du dessin dans la pointe que forme l'extrémité inférieure du manteau et dans la base du pli situé immédiatement au-dessus de cette extrémité. De toute l'étude du dessin, c'est celle des carnations qui offre le plus grand intérêt, et particulièrement celle des visages de la Vierge et des deux saintes. Le tracé de l'ovale des visages est presque entièrement visible parce que leur orientation a été légèrement modifiée. Il paraît cependant que la modification essentielle se situe dans les oreilles. Après avoir souligné l'étrangeté de leur implantation, il faut noter que leur emplacement, et peut-être leur aspect, étaient différents de ce qu'ils sont dans l'état actuel. Les trois oreilles étaient dessinées ou implantées plus correctement, moins haut pour celle de sainte Barbe et de sainte Catherine, plus en avant pour celle de cette dernière et de la Vierge. De plus, il est presque certain que le lobe inférieur de l'oreille de sainte Catherine avait de meilleures proportions. La photographie à l'infra-rouge permet en l'occurrence de constater une nette différence de qualité entre l'exécution au stade du dessin et celle au stade de la couleur. A ce dernier stade, le panneau central révèle une exécution sûre et

précise des personnages groupés au premier plan. Les étoffes, par exemple, sont réalisées presque sans repentirs avec une assez grande richesse de matière. Le modelé des visages est conforme à leur apparence; il comporte de forts accents et des contrastes accusés; seul le visage de sainte Barbe présente un certain caractère de flou au niveau des yeux et des paupières. La structure des mains est également fidèle à leur aspect extérieur : le modelé est peu accusé, presque sans nuance. Quant au décor, la touche en est appliquée sans aucune reprise pour les constructions du fond mais elle révèle des changements importants — en analogie avec l'exécution au stade du dessin — dans l'alignement des parterres au centre du jardin. Dans la *Messe de saint Grégoire*, la facture des étoffes — à l'exception de l'*antependium* — révèle plus d'un point de comparaison avec le panneau central : on retrouve la même sûreté d'exécution, l'absence presque complète de reprise de forme et un volume assez important de matière. Cette facture contraste avec celle des carnations qui n'offre que fort peu de points de comparaison avec le panneau central. Les accents que l'on avait précédemment rencontrés, bien marqués au moyen de larges zones de blanc de plomb, font ici place à des surfaces de densité peu variable brossées d'un pinceau hésitant et peu soucieux de l'homogénéité de la pâte. Ces caractéristiques donnent une image radiographique assez incohérente et plutôt exceptionnelle. Il faut encore noter des modifications intervenues dans la configuration des divers membres du Christ : notamment aux pieds, à la cheville droite et dans le mollet gauche. L'écartement des bras a aussi varié; une plus grande inclinaison avait peut-être été prévue.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.
- 1892 <sup>2</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1904 <sup>3</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>4</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1909 <sup>5</sup> : E.A. DURAND-GRÉVILLE. [*Tableaux de la chapelle royale de la cathédrale de Grenade*], dans *Bulletin de la Société des antiquaires de France* (Paris), 1909, 349-350.
- 1910 <sup>6</sup> : VALERIUS VON LOGA. *Zum Altar von Miraflores*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXI, 1910, 47-56.
- 1924 <sup>7</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1926 <sup>8</sup> : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei. t. IV. Hugo van der Goes*, Berlin, 1926.
- 1928 <sup>9</sup> : JULES DESTRÉE. *Le Maître dit de Flémalle : Robert Campin*, dans *Revue de l'art ancien et moderne* (Paris), LIII, 1928, 137-152.
- 1929 <sup>10</sup> : MORALES DE LOS RÍOS. *Algunos Cuadros casi desconocidos de la Pinacotheca de la Reina Isabel la Católica en los relicarios de la Capilla Real de Granada*, dans *Boletín de la Sociedad española de Excursiones* (Madrid), XXXVII, 1929, 133-139.
- 1931 <sup>11</sup> : ANTONIO GALLEGU Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1935 <sup>12</sup> : W. MARTIN. *Musée royal de Tableaux. Mauritshuis à La Haye. Catalogue raisonné des tableaux et sculptures*, 3<sup>e</sup> éd., La Haye, 1935.



- 1942<sup>13</sup> : FRIEDRICH WINKLER. *Peter van der Weyden*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Leipzig), (éd. par U. THIEME et F. BECKER), XXXV, 1942, 468.
- 1950<sup>14</sup> : X. *Meister der Katharinen Legende*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (Leipzig), (éd. par U. THIEME et F. BECKER), XXXVII, 1950, 177-178.
- 1950<sup>15</sup> : FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.
- 1950<sup>16</sup> : (RENÉ CAZIER). *Maître de la Légende (Vie) de sainte Catherine (fin du XVe siècle)*, dans *Dictionnaire des peintres*, Bruxelles, [1950], 395.
- 1952<sup>17</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952<sup>18</sup> : ANTONIO GALLEGRO Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1959<sup>19</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse Schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959<sup>20</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.

## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Mention de deux panneaux d'un triptyque faisant partie des biens légués par la reine Isabelle à la Capilla Real de Grenade et transportés dans cette ville en 1503 ou en 1505.*

Otro retablo de pinsel que tiene las estorias siguientes que esta hecho de tres piezas e no tiene más de las dos piezas : que es la de en medio, questá nuestra señora con el niño en el regazo e ase de vn libro que tiene nuestra señora en la mano; e nuestra señora le tiene del brazo, e de la otra parte tiene dos santas, e en lo alto tiene vn castillo con almenas e ventanas e dos ymágenes chequitas, la vna está despaldas e la otra esta sentada, e las otras dos pequeñas debaxo de vn arbol; e la otra tabla en que se encuerra (sic) es dela estoria de San gregorio, que tiene de alto vna varà e quarta, e de ancho estando cerrado vna vara y estando avierto vara y media e tiene al derredor vna chambrana con dos verdugos.

(*Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor, Primera Epoca, Legajo 189, folio 1. Collationné avec l'original. Publié par Sánchez Cantón*<sup>15</sup> 170-171 (voir également 159-160) et par Brans<sup>17</sup> 115).

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 102 : MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE CATHERINE (1)

CXC. Le retable de la Vierge, La Haye, Mauritshuis, n° 763

Photo Mauritshuis

*La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe*

CXCI. Ensemble	B	161	381	1955
CXCII. Partie supérieure, le jardin et le paysage	B	161	354	1955
CXCIII. Partie inférieure, les quatre personnages	B	161	355	1955
CXCIV. Buste de la Vierge (1:1)	B	161	361	1955
CXCV. Enfant (1:1)	B	161	362	1955
CXCVI. Buste de sainte Barbe (1:1)	B	161	360	1955

CXCVII. Buste de sainte Catherine (1:1)	B	161 363	1955
CXCVIII. Partie droite des bâtiments (1:1)	B	161 357	1955
CIC. Partie droite du jardin (1:1)	B	161 358	1955
CC. Partie gauche des bâtiments (1:1)	B	161 356	1955
CCI. Paysage avec la rivière (1:1)	B	161 359	1955
CCII. La Vierge et sainte Barbe, en radiographie	D	L 2799	1955
CCIII. La Vierge et sainte Barbe, en infra-rouge	B	L 4987	1955
CCIV. Tête de la Vierge (M 2 ×)	B	161 364	1955
<i>La Messe de saint Grégoire</i>			
CCV. Ensemble	B	161 406	1955
CCVI. Moitié supérieure	B	161 408	1955
CCVII. Moitié inférieure	B	161 409	1955
CCVIII. Buste du Christ, en radiographie (1:1)	D	L 2811	1955
CCIX. Buste du Christ (1:1)	B	161 410	1955
CCX. Bustes de saint Grégoire et des deux prêtres de gauche (1:1)	B	161 412	1955
CCXI. a) Tête de saint Grégoire et pieds du Christ en radiographie (1:1)	D	L 2812	1955
b) Bustes des deux prêtres de droite (1:1)	B	161 413	1955
CCXII. Retable et table d'autel (1:1)	B	161 411	1955
CCXIII. Buste du Christ (M 2 X)	B	161 414	1955
CCXXVII. a) La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe, revers	B	161 353	1955
b) La Messe de saint Grégoire, revers	B	161 407	1955



## A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 103 : MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (3),  
L'ANNONCIATION

## B. IDENTIFICATION COURANTE

Anonyme allemand (?)

Annonciation

N° 15 dans *La Capilla Real de Granada* (Gallego y Burín 9 84, fig. 117).

## C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(29-XI-1955 ; 17-XII-1962)

*Forme* : Rectangulaire.

*Dimensions* : Support 44,0 ( $\pm$  0,1)  $\times$  35,4 ( $\pm$  0,1)  $\times$  0,2.

Surface peinte 44,0 ( $\pm$  0,1)  $\times$  34,4 ( $\pm$  0,2).

*Couche protectrice* : Vernis d'épaisseur moyenne, assez transparent et d'application récente.

*Couche picturale* : L'état de la couche picturale est directement fonction de l'état du joint vertical (à 7 cm du bord droit), de la rupture verticale (à 8 cm du bord gauche) et de la fissuration du panneau (deux fissures en bas, une en haut). Le joint et la rupture ont été recollés assez récemment. Il y eut en même temps des restaurations, surtout le long du joint et de la rupture gauche. Cette rupture est imparfaitement bouchée par suite probablement d'un écaillage très récent. Deux éraflures horizontales au-dessus de l'ange dans le fond architectural ont été également restaurées (pl. CCXIV). Les carnations sont apparemment en bon état, mais ont été remodelées, sauf probablement la main droite de l'ange (pl. CCXVI et CCXVIII). Les ombres brun foncé de la robe de la Vierge et de l'ange se sont assombries et ont perdu leur translucidité. Les bords-non-peints supérieur et inférieur ont disparu; ils sont, par contre, nettement visibles, y compris les barbes, le long des bords verticaux.

*Changements de composition* : Au stade du dessin (pl. CCXIV), modification des plis du couvre-lit, du bord relevé de la courtine, de la tablette d'appui du prie-Dieu, de l'aube de l'ange. Au stade de la couleur, net décalage dans les ouvertures inférieures en forme d'ogives du prie-Dieu.

*Préparation* : Blanche, peu épaisse, bien adhérente.

*Support* : Chêne; deux éléments verticaux. Le panneau a été amputé sur les bords supérieur et inférieur (voir *supra*, *Couche picturale*, et E. 2, *Histoire ultérieure*, p. 126).

*Marques au revers* : Amincissement par rabotage; le chanfrein reste toutefois partiellement visible (pl. CCXXVII c). Quatre trous de clous le long des bords horizontaux; deux d'entre eux ont été bouchés par du bois frais.

*Cadre* : Non original.

## D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La pièce où a lieu l'Annonciation est percée d'une fenêtre à droite et d'une porte à gauche dans le fond; elle est meublée d'un grand lit à baldaquin, d'un prie-Dieu et d'une cathèdre. Au premier plan à droite, la Vierge est agenouillée; à gauche, l'ange, portant un sceptre, fléchit le genou.

Le thème de l'Annonciation est représenté conformément à l'usage chez les Primitifs flamands dans la chambre à coucher de la Vierge (*D.M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, dans *The Art Bulletin* (New York), XVIII, 1936, p. 500) et selon une disposition qui s'inspire des œuvres de Rogier van der Weyden (*K. Smits, Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam, 1933, p. 48) particulièrement l'Annonciation de Ferry de Clugny (New York, Metropolitan Museum of Art, n° 17.190.7), le volet gauche du *Retable de Sainte-Colombe* (Munich, Pinacothèque, inv. N° W.A.F. 1190) et dans une moindre mesure, le panneau du Louvre à Paris (n° 2202). Toutefois il est évident que, en prenant comme base de comparaison l'Annonciation de New York, le tableau de Grenade se signale par une plus grande simplicité et même un réel dépouillement que l'on retrouve aussi bien dans les habits, les gestes et les attributs des personnages que dans le décor de la chambre. De plus, il faut noter, par rapport aux exemples précités, une certaine raideur et un manque d'aisance dans l'ensemble de la composition qui se traduisent, entre autres, dans l'équilibre trop calculé des deux personnages. La Vierge porte une robe et un manteau qu'aucune décoration ne relève; ni auréole, ni faisceau de rayons ne se dégagent de sa tête. Elle pose la main droite sur son livre tandis que de la gauche elle esquisse un geste non maniéré qui manifeste plus l'acceptation que la retenue ou l'effroi. L'ange est vêtu d'une simple aube; il ne porte ni manteau, ni dalmatique. Son geste de la main droite (l'index tendu vers le haut) se distingue aussi nettement de celui de l'ange du tableau de New York.

L'examen du décor révèle la même tendance au dépouillement. A part le lit, la cathèdre et le prie-Dieu, aucun objet d'intérieur ne vient rompre l'austérité de la pièce; le couloir qui mène à la porte du fond est entièrement nu. Les seuls éléments particuliers à noter sont la présence — purement décorative sans doute — de deux lions portant des écussons aveugles au sommet du dossier de la cathèdre, et celle — traditionnelle — d'une statuette juchée sur un chapiteau, un Moïse montrant les Tables de la Loi. La fenêtre, dont la partie supérieure fixe est composée de verres transparents simplement enchâssés dans des plombs obliques, ouvre sur un paysage.

Mais à côté de ces éléments, il existe une autre différence essentielle avec les prototypes de van der Weyden; cette différence, d'ordre stylistique, réside dans la conception même de l'artiste qui présente une composition plus en profondeur qu'en surface. Cette recherche d'un effet d'espace engendre un certain vide et relègue au second plan des préoccupations le souci de l'harmonie des lignes.

2. *Couleurs*

La Vierge est vêtue d'une robe brune légèrement violacée, recouverte d'un manteau bleu-vert; ses cheveux sont châtain clair. La tunique de l'ange, blanche aux ombres gris bleuté, est barrée d'une étole violette. Un ruban noir maintient ses cheveux châtain clair. Le sceptre est en métal doré; les ailes, blanc-bleu à l'intérieur, présentent à l'extérieur une succession de couleurs, de haut en



bas : violet, jaune, vert et mauve. Les murs de la chambre sont gris-beige; le sol à carreaux bruns et gris dans le couloir, bleus, blancs, jaunes et roses dans la chambre. Le lit et les tentures qui l'entourent sont rouges; le coussin placé dans la cathèdre et le tissu posé sur le prie-Dieu, verts. Le paysage présente des dégradés verts, bruns, bleus.

### 3. Inscriptions, marques et armoiries

Deux lions soutiennent des écussons aveugles au sommet du dossier de la cathèdre à l'arrière-plan. Le livre de la Vierge et les Tables de la Loi portent des signes indistincts.

## E. HISTORIQUE

### 1. Origine

#### a. Sources

L'origine du tableau n'est pas connue.

#### b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

*Justi* (1 205) attribue l'œuvre à un anonyme flamand. *Gómez-Moreno* [*González*] (2 298) y voit la main d'un Espagnol au fait de la manière flamande. D'après *Tormo y Monzó* (3 490), l'auteur du tableau serait un « Flamand castillanisé disciple de la dernière manière de Memling ». Pour *Gómez-Moreno* [*Martínez*] (4 308) qui hésite à se prononcer, il s'agit peut-être d'une œuvre allemande parce que le type des personnages est idéalisé, que l'aube de l'ange témoigne d'« une certaine fantaisie » et que les chairs sont « modelées presque sans ombres ». *Von Loga* (5 pl. 49) attribue l'œuvre à un maître hollandais anonyme. Dans une communication orale (*Gallego y Burin* 7 140; 9 84), *Hulin de Loo* émit l'avis que le tableau était flamand, œuvre de Bernard van der Stockt, peintre qu'il estime pouvoir identifier très probablement avec le Maître de la Légende de la Madeleine. Dans une étude d'ensemble sur ce dernier maître, *Maquet-Tombu* (6 264) pense de même. Revenant à l'idée de *Gómez-Moreno* [*Martínez*], *Gallego y Burin* penche plutôt pour un anonyme allemand (7 fig. 95; 9 fig. 117). Pour *Brans* (8 119; 10 30), l'auteur de l'œuvre est probablement Vrancke van der Stockt, disciple direct de Rogier van der Weyden. *Lavalleye* (11 27-28) rejette l'attribution au Maître de la Légende de la Madeleine et pense que l'œuvre a été réalisée par un peintre flamand anonyme.

Pour *Hulin de Loo* (selon *Gallego y Burin* 7 140; 9 84) et *Maquet-Tombu* (6 264), le panneau se situe dans le groupe des premières œuvres du Maître de la Légende de la Madeleine, c'est-à-dire entre 1490 et 1500, mais à une date plus proche de la première que de la seconde.

### 2. Histoire ultérieure

Voir aussi *Historique de la collection*, p. 1-14.

#### a. Collections et expositions

Un inventaire des biens laissés par la reine Isabelle mentionne un panneau de l'*Annonciation* que *Brans* (8 109) estime être le présent tableau (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, p. 129). Selon le texte de l'inventaire les dimensions originales de l'œuvre auraient été, dans cette hypothèse,

d'environ 55 cm de hauteur sur 40 cm de largeur. La différence de hauteur pourrait s'expliquer par l'amputation subie en 1630-33; il n'en va pas de même pour la largeur qui n'a pas été modifiée (voir ci-dessous, *Histoire matérielle*).

b. *Histoire matérielle*

Le panneau a été écourté aux bords supérieur et inférieur, vraisemblablement en 1630-33, en vue de son placement dans l'armoire-reliquaire du transept sud de la *Capilla*.

D'anciennes photographies (photo Mas 43082 C, 1924 et photographie de provenance indéterminée, documentation du Centre) révèlent l'état du tableau tel qu'il était avant une récente restauration; celle-ci a surtout consisté dans le comblement de nombreuses lacunes, principalement le long du joint. Il semble que le remodellement des carnations (voir C, *Description matérielle. Couche picturale*, p. 123) a eu lieu à une date antérieure à cette restauration.

#### F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Une autre version de l'*Annonciation*, semblable à la présente mais plus tardive, en provenance d'Espagne, a été signalée à la Spanish Art Gallery de Londres par *Hulin de Loo* (*Maquet-Tombu* 6 264). Des renseignements, dus à l'amabilité de *M. Harris*, directeur de la galerie, laisseraient supposer que ce tableau, dont on a d'ailleurs perdu la trace, serait un faux (lettre du 28 janvier 1959, archives du Centre).

(2) Un panneau attribué également au Maître de la Légende de la Madeleine, représentant le même sujet, est conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (*Triptyque de la famille Du Quesnoy-Van der Tomme*, n° 555; bois, panneau central, 80 × 67,5 cm; photo ACL 117.375 B). L'organisation de l'espace est assez semblable à celle du panneau de Grenade.

(3) L'*Annonciation* conservée à Anvers (Musée royal des Beaux-Arts, n° 396; bois, 20 × 12 cm; repr. dans *Honderd afbeeldingen van Schilderijen uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. Deel 1. Oude Meesters*, s.l., s.d., pl. 20) et attribuée à van der Weyden, est, par la composition et l'esprit, assez proche du tableau de Grenade.

(4) Le panneau de la *Bénédiction pontificale* (Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, n° 22; bois, 69 × 59 cm; attribué à un maître des Pays-Bas méridionaux et donné au Maître de Liesborn (?) dans *Westfälische Maler der Spätgotik, 1440-1490*, Munster, 1952, n° 209, pl. 54) porte sur l'autel qui se trouve derrière le souverain pontife, un retable à deux étages. La première scène de l'étage inférieur en commençant par la gauche, est une *Annonciation* qui présente de nombreux caractères communs avec celle de Grenade. D'autre part, les anges agenouillés au premier plan de part et d'autre du pontife présentent diverses analogies avec l'ange de Grenade spécialement dans les plis des vêtements.

#### G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

L'attribution au Maître de la Légende de la Madeleine proposée par *Hulin de Loo* (voir E. 1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*, p. 125) peut être retenue. L'œuvre présente des ressemblances avec le style des tableaux classés par *Maquet-Tombu* (6 258-265) dans la première période de l'artiste soit entre 1490 et 1500.



Citons :

(a) Le type de la Madone d'une *Vierge et Enfant en buste* (Brooklyn Museum, inv. n° 34.493; bois, 25 × 19,8 cm; photo du Musée).

(b) La tête de la Madone et sa main droite (pour le traitement sommaire et rectiligne des doigts) d'une *Vierge et Enfant* (Paris, Musée du Louvre, inv. R.F. 2822; bois, 20,5 × 12,5 cm; repr. dans E. Michel, *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle. Illustrations*, Paris, 1953, fig. 104).

(c) La tête de la Madone d'une *Vierge et Enfant* (Anvers, Musée Mayer - van den Bergh, n° 384; bois, 30,9 × 21 cm; repr. dans Jos. De Coo, *Museum Mayer - van den Bergh. Catalogus 1. Schilderijen. Verluchte handschriften. Tekeningen*, Anvers, 1960, pl. 24).

(d) Le type de visage et les cheveux de la Madone d'une *Vierge et Enfant* (Amsterdam, vente Peltzer, n° 2; bois, 33 × 23 cm; repr. dans *Catalogue... de tableaux anciens... de... Rudolf Peltzer à Cologne... 26 mai 1914... Vente... à Amsterdam [chez]... Frederik Muller et Cie, s.l., s.d., p. 2*).

(e) Les plis de l'aube de l'ange de droite du panneau central du *Triptyque de la Vierge et Enfant à l'ailette* (Anvers, Musée Mayer - van den Bergh, n° 380; bois, 48,4 × 33,5 cm; photo ACL 36.094 B).

Il est également possible d'établir une certaine parenté tant d'esprit que de forme, entre les plis de l'aube de l'ange de Grenade et ceux du manteau de sainte Marie-Madeleine dans le volet droit du triptyque de base du maître (Schwerin, Mecklenburgisches Landesmuseum, inv. n° 2164; chêne, 121,5 × 75 cm). On ne peut cependant manquer de souligner la précarité de cette attribution qui repose surtout sur le type de la Vierge et, dans une moindre mesure, sur celui de l'ange. Les points de comparaison manquent pour la composition; seul le panneau central du *Triptyque de la famille Du Quesnoy - Van der Tomme* du Musée de Bruxelles, fournit un élément en ce sens.

Il n'a pas été possible jusqu'à ce jour de procéder à des comparaisons valables, sous l'angle de l'exécution picturale, avec d'autres œuvres du maître. Les considérations qui vont suivre ne peuvent donc être prises que comme un point de départ pour des comparaisons futures (voir également R. Van Schoute, *Tableaux flamands du XVe siècle... conservés à la Capilla Real de Grenade...*, Louvain, 1961, p. 391-400).

La photographie infra-rouge (pl. CCXIV) révèle l'existence du dessin particulièrement dans le lit rouge à baldaquin, le prie-Dieu et l'ange. Le dessin du lit est presque exclusivement linéaire. Dans leur ensemble, les contours sont délimités par un simple trait net réalisé en une seule fois, sans repentir, en négligeant certains détails comme la frange supérieure ou les rectangles constitués par des plis de repassage dans le fond. Diverses restrictions doivent cependant venir nuancer cette affirmation générale. Dans la partie des plis qui repose sur le sol, à l'avant du lit, et à hauteur du sceptre de l'ange, des corrections sont visibles. D'autre part, à côté des traits fortement marqués, il en existe d'autres, beaucoup moins nettement accusés. Lorsque le stade de l'exécution picturale proprement dite est en désaccord avec certaines lignes du dessin, ce désaccord se manifeste non avec les traits minces, mais avec les autres. On peut donc supposer que le dessin du lit a été réalisé en deux étapes : la première consiste en une mise en place générale et même dans la finition de certains détails comme le traversin; la seconde étape précise ou corrige la première; elle annonce l'aspect définitif que prendra l'œuvre après le placement de la couleur.

Le dessin du prie-Dieu ne diffère de l'exécution définitive que par la longueur de la tablette d'appui. Le dessin de l'aube de l'ange mérite de retenir plus particulièrement l'attention. On ne retrouve en

principe, ici aussi, qu'un dessin linéaire qui, à l'intérieur de l'aube, préfigure généralement les plis de l'étoffe, encore qu'il n'y ait pas une identité absolue entre le stade du dessin et celui de la couleur. Il en va tout autrement ailleurs. En trois endroits — dans le pan d'étoffe ramené devant le genou droit, dans la partie de l'aube qui recouvre le pied gauche et sous le coude droit —, la ligne du dessin débordé largement le contour actuel de la zone peinte en laissant présager de plus importantes modifications. D'autres éléments permettent d'affirmer, semble-t-il, que ces modifications ont réellement eu lieu. Ce sont : les traces de dessin que l'on remarque dans la main droite, une mise en place différente des yeux et du nez dans le visage, et surtout la présence d'un dessin pour le sceptre entre l'avant-bras gauche de l'ange et son aube. Il n'est pas possible de déterminer quelle devait être la position initialement prévue de l'ange, mais on peut tout au moins déduire que l'on se trouve en présence d'une œuvre où les divers stades de la création sont nettement apparents.

En raison du remodellement subi, les carnations doivent être écartées de l'étude de l'exécution picturale au stade de la couleur (voir C, *Description matérielle*, p. 123). Dans le reste de la surface, la touche est généralement régulière et sans hésitation — le vêtement de la Vierge présente un début de craquelures prématurées (pl. CCXVIII). L'aube de l'ange (pl. CCXVI) révèle une structure particulière. Le blanc de plomb a été utilisé en grande quantité. Mais le relief dans le stade d'exécution définitive paraît dû davantage au placement de lumières sous forme d'accents au sommet des plis qu'à un modelé en profondeur de toute la pâte.

#### H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 <sup>1</sup> : CARL JUSTI. *Aus der Capilla Real zu Granada*, dans *Zeitschrift für christliche Kunst* (Dusseldorf), III, 1890, 203-210.
- 1892 <sup>2</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [GONZÁLEZ]. *Guía de Granada*, Grenade, 1892.
- 1904 <sup>3</sup> : ELÍAS TORMO Y MONZÓ. *La colección de tablas de Doña Isabel la Católica conservada en Granada*, dans *Boletín de la Sociedad castellana de Excursiones* (Valladolid), II, 1904, 487-491.
- 1908 <sup>4</sup> : MANUEL GÓMEZ-MORENO [MARTÍNEZ]. *Un trésor de peintures inédites du XVe siècle à Grenade*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 3<sup>e</sup> période, XL, 1908, 289-314.
- 1910 <sup>5</sup> : VALERIUS VON LOGA. *Zum Altar von Miraflores*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* (Berlin), XXXI, 1910, 47-56.
- 1929 <sup>6</sup> : JEANNE MAQUET-TOMBU. *Le Maître de la légende de Marie-Madeleine*, dans *Gazette des Beaux-Arts* (Paris), 6<sup>e</sup> période, II, 1929, 258-291.
- 1931 <sup>7</sup> : ANTONIO GALLEGU Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [1<sup>e</sup> éd.], Grenade, 1931.
- 1952 <sup>8</sup> : J[AN] V.L. BRANS. *Isabel la Católica y el Arte hispano-flamenco*, Madrid, 1952.
- 1952 <sup>9</sup> : ANTONIO GALLEGU Y BURÍN. *La Capilla Real de Granada*, [2<sup>e</sup> éd.], Madrid, 1952.
- 1959 <sup>10</sup> : JAN V.L. BRANS. *Vlaamse schilders in dienst der Koningen van Spanje*, Louvain, 1959.
- 1959 <sup>11</sup> : JACQUES LAVALLEYE. *Considérations sur les primitifs flamands conservés à la Capilla Real de Grenade*, dans *Bulletin de la classe des Beaux-Arts [de l']Académie royale de Belgique* (Bruxelles), XLI, 1959, 21-29.



## I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

*Mention d'un panneau représentant l'Annonciation dans un inventaire du 26 février 1505 des biens laissés par Isabelle la Catholique.*

Otra tabla de la Salutacion que tiene de alto dos tercias y de ancho media vara escasa.

(*Archivo General de Simancas, Contaduría Major, Primera Epoca, Legajo 178, folio 70. Publié par Brans<sup>8</sup> 109 et par F.J. Sánchez Cantón, Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica, Madrid, 1950, p. 180.*)

## J. LISTE DES PLANCHES

N° 103 : MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-MADELEINE (3)

CCXIV. L'Annonciation, en infra-rouge	B	L 4988	1955
CCXV. L'Annonciation	B	161 345	1955
CCXVI. Buste de l'ange, en radiographie (1:1)	D	L 2798	1955
CCXVII. Buste de l'ange (1:1)	B	161 349	1955
CCXVIII. Buste de la Vierge, en radiographie (1:1)	D	L 2798	1955
CCXIX. Buste de la Vierge (1:1)	B	161 350	1955
CCXX. Coin supérieur gauche (1:1)	B	161 347	1955
CCXXI. Coin supérieur droit (1:1)	B	161 348	1955
CCXXII. Coin inférieur gauche (1:1)	B	161 351	1955
CCXXIII. Buste de la Vierge (M 2 ×)	B	161 352	1955
CCXXVII. c) L'Annonciation, revers	B	161 346	1955

## TABLE DES NOMS DE PERSONNES

*Noms de peintres et des anciens propriétaires des tableaux de la Capilla Real étudiés dans le présent volume*

- Anonyme allemand (?), 123, 125  
 atelier de Bois-le-Duc, 14  
 brugeois, 14, 59  
 école de Bourgogne du XV<sup>e</sup> siècle, 61  
 école de Haarlem, 25  
 école italienne, 7  
 espagnol, 1, 7, 55, 94, 115, 125  
 flamand, 7, 14, 62, 100, 115, 125;  
*ANONYME FLAMAND*, 15-28  
 hispano-flamand, 14, 46, 60, 82, 93,  
 100  
 hollandais, 115, 125
- Benson, Ambroise, 95
- Bermejo, Bartolomé, 7, 18, 19, 21
- Berruguete, Pedro, 7, 14
- Bosch, Jérôme, 7
- Botticelli, Sandro, 14
- Bouts, Albert, 26
- BOUTS*, Dieric, Groupe, 29-57; Bouts, Dieric,  
 9, 10, 12, 14, 23-27, 75, 115; école de, 25, 26
- Bouts, Dieric, le Jeune, 31
- Campin, Robert, 96, 97
- Christus, Petrus, 32, 43-45, 48
- Christus, Petrus, le Jeune, 43
- David, Gérard, 14, 18-20, 83, 84, 113, 115, 118;  
 successeur de, 55; école de, 83
- Eyck, Jean van, 55, 56; successeur de, 20
- Geertgen tot Sint Jans, 18, 19, 58, (Gérard de  
 Saint-Jean) 115
- Goes, Hugo van der, 58, 67, 70, 71
- Isabelle, reine de Castille, épouse de Ferdinand,  
 roi d'Aragon, dite Isabelle la Catholique, 1-14
- Isenbrant, Adrien, 95
- Juan II, roi de Castille et de Leon, (?) 93,  
 (?) 94, (?) 96
- Juan Flamenco, voir Juan de Flandes
- Juan de Flandes, 20, 94
- Kuhn (?), 43
- Maître de Flémalle (voir aussi Campin, Ro-  
 bert), 30, 96, 98, 115  
 de Francfort, 90  
*DE LA LÉGENDE DE SAINTE CATHERINE*,  
 110-122; de la Légende de sainte Cathe-  
 rine, 9, 13, 14, (de la Multiplication  
 des pains) 115  
 de la Légende de sainte Lucie, 25, 26,  
 27, 115  
*DE LA LÉGENDE DE SAINTE MARIE-  
 MADELEINE*, 123-129; de la Légende de  
 sainte Marie-Madeleine, 14  
 de Liesborn (?), 126  
 de la Multiplication des pains, voir  
 Maître de la Légende de sainte Cathe-  
 rine  
 de la Sibylle de Tibur, 31  
 du Saint-Sang, 14
- Martin V, pape, (?) 96, (?) 98
- Meckenem, Israël van, 112
- MEMLINC*, Hans, Groupe, 58-86; Memlinc,  
 Hans, 1, 14, 24, 25, 31, 93, 110, 115, 118,  
 125; atelier de, 14; cercle de, 18, 24, 26;  
 disciple de, 82, 118, 125; disciple hispano-  
 flamand de, 82, 93; successeur de, 18
- Metsijs, Quentin, 68
- Ouwater, Albert van, 18, 20, 31, 43, 47
- Provost, Jean, manière de, 14
- Sittow, Michel, 7
- Stockt, Vrancke van der, 125
- Stockt, Bernard van der, 125
- WEYDEN*, Rogier van der, Groupe, 87-109;  
 Weyden, Rogier van der, 14, 30-32, 38-40,  
 44, 46-48, 55, 58, 59, 67, 71, 75, 76, 78, 83,  
 115, 118, 124-126; disciple de, 18, 43
- Weyden, Pierre van der, 115



## TABLE DES NOMS DE LIEUX

*Lieux de passage des tableaux de la Capilla Real étudiés dans le présent volume*

- |                                                                                                                                   |                                                                          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| Arevalo (Avila) (?), 5                                                                                                            | Madrid (?), 3                                                            |
| Bruges, <i>L'Art flamand dans les collections espagnoles</i> (1958), 69, 99                                                       | Madrid, <i>Arte flamenco en las Colecciones españolas</i> (1958), 69, 99 |
| Grenade, Alhambra (?), 8                                                                                                          | Madrid, Musée du Prado, 60, 61                                           |
| Grenade, Collection de Marguerite d'Autriche (?), 5                                                                               | Miraflores (Burgos), chartreuse de, (?), 93, 94, 96, 102                 |
| Grenade, <i>Exposición de Arte Histórico celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de la Provincia de Granada</i> (1912), 25 | Ségovie (?), 4, 5                                                        |
| La Mejorada (Olmedo), monastère de, (?), 4, 82, 86                                                                                | Toro (Zamora) (?), 4, 5, 73, 108                                         |
|                                                                                                                                   | Veas (?), 5                                                              |

## TABLE ICONOGRAPHIQUE

*Répertoire systématique des sujets figurant sur les tableaux de la Capilla Real étudiés dans le présent volume*

## ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE

Anges, (saint Michel) 16 (II), 24 (XXI), 30 (XXXI), 80 (CLI)  
 Démons, (monstres) 16 (II)  
 Création d'Adam, 38 (XLVIII)  
 Création d'Eve, 38 (II)  
 Admonition divine à Adam et Eve, 38 (L)  
 Adam et Eve mangeant la pomme, 24 (XXX b), 30 (XXXVI c), 38 (LI)  
 Adam et Eve chassés du paradis, 23-24 (XXX a et b), 30 (XXXVI b et c), 38 (LII), 92 (CLXXXIV)  
 Vie laborieuse d'Adam et d'Eve, 38 (LIII)  
 Sacrifice de Caïn et d'Abel, 38 (LIV)  
 Meurtre d'Abel, 38 (LV)  
 Sacrifice d'Abraham, 89-90 (CLXIX)  
 Moïse, 124 (CCXX)  
 Mort d'Absalon, 89-90 (CLXVIII)  
 Prophètes, 37 (LVI a et b)  
 ANNONCIATION, 124 (CCXV)  
 NATIVITÉ, 80-81 (CLI); 88-90 (CLV et CLXIV)  
 Adoration des bergers, 90 (CLXV)  
 Fuite en Egypte (Repos pendant la), 75 (CXXXVIII)  
 VIERGE ET ENFANT, (au trône avec deux anges), 23-24 (XXI); (au trône avec quatre anges), 30 (XXXI); (au trône), 74-75 (CXXXVIII); (entre sainte Barbe et sainte Catherine), 111-112 (CXCI)  
 CHRIST (buste), 54 (CXI)  
 CHRIST DE PITIÉ (avec la Vierge), 58-59 (CXIV)  
 VIERGE AVEC CHRIST DE PITIÉ, voir CHRIST DE PITIÉ  
 Jérusalem, 38 (LXXVII), 67 (CXXVIII)

Instruments de la Passion, 58-59 (CXIV), 112-113 (CCVI)  
 Rencontre du Christ et de sa mère, 91 (CLXXXII)  
 Pâmoison de la Vierge, voir Rencontre du Christ et de sa mère  
 Erection de la croix, 91 (CLXXXIII)  
 MORT DU CHRIST EN CROIX, (Calvaire) 37-38 (LXXIII)  
 DESCENTE DE CROIX, 37-38 (XLI), 66-67 (CXXI)  
 DÉPLORATION DU CHRIST MORT, 88, 90, 91 (CLXX)  
 PIETA, voir DÉPLORATION DU CHRIST MORT  
 RÉSURRECTION, 38 (LXXIII)  
 Saintes femmes au tombeau, 38 (LXXIII b)  
 Apparition du Christ ressuscité à sa mère (panneau dissocié), 88 (CLXXXIX)  
 Sainte Barbe, 111 (CXCI)  
 Sainte Catherine, 111 (CXCI)  
 SAINT GRÉGOIRE (MESSE DE), 112-113 (CCV)  
 SAINT JEAN-BAPTISTE, 16 (II)  
 Saint Jean l'Évangéliste, 91 (CLXXXI)  
 Saint Joseph, 74, 75 (CXLIV), (?) 111 (CXCII)  
 Saint Luc, 89, 90 (CLXVI b)  
 Saint Matthieu, 91 (CLXXXI b)  
 SAINT MICHEL, voir Anges  
 Saint Pierre, 89, 90 (CLXVI a)

## ICONOGRAPHIE PROFANE

Cavaliers combattant (actuellement non visibles), 37, 38 (CX)  
 Combattants, 37, 38 (LVIII, LIX)  
 Botanique, 16 (IV), 24 (XXI), 75-76 (CXLVIII et CIL), 111-112 (CXCII, CIC, CCI)



PLANCHES

1888

...

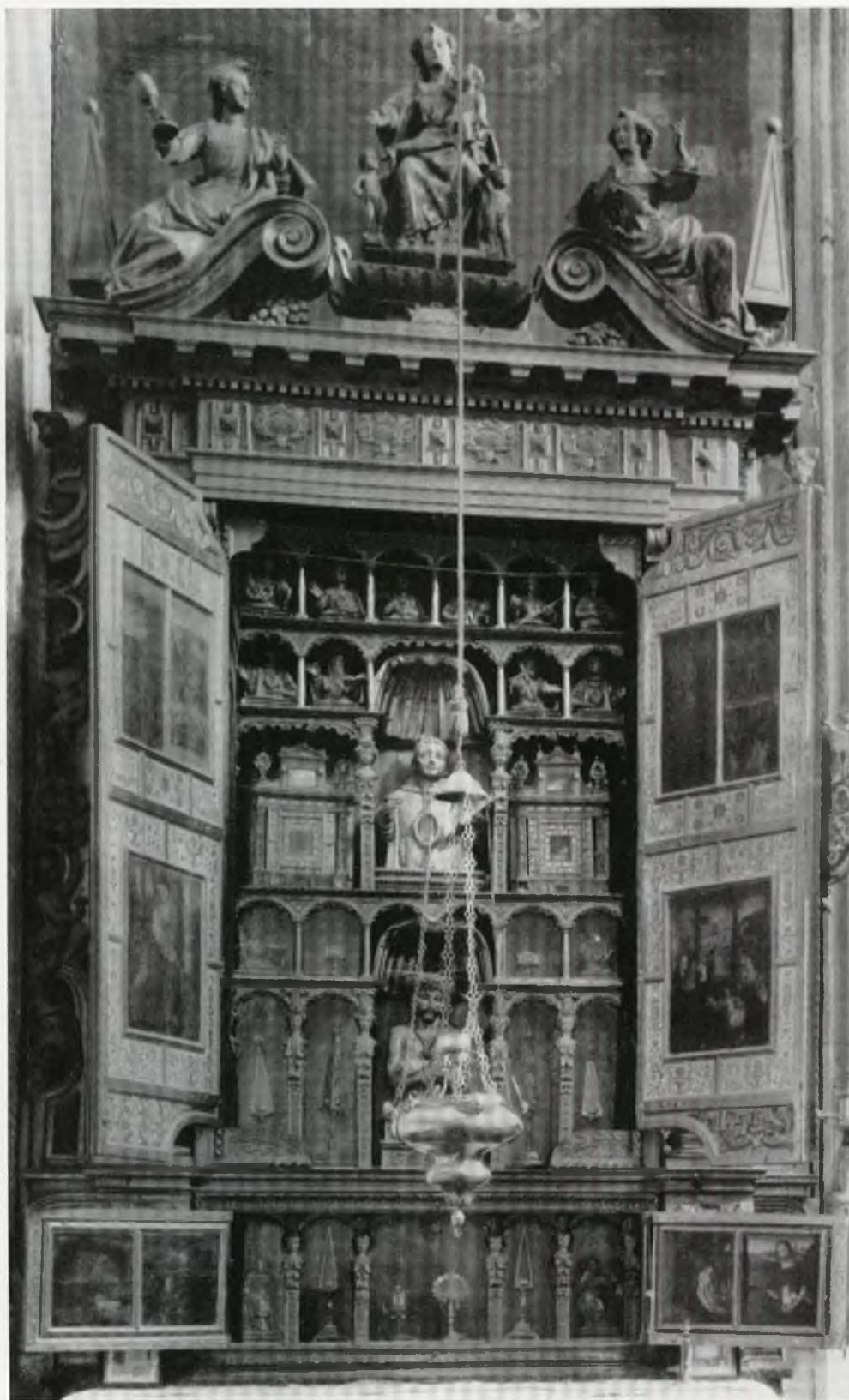
...

CHILDREN

...

...





*Grenade, Chapelle royale. Le reliquaire du transept nord, ouvert, avant 1945*





N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel*





*N° 92 : Anonyme ( 10 ), Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Buste du saint et paysage*







*N° 92 : Anonyme (10), Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, moitié supérieure*





N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, moitié inférieure*





*N° 92 : Anonyme (10), Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, moitié inférieure, en infra-rouge*





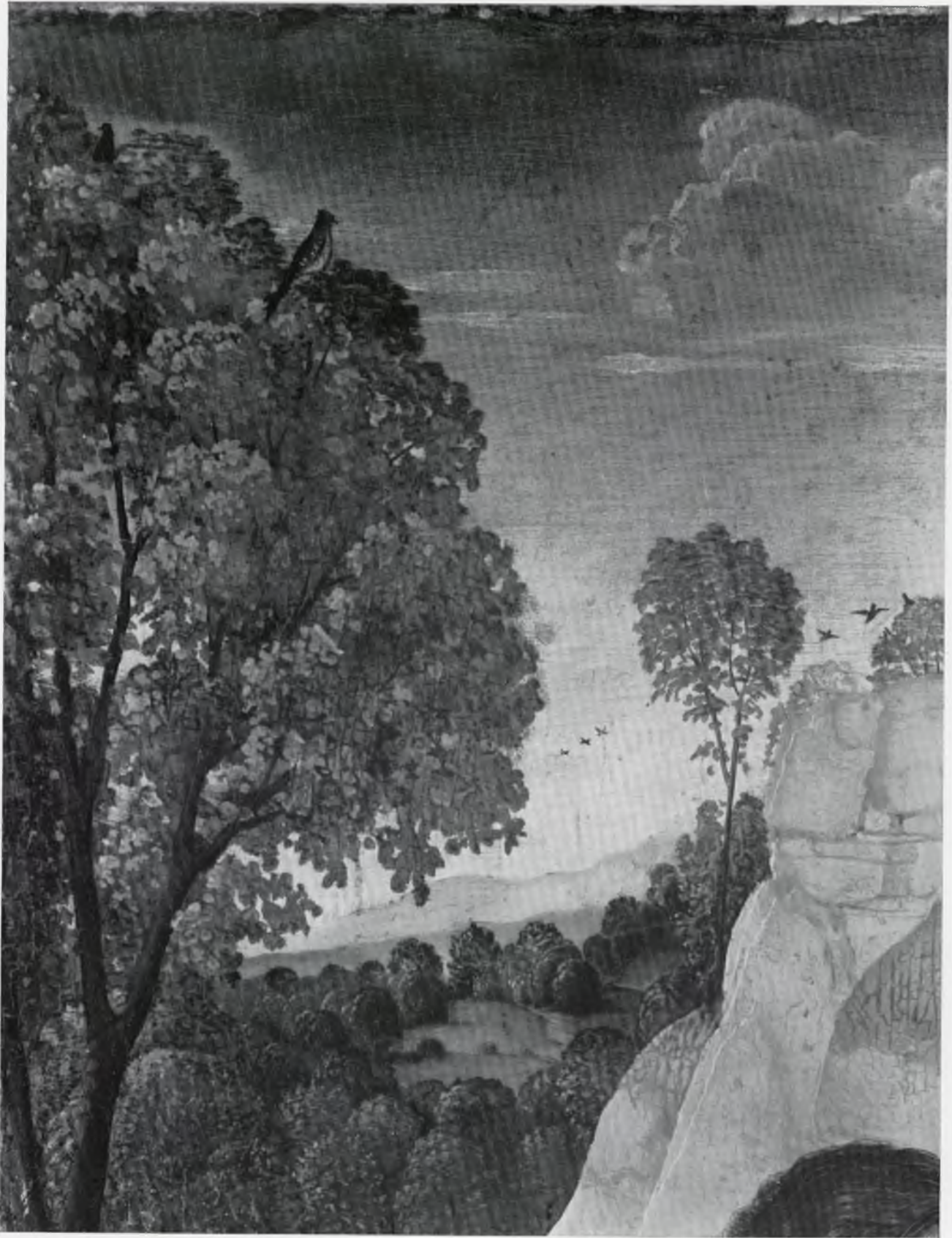
N<sup>o</sup> 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, le buste du saint, en radiographie (1:1)*





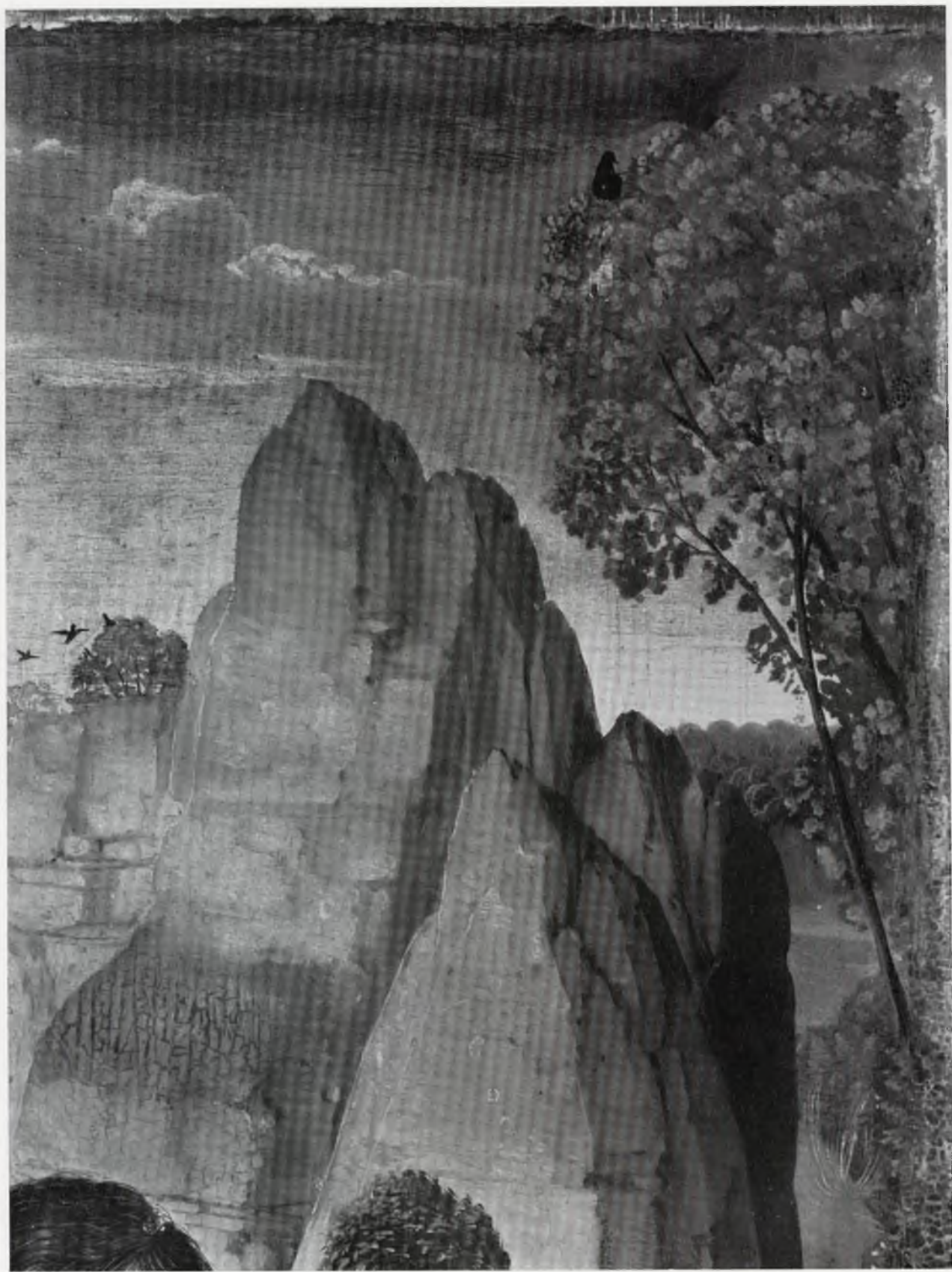
N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, le buste du saint (1:1)*





*N° 92 : Anonyme (10), Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, le coin supérieur gauche (1:1)*





N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel*. *Saint Jean-Baptiste, le coin supérieur droit (1:1)*



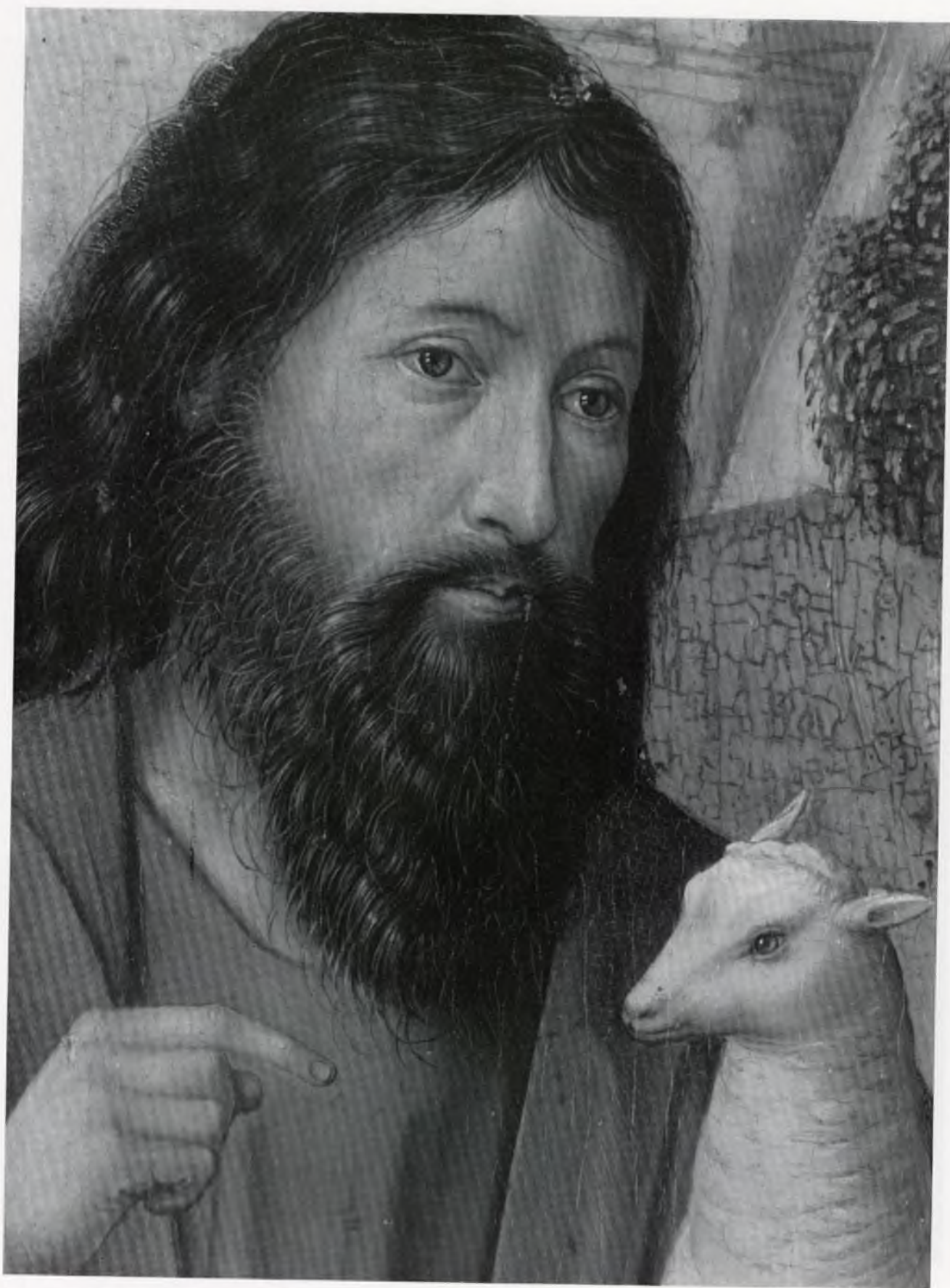


N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, le coin inférieur gauche (1:1)*



N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, le paysage aquatique (M 2 x)*





N° 92 : Anonyme (10), Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste, la tête du saint (M 2 ×)





N<sup>o</sup> 92 : Anonyme (10), Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Michel, la tête du saint (M 2 ×)





N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel*. *Saint Michel, le buste du saint, en radiographie (1:1)*





N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Michel, moitié supérieure*





N° 92 : Anonyme (10), Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Michel, moitié inférieure, en infra-rouge





N<sup>o</sup> 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Michel, moitié inférieure*





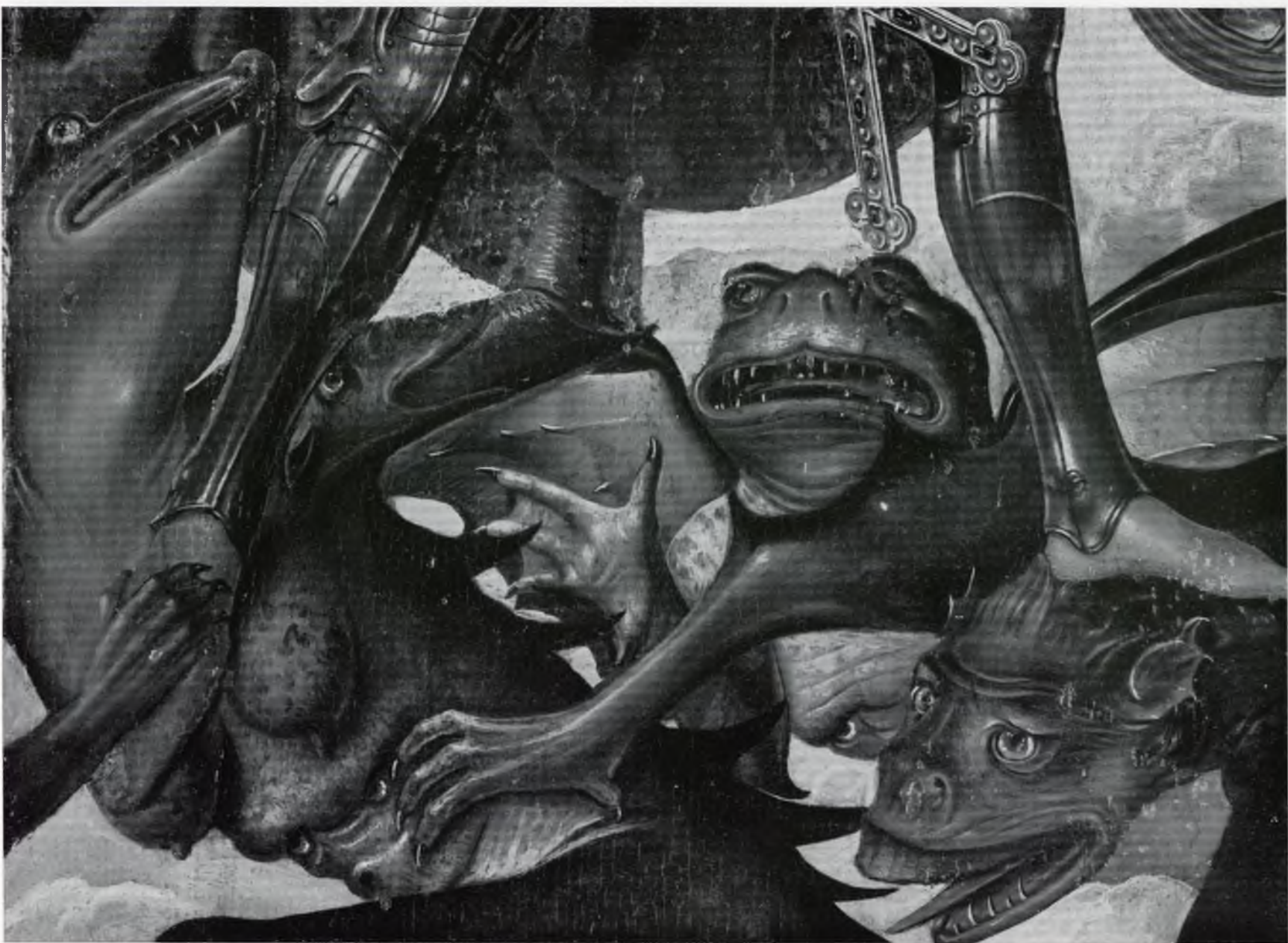
N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel*. *Saint Michel, le buste du saint* (1:1)





N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Michel, l'armure, le bouclier et le monstre de droite (1:1)*





N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Michel, les monstres sous les pieds du saint (1:1)*



N° 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges*





N° 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges. Les anges*





N<sup>o</sup> 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges. La Vierge et l'Enfant*





*N° 93 : Anonyme (11), La Vierge et l'Enfant avec deux anges. Le buste de la Vierge, en radiographie (1:1)*





*N° 93 : Anonyme (11), La Vierge et l'Enfant avec deux anges. Le buste de la Vierge (1:1)*



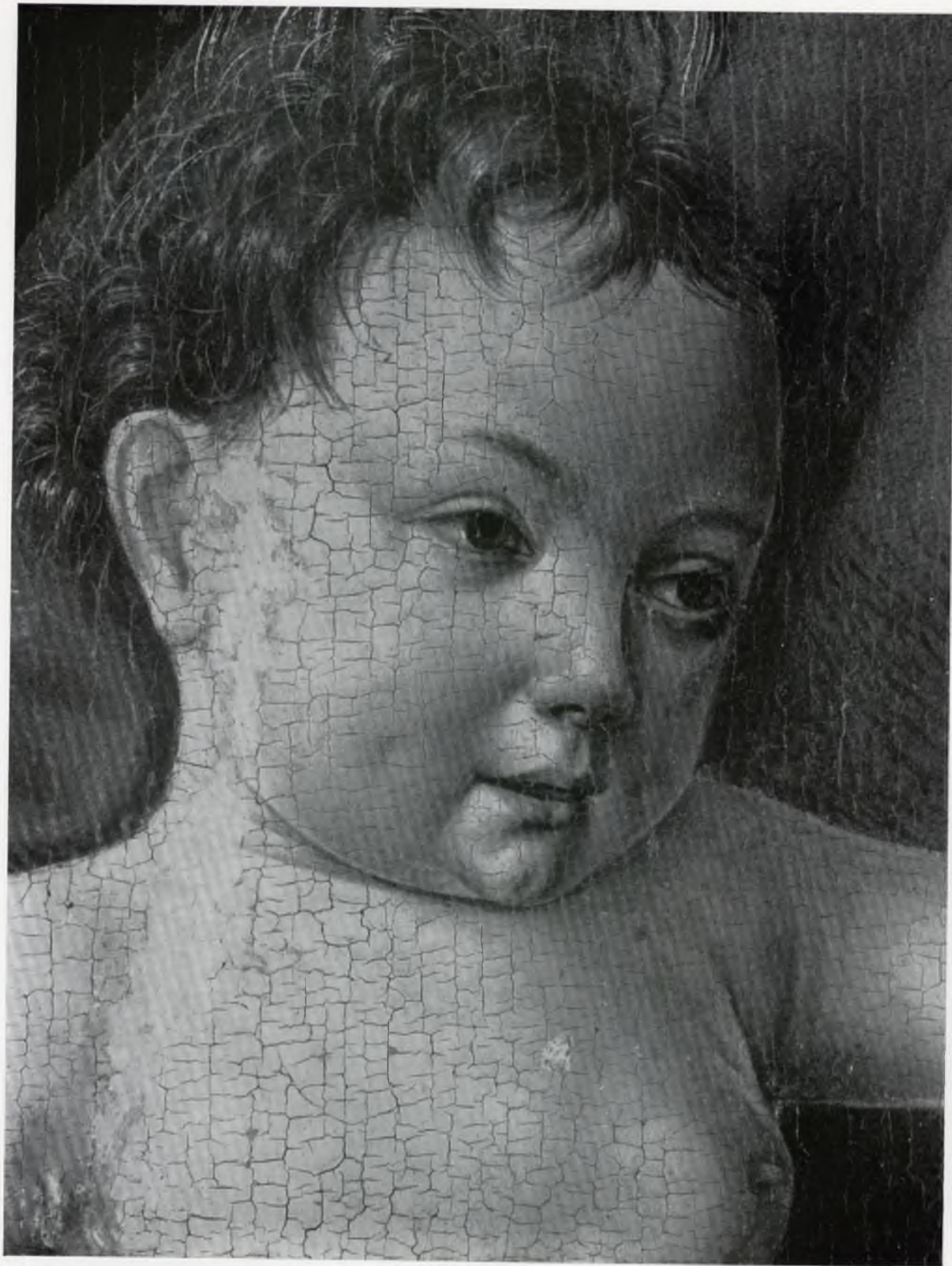


N° 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges*. Détail du manteau et de la robe de la Vierge, en infra-rouge



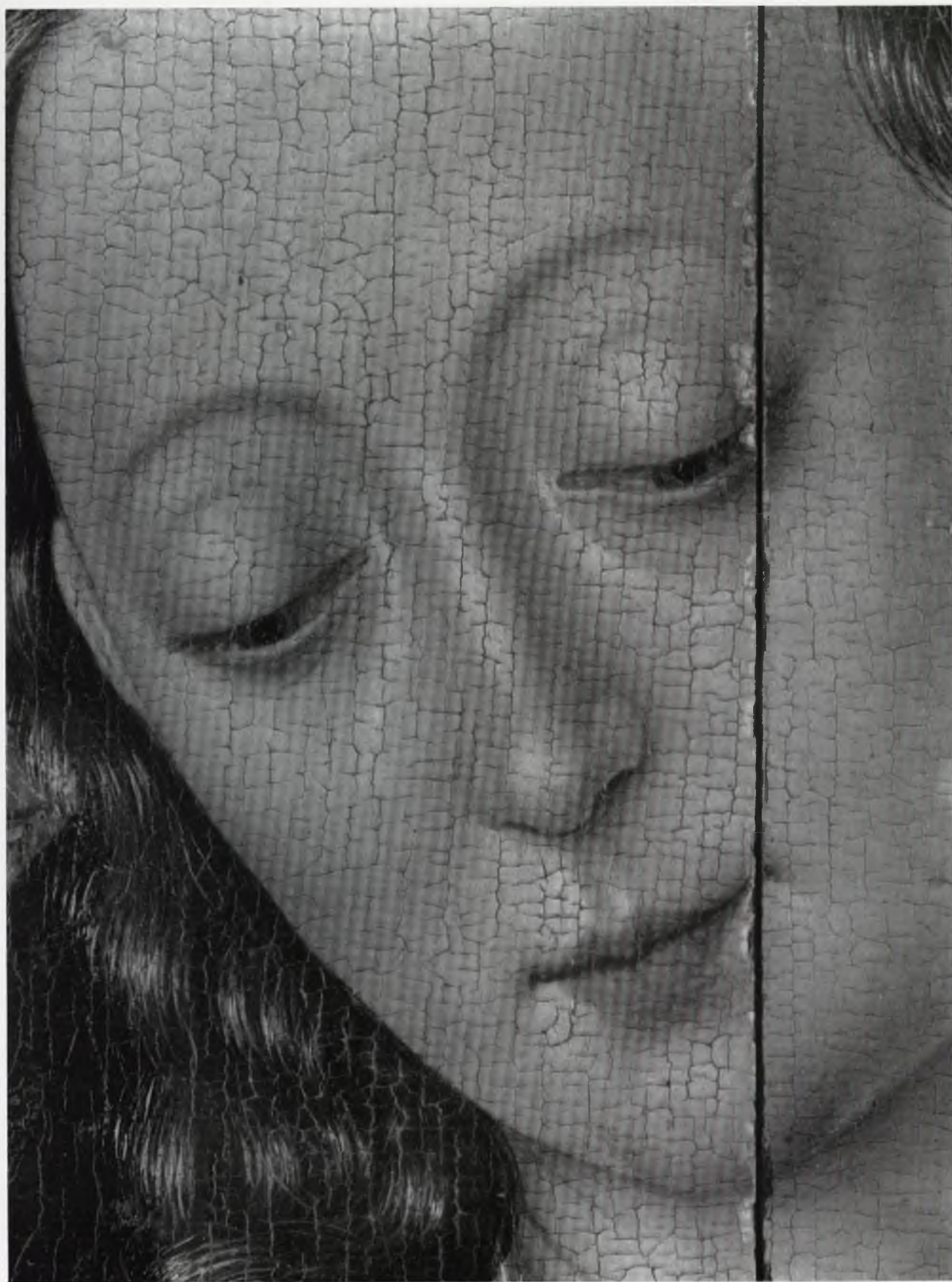
N° 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges*. Détail du manteau et de la robe de la Vierge





N<sup>o</sup> 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges. La tête de l'Enfant (M 2 ×)*





N° 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges*. *Le visage de la Vierge* (M 2 ×)





N<sup>o</sup> 93 : Anonyme (11), *La Vierge et l'Enfant avec deux anges.*

a) et b) *Les chapiteaux avec l'ange et Adam et Eve (1:1)*

c) *Le coin inférieur droit, en lumière rasante (M 2 ×)*





N° 94 : Groupe Bouts ( 14 ), La Vierge et l'Enfant avec quatre anges







N° 94 : Groupe Bouts (14), *La Vierge et l'Enfant avec quatre anges*





*N° 94 : Groupe Bouts (14), La Vierge et l'Enfant avec quatre anges.  
Le buste de la Vierge et l'Enfant, en radiographie (1:1)*





N<sup>o</sup> 94 : Groupe Bouts (14), *La Vierge et l'Enfant avec quatre anges.*  
*Le buste de la Vierge et l'Enfant (1:1)*





*N° 94 : Groupe Bouts (14), La Vierge et l'Enfant avec quatre anges. Les anges, en radiographie (1:1)*





N<sup>o</sup> 94 : Groupe Bouts (14), *La Vierge et l'Enfant avec quatre anges. Les anges (1:1)*





N<sup>o</sup> 94 : Groupe Bouts (14), La Vierge et l'Enfant avec quatre anges.  
a) Le coin supérieur gauche  
b) Les chapiteaux de gauche (M 2 ×)  
c) Les chapiteaux de droite (M 2 ×)





N<sup>o</sup> 94 : Groupe Boutis (14), La Vierge et l'Enfant avec quatre anges. Le paysage (1:1)





N° 94 : Groupe Bouts (14), *La Vierge et l'Enfant avec quatre anges*. Les bustes des anges de gauche (M 2 ×)





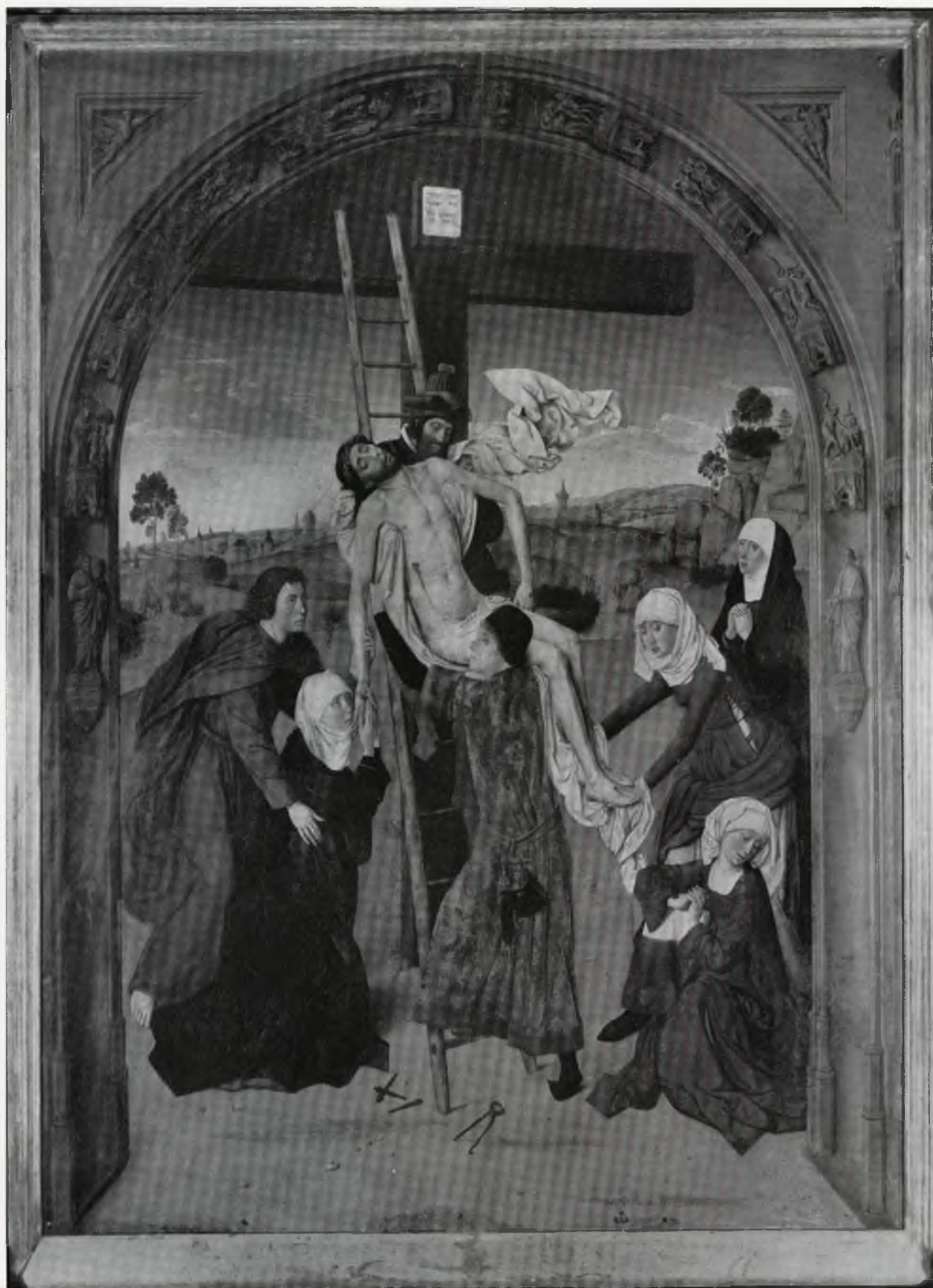
N° 94 : Groupe Bouts ( 14 ), La Vierge et l'Enfant avec quatre anges. Le buste de la Vierge et la tête de l'Enfant ( M 2 X )





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le panneau central : *la Descente de croix*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la Vierge et saint Jean*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le panneau central : la Descente de croix, le corps du Christ*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la sainte femme agenouillée*



*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, les deux saintes femmes debout à droite*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le panneau central : la Descente de croix, la tête de saint Jean et le paysage de gauche



N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le panneau central : la Descente de croix, la tête d'une sainte femme et le paysage de droite





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le panneau central : la Descente de croix, la voussure gauche, l'admonition divine (1:1)*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le panneau central : la Descente de croix, la voussure gauche, la faute originelle (1:1)*





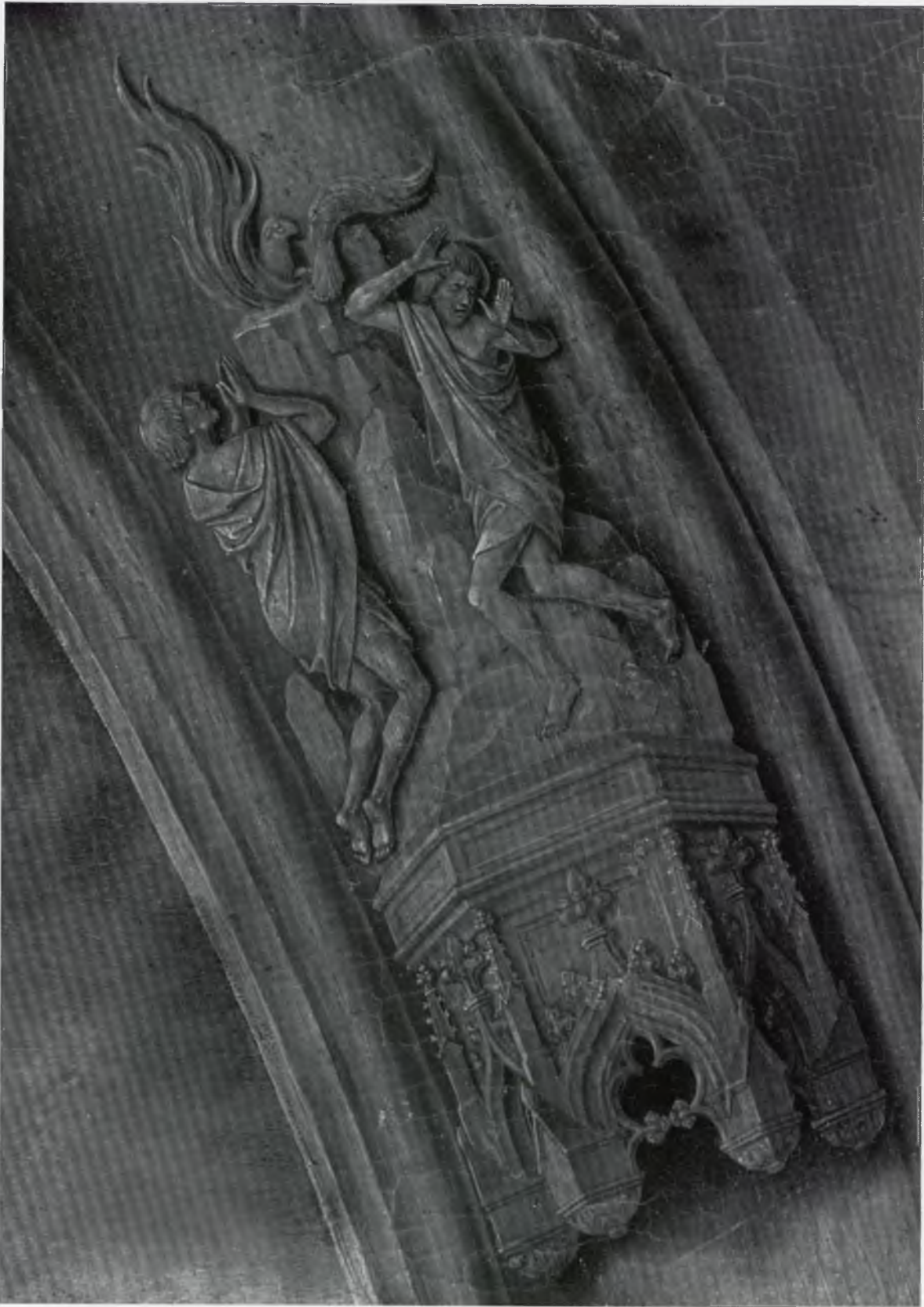
*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la voussure droite, l'expulsion du Paradis (1:1)*





*N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la voussure droite, la vie laborieuse d'Adam et Eve (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la voussure droite, les sacrifices de Caïn et d'Abel (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la voussure droite, le meurtre d'Abel (1:1)*





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le panneau central : la Descente de croix, la voussure gauche, un prophète (1:1); la voussure droite, des prophètes (1:1)*



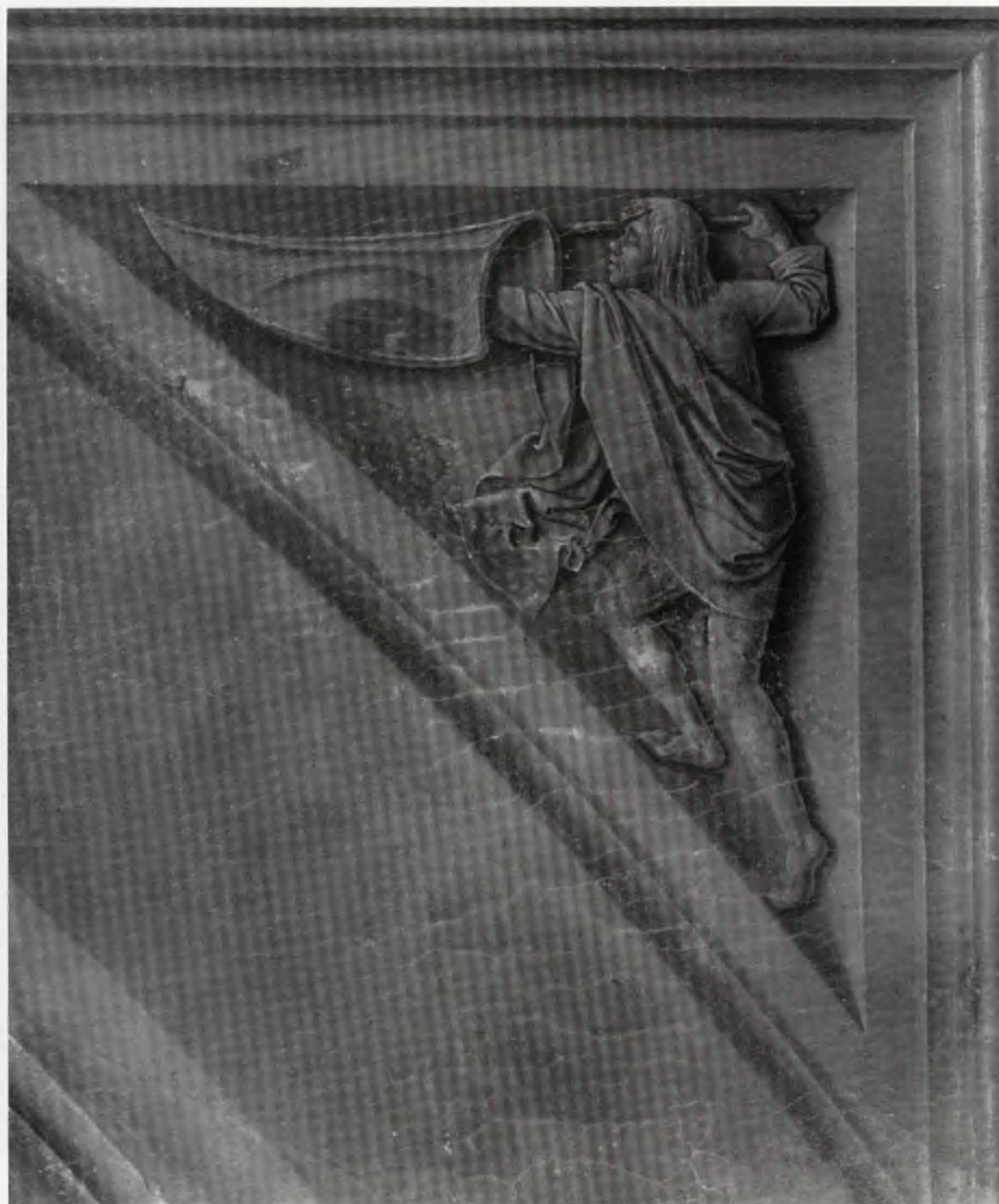


N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le panneau central : la Descente de croix, les deux dais supérieurs (1:1); le pinacle le long de la bordure de droite*



*N° 95 : Groupe Bouts ( 15 ), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, l'écoinçon gauche ( 1 : 1 )*





*N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, l'écoinçon droit (1:1)*



*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la tête et les mains de la Vierge, les mains du Christ et de saint Jean (1:1)*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. *Le panneau central : la Descente de croix, le buste du Christ (1:1)*



*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la tête de Joseph d'Arimathe (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, le buste de Marie-Madeleine (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, le buste de la sainte femme agenouillée (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, le buste de la sainte femme debout (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la tête de saint Jean et une partie du paysage de gauche (1:1)*



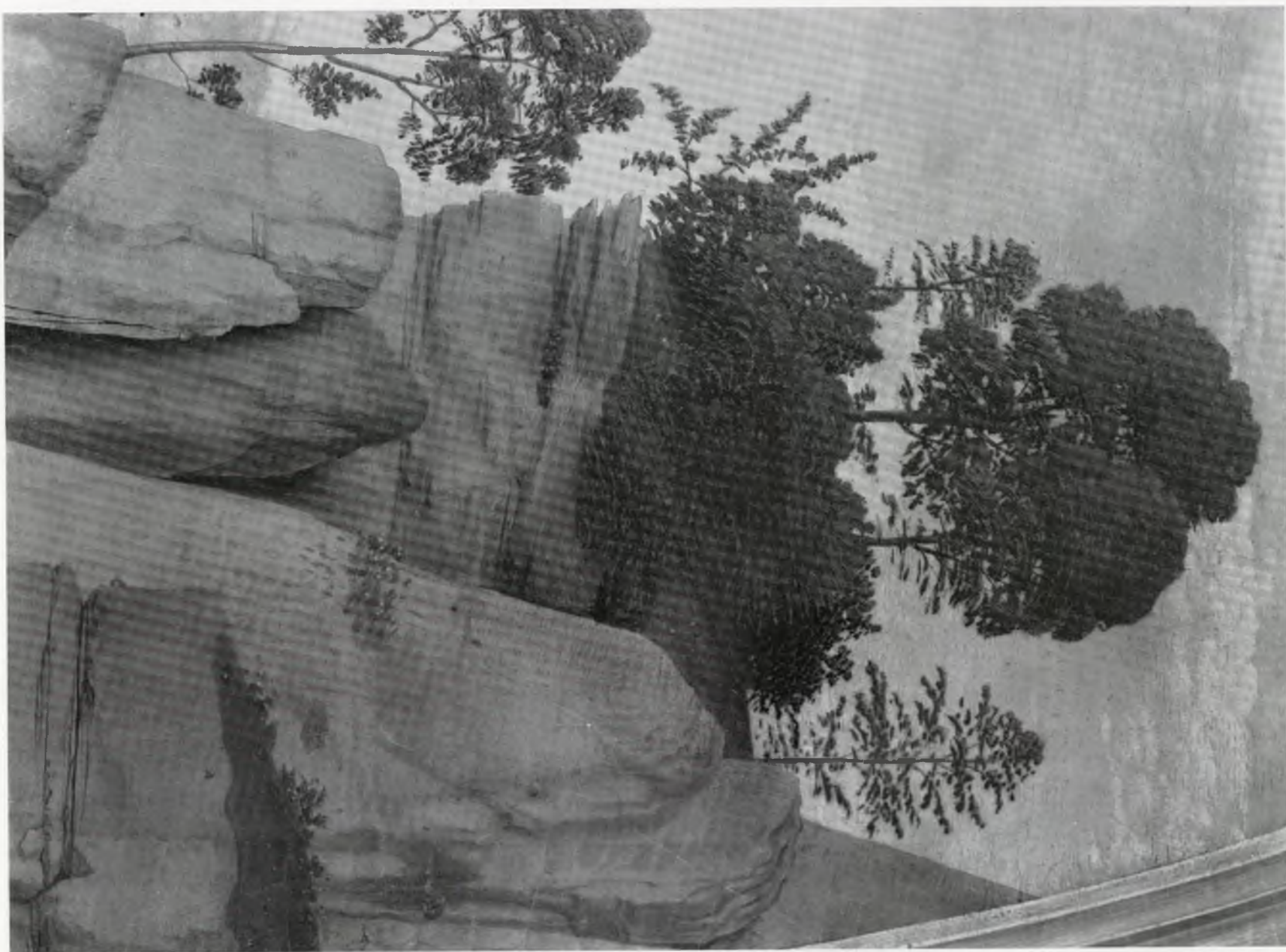


*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la tête de Nicodème (1:1)*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le panneau central : la Descente de croix, une partie du paysage de gauche avec un cavalier (1:1)



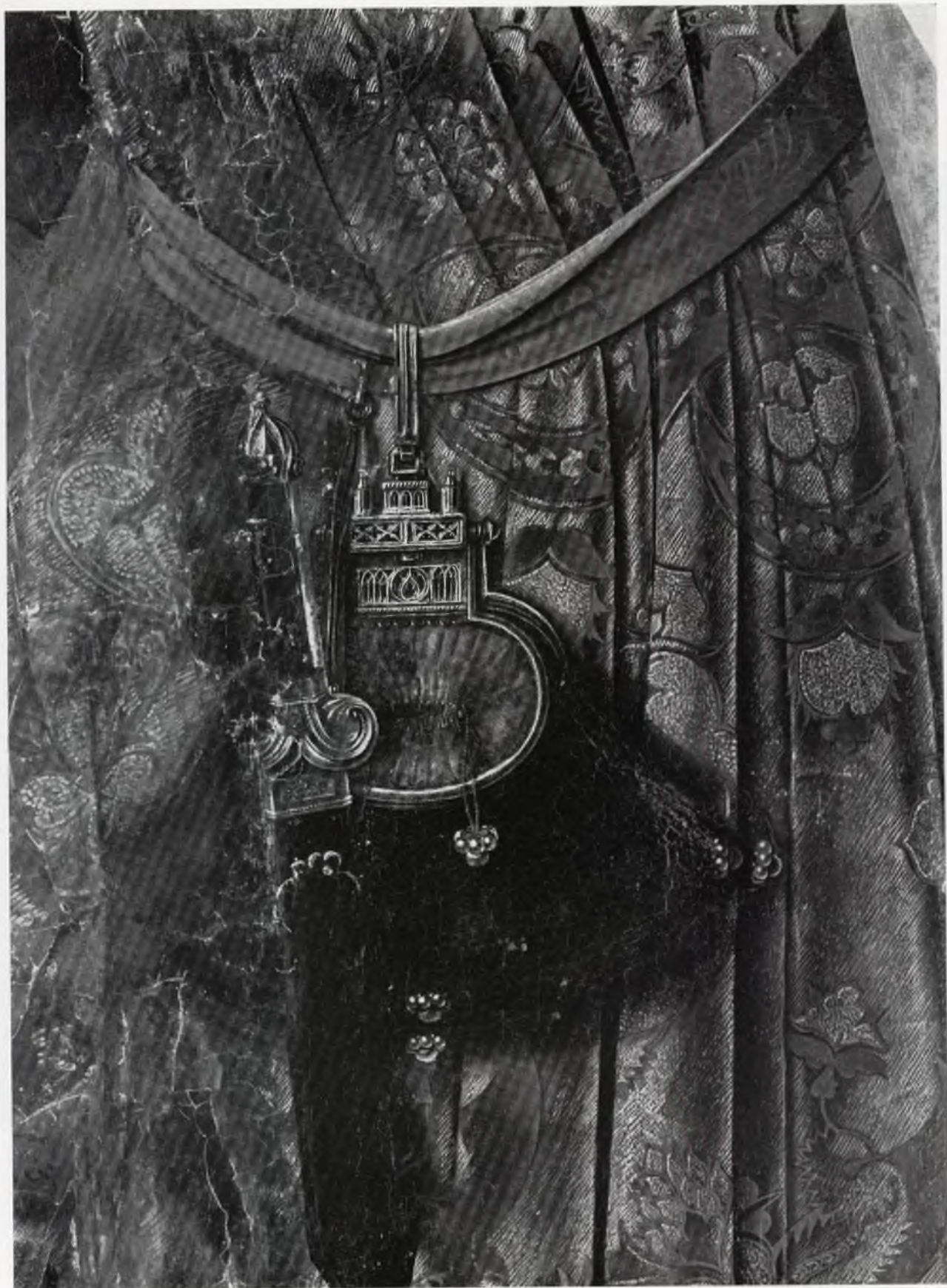
N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le panneau central : la Descente de croix, les rochers et les arbres de droite (1:1)





*N° 95 : Groupe Bouis (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la tête de la sainte femme agenouillée (M 2 × )*





*N° 95 : Groupe Bouts ( 15 ), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le panneau central : la Descente de croix, la ceinture, la bourse et la dague de Nicodème ( 1 : 1 )*





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le panneau central : *la Descente de croix*.  
a) *Saint Jean, en infra-rouge*  
b) *Personnages de droite, détails, en infra-rouge*



N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le volet gauche : la Crucifixion; le volet droit : la Résurrection*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, coin inférieur gauche, la Vierge et saint Jean*





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*.  
*Le volet gauche : la Crucifixion, les personnages groupés au pied de la croix*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*.  
*Le volet gauche : la Crucifixion, les têtes des personnages placés à droite de la croix*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le volet gauche : la Crucifixion, le Christ





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, la tête d'une des saintes femmes debout et les quatre personnages du second plan (1:1)*





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. *Le volet gauche : la Crucifixion, le paysage de droite*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, le buste de la Vierge et les mains de saint Jean (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, le buste du Christ (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, le buste des deux saintes femmes debout (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, la tête et les mains de Marie-Madeleine, les pieds du Christ (1:1)*





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le volet gauche : la Crucifixion, le buste de saint Jean (1:1)*



N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.* *Le volet gauche : la Crucifixion, l'ange de gauche (1:1); l'ange de droite (1:1)*





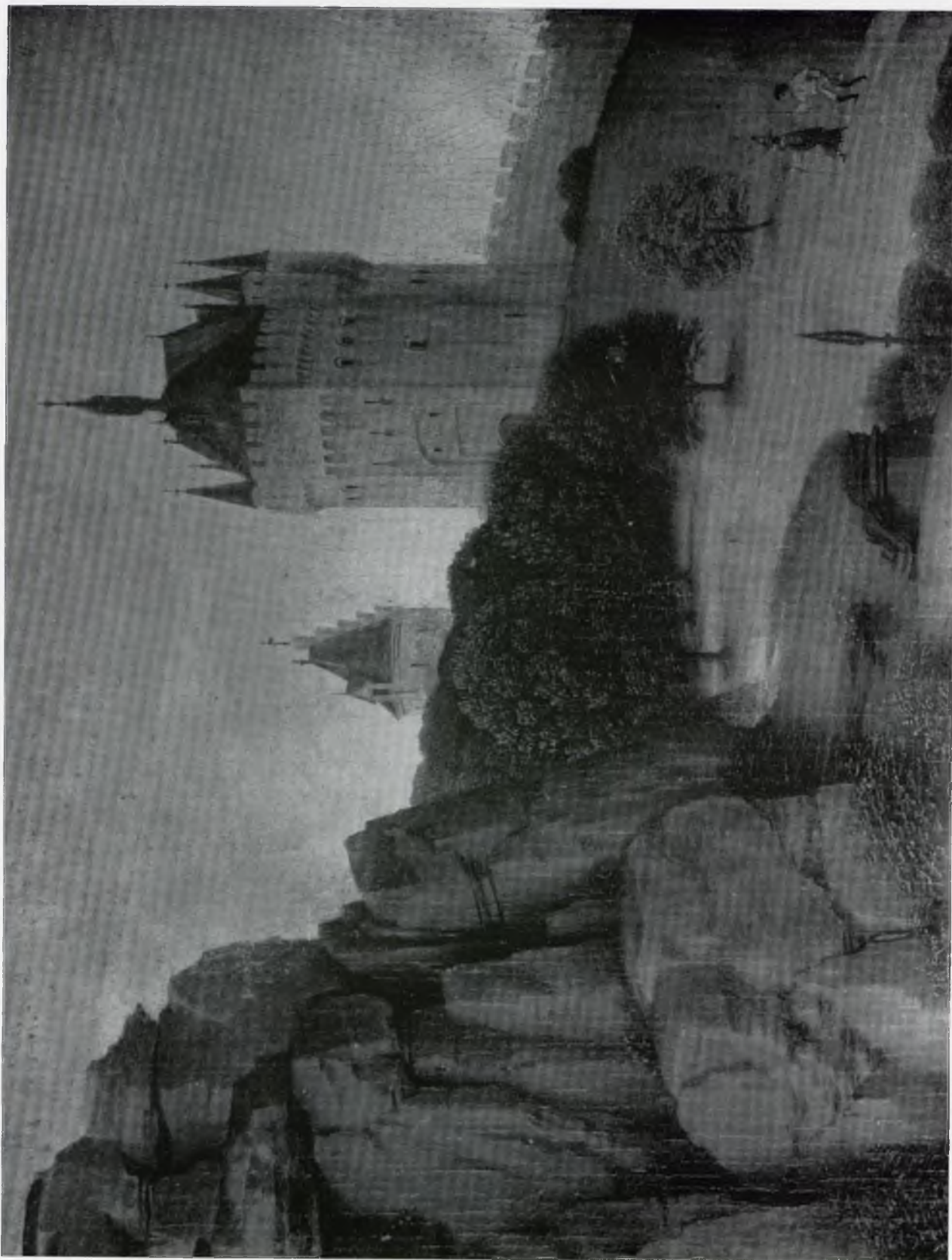
*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, la main gauche de la Vierge (1:1)*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*.  
*Le volet gauche : la Crucifixion, les mains et les vêtements du premier personnage à droite (1:1)*





N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix. Le volet gauche : la Crucifixion, le paysage de gauche (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, le paysage de droite vu entre la croix et la lance (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, la tête de la Vierge (M 2 ×)*





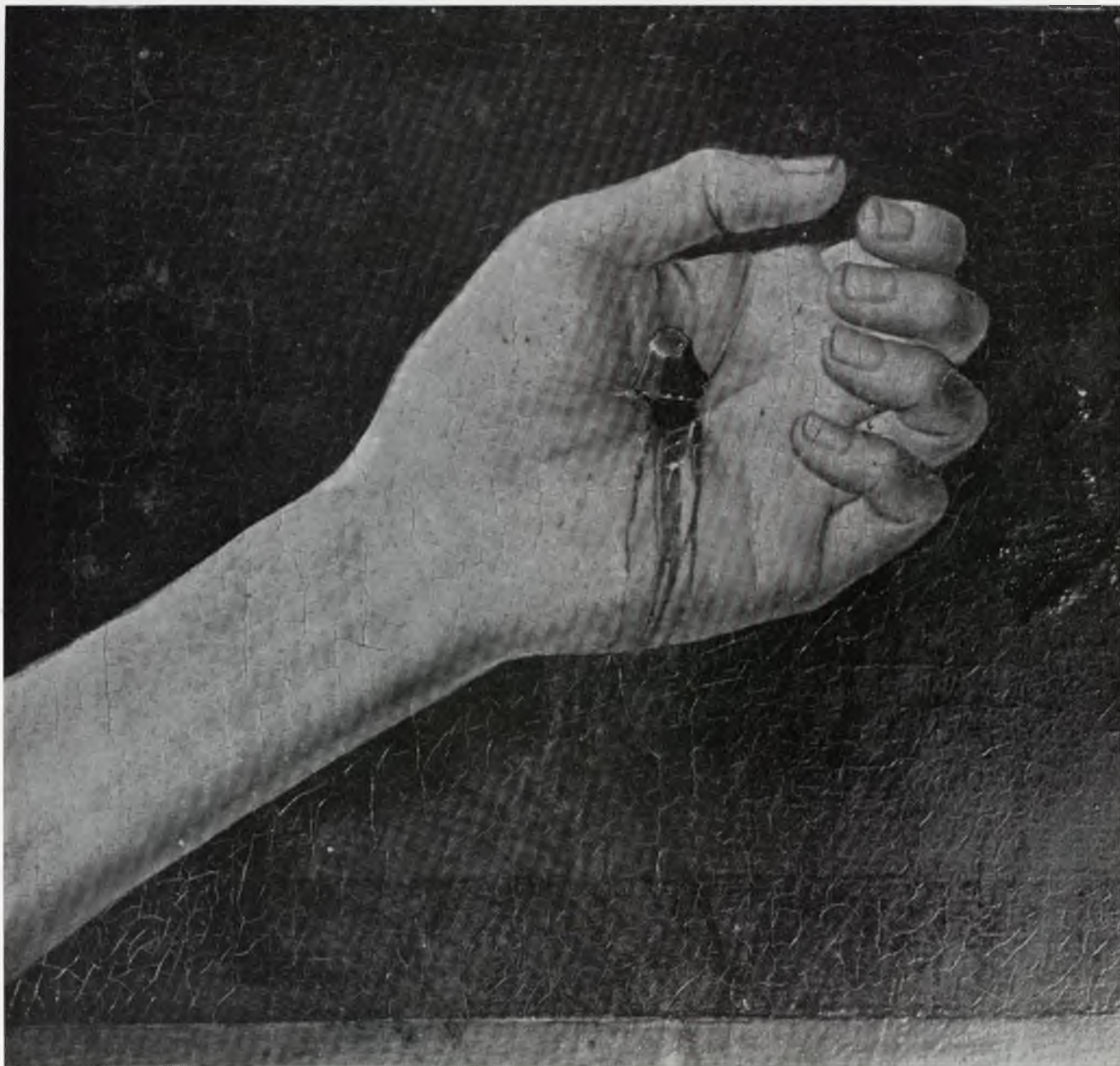
*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, la tête du personnage à la main levée (M 2 ×)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, le visage et la main gauche de Marie-Madeleine (M 2 ×)*



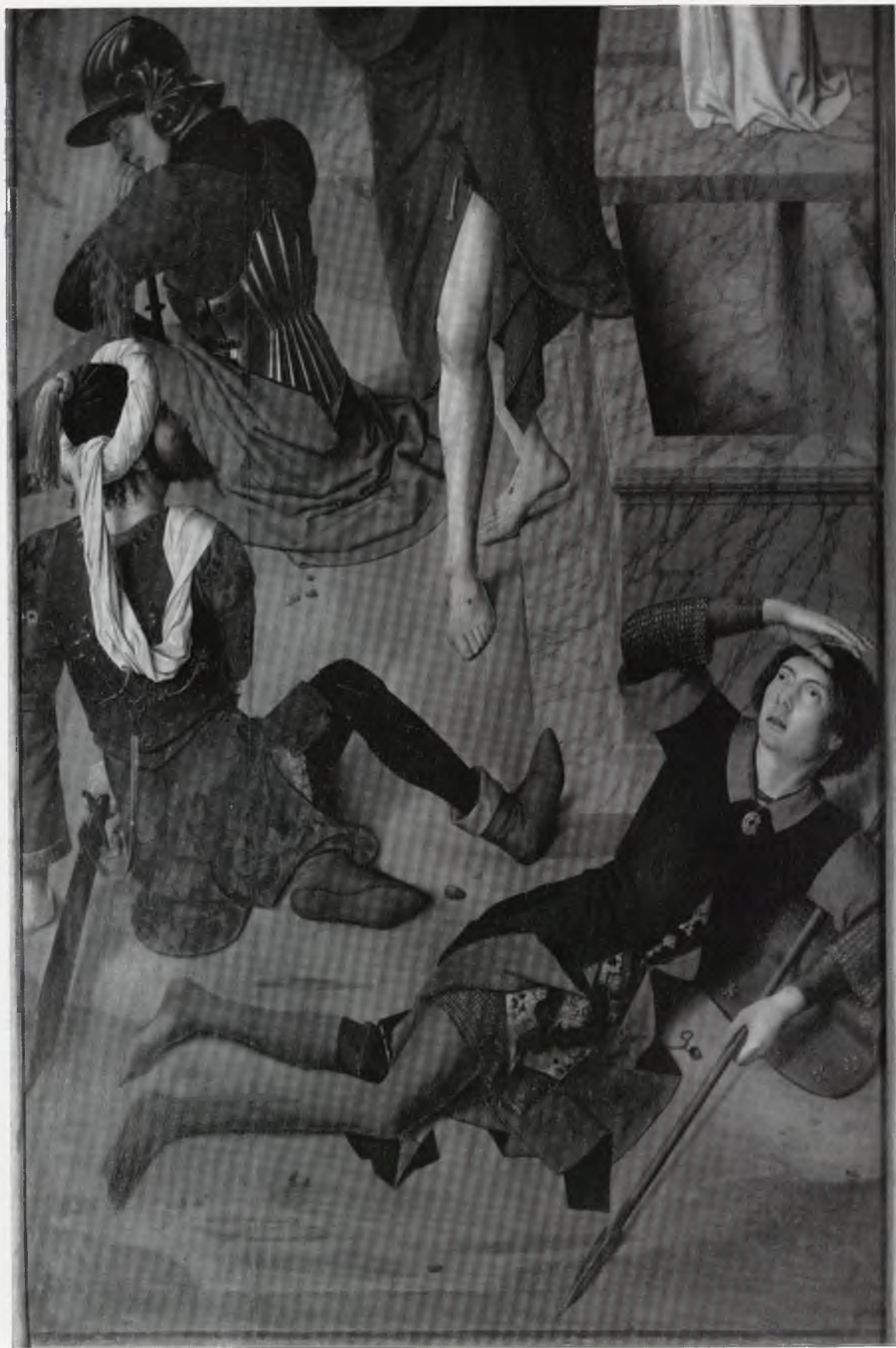


*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet gauche : la Crucifixion, la main gauche du Christ (M 2 ×)*



*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, le paysage et le ciel*



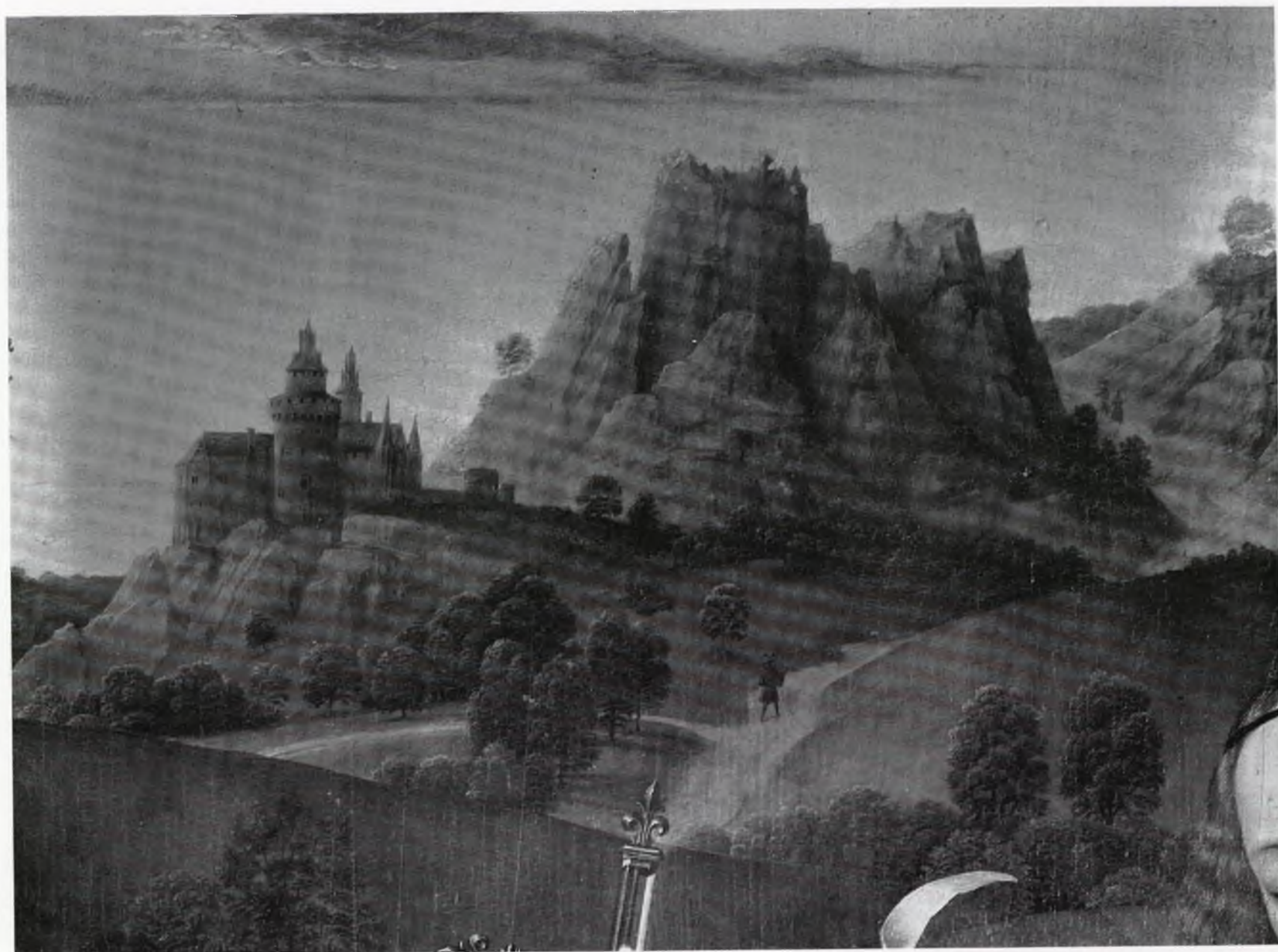


N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*.  
*Le volet droit : la Résurrection, la moitié inférieure, les soldats*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le volet droit : la Résurrection, le buste du Christ et le paysage



N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*. Le volet droit : la Résurrection, la partie droite du paysage avec un château (1:1)





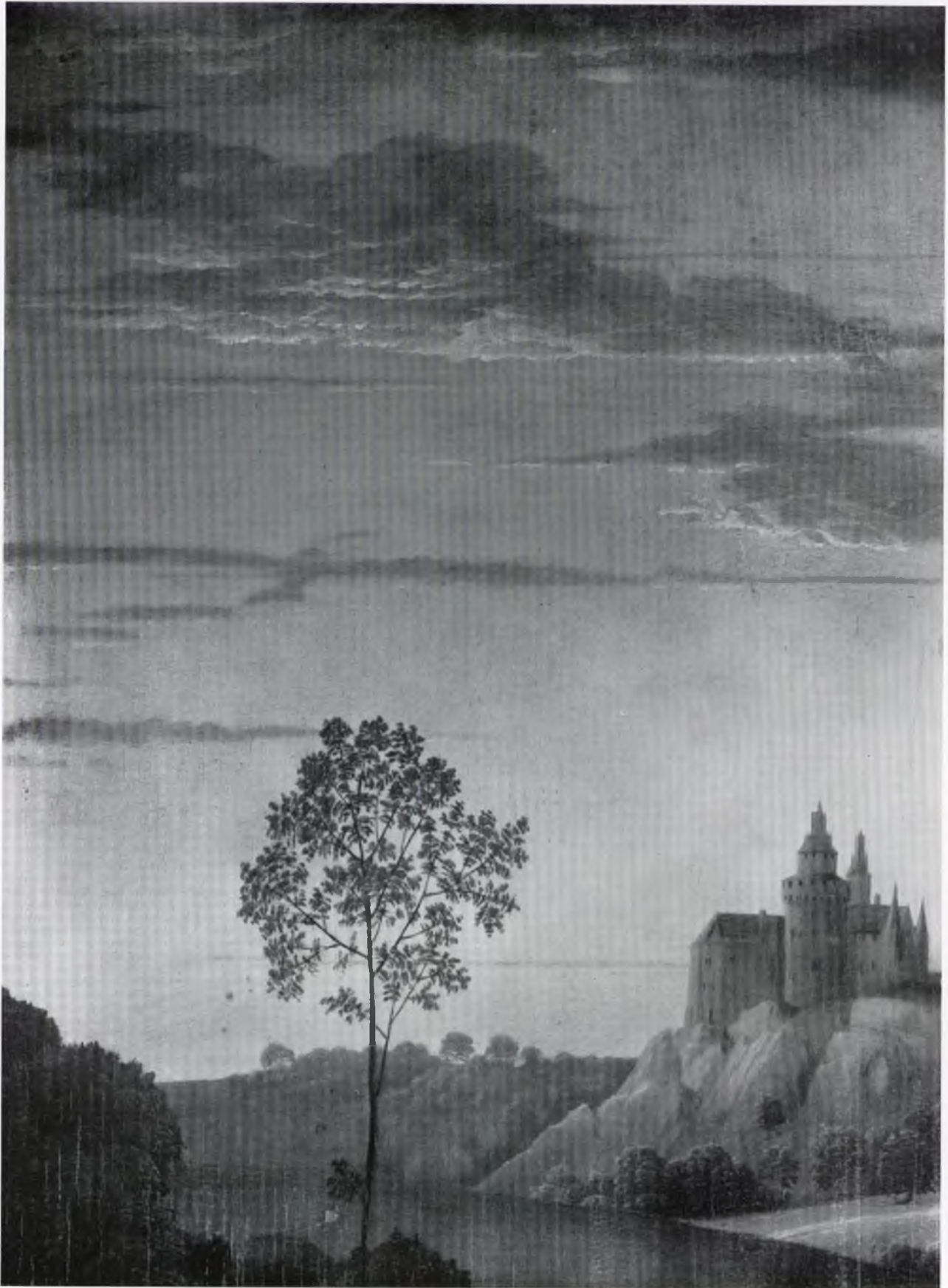
*N<sup>o</sup> 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, le buste du Christ (1:1)*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le volet droit : la Résurrection, le buste de l'ange (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, les nuages et la partie centrale du paysage avec un château (1:1)*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix*.  
*Le volet droit : la Résurrection, la tête et les ailes de l'ange (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, le buste du soldat de droite (1:1)*



*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, le torse et le bras gauche du soldat de droite (1:1)*





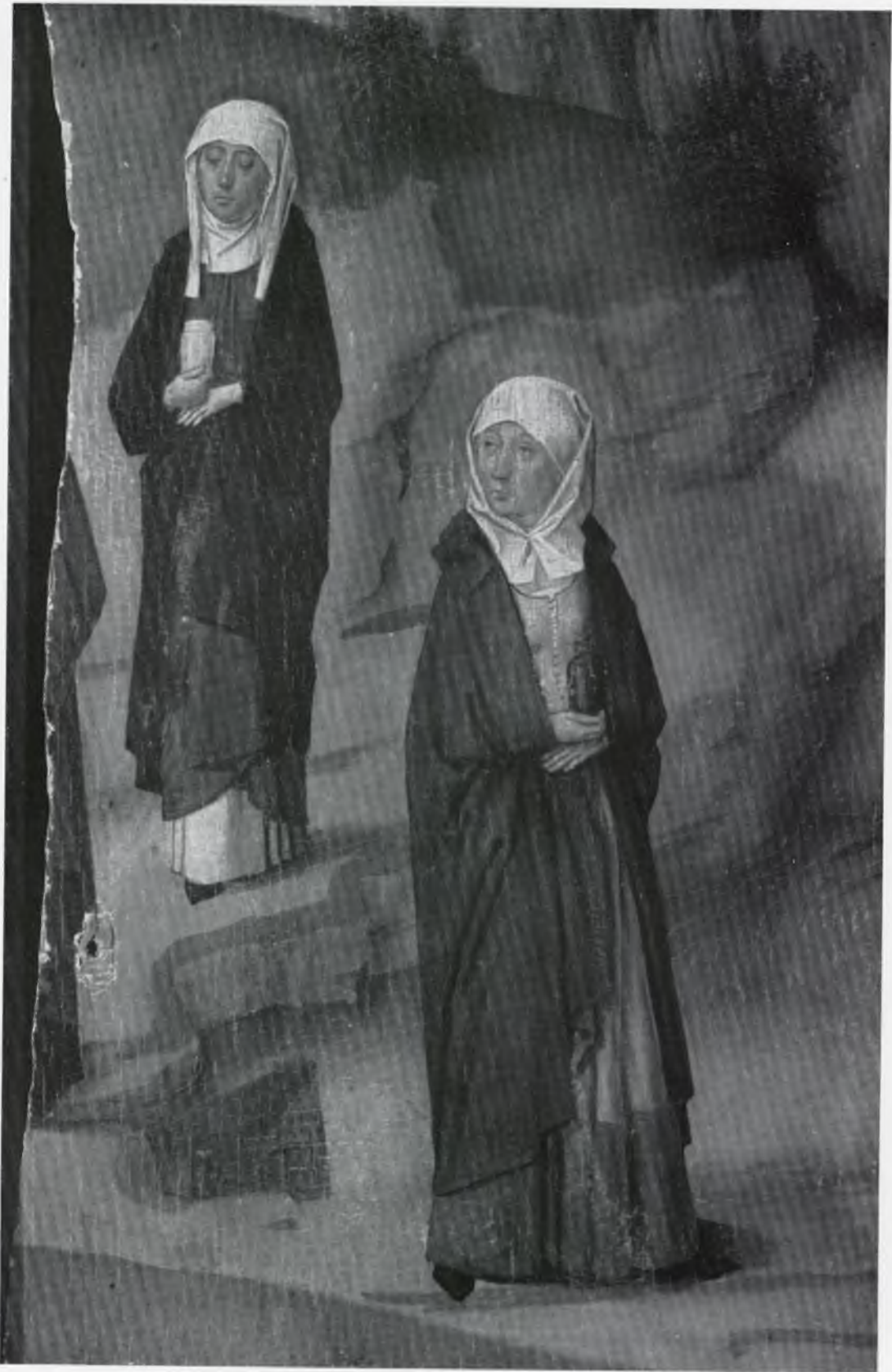
*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, le buste du soldat au turban (1:1)*



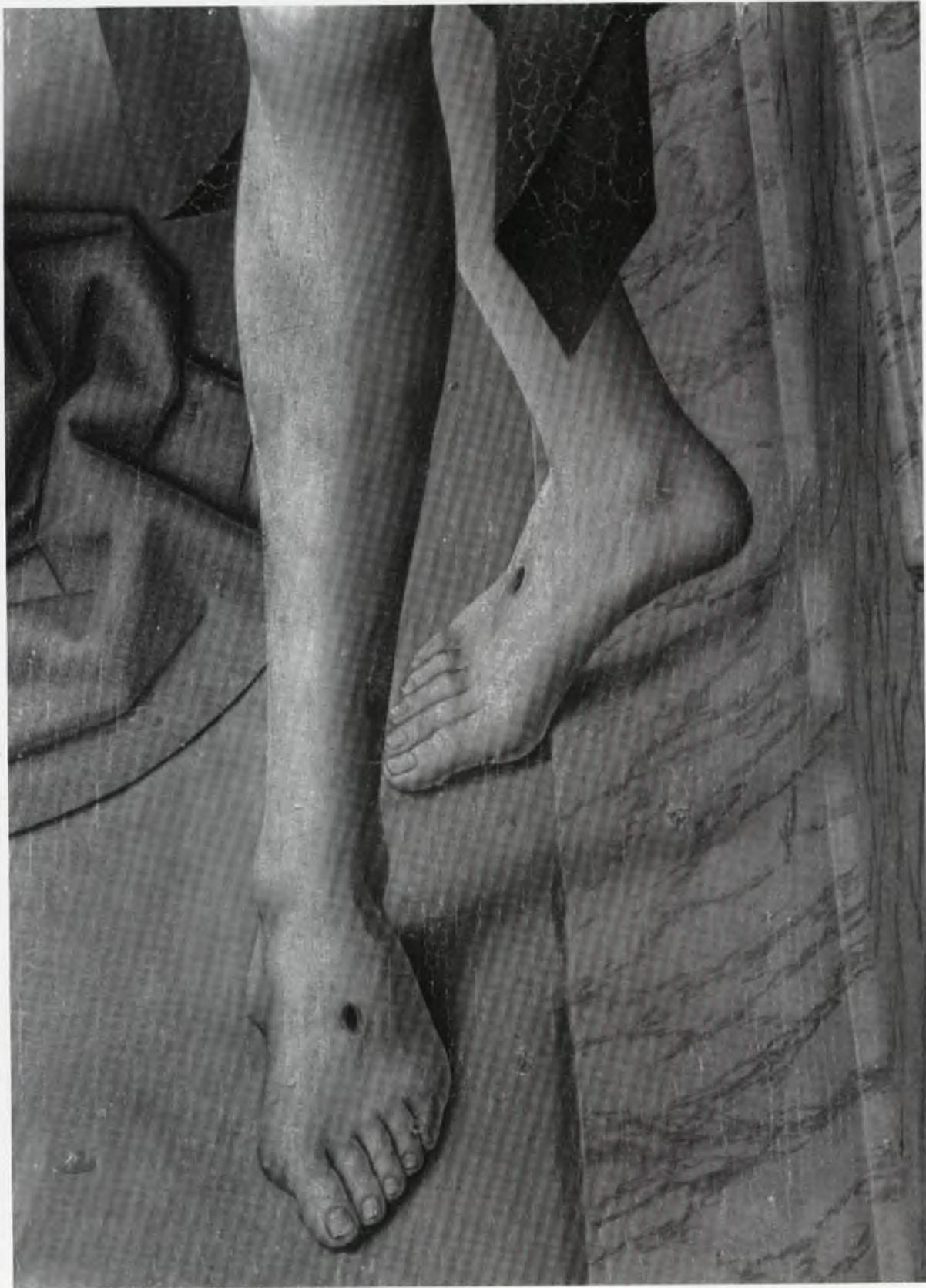


*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, le buste du soldat casqué (1:1)*





N° 95 : Groupe Bouts (15), *Le triptyque de la Descente de croix.*  
*Le volet droit : la Résurrection, les trois Marie (1:1)*



*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, les pieds et les jambes du Christ (1:1)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, la tête de l'ange (M 2 ×)*





*N° 95 : Groupe Bouts (15), Le triptyque de la Descente de croix.  
Le volet droit : la Résurrection, la tête du Christ (M 2 ×)*





Bouts, d'après, le triptyque de la Descente de croix, Valence, Colegio del Patriarca



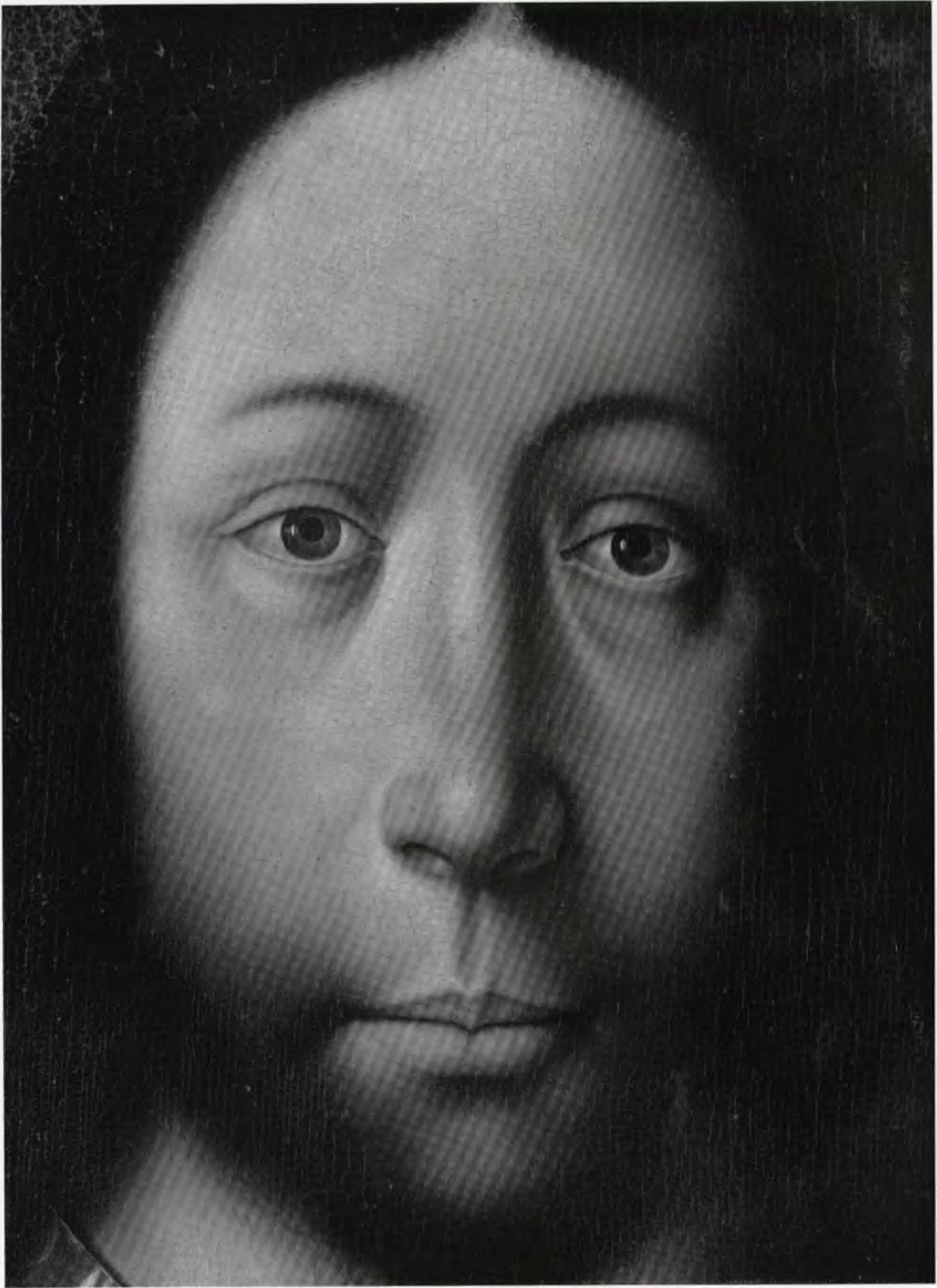
N° 96 : Groupe Bouts (16), Le buste du Christ





*N° 96 : Groupe Bouts (16), Le buste du Christ. Le visage, en radiographie (1:1)*





*N° 96 : Groupe Bouts (16), Le buste du Christ. Le visage (1:1)*



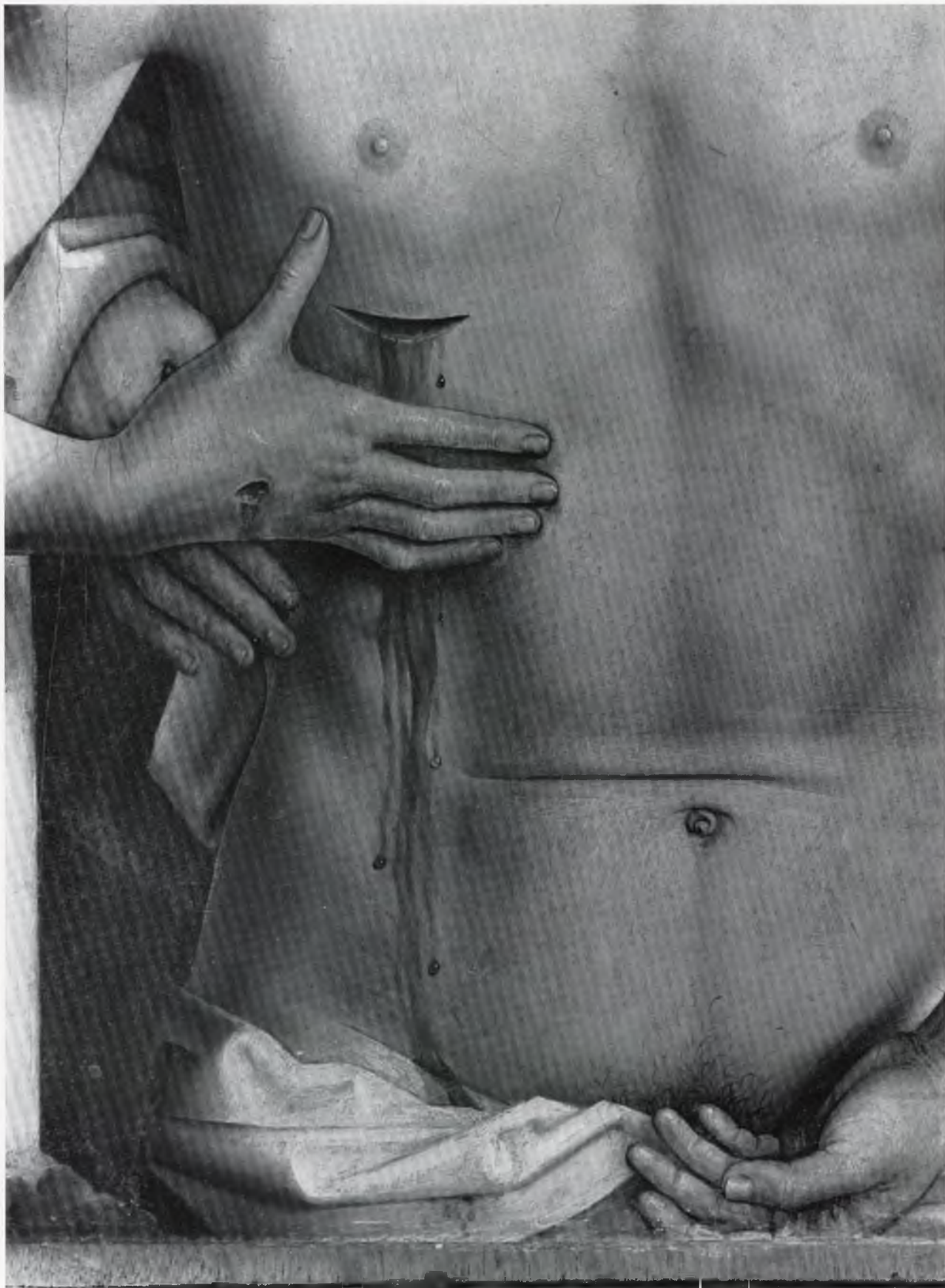
N<sup>o</sup> 97 : Groupe Memline (9), *La Vierge et le Christ de Pitié*





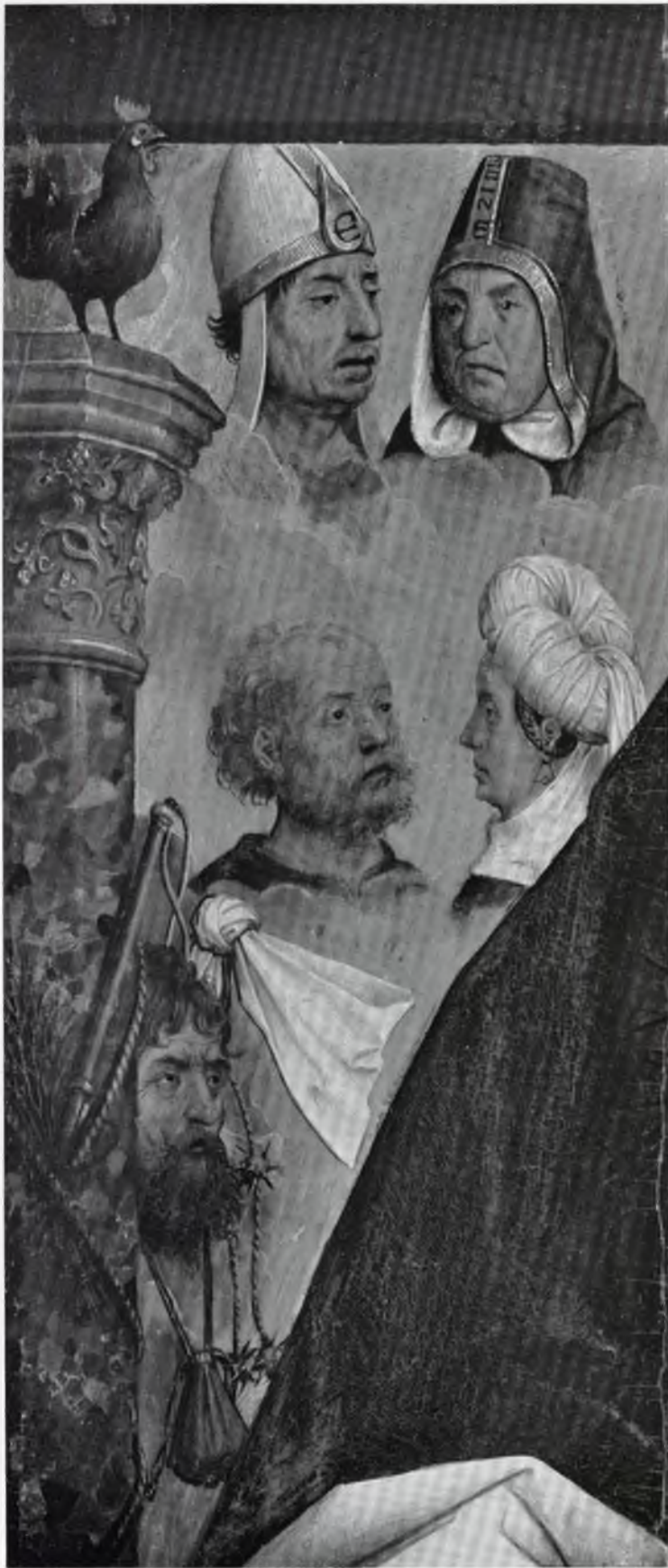
N° 97 : Groupe Memlinc (9), *La Vierge et le Christ de Pitié*. Les têtes de la Vierge et du Christ (1:1)





N° 97 : Groupe Memlinc (9), *La Vierge et le Christ de Pitié*. Le torse et les mains du Christ (1:1)





N° 97 : Groupe Memlinc (9), *La Vierge et le Christ de Pitié*. Le coin supérieur gauche (1:1); le coin supérieur droit (1:1)





N° 97 : Groupe Memlinc (9), *La Vierge et le Christ de Pitié*. La moitié supérieure, en radiographie



N° 97 : Groupe Memlinc (9), *La Vierge et le Christ de Pitié*. La moitié supérieure, en infra-rouge





N° 97 : Groupe Memline (9), *La Vierge et le Christ de Pitié. Le visage du Christ (M 2 x)*



N° 98 : Groupe Memline (10), *Le diptyque de la Descente de croix. a) La Descente de croix; b) Les Pleurants*





N<sup>o</sup> 98 : Groupe Memline (10), *Le diptyque de la Descente de croix*.  
*La Descente de croix, le coin supérieur gauche (1:1)*





N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix.*  
*La Descente de croix, le buste du personnage de droite (1:1)*



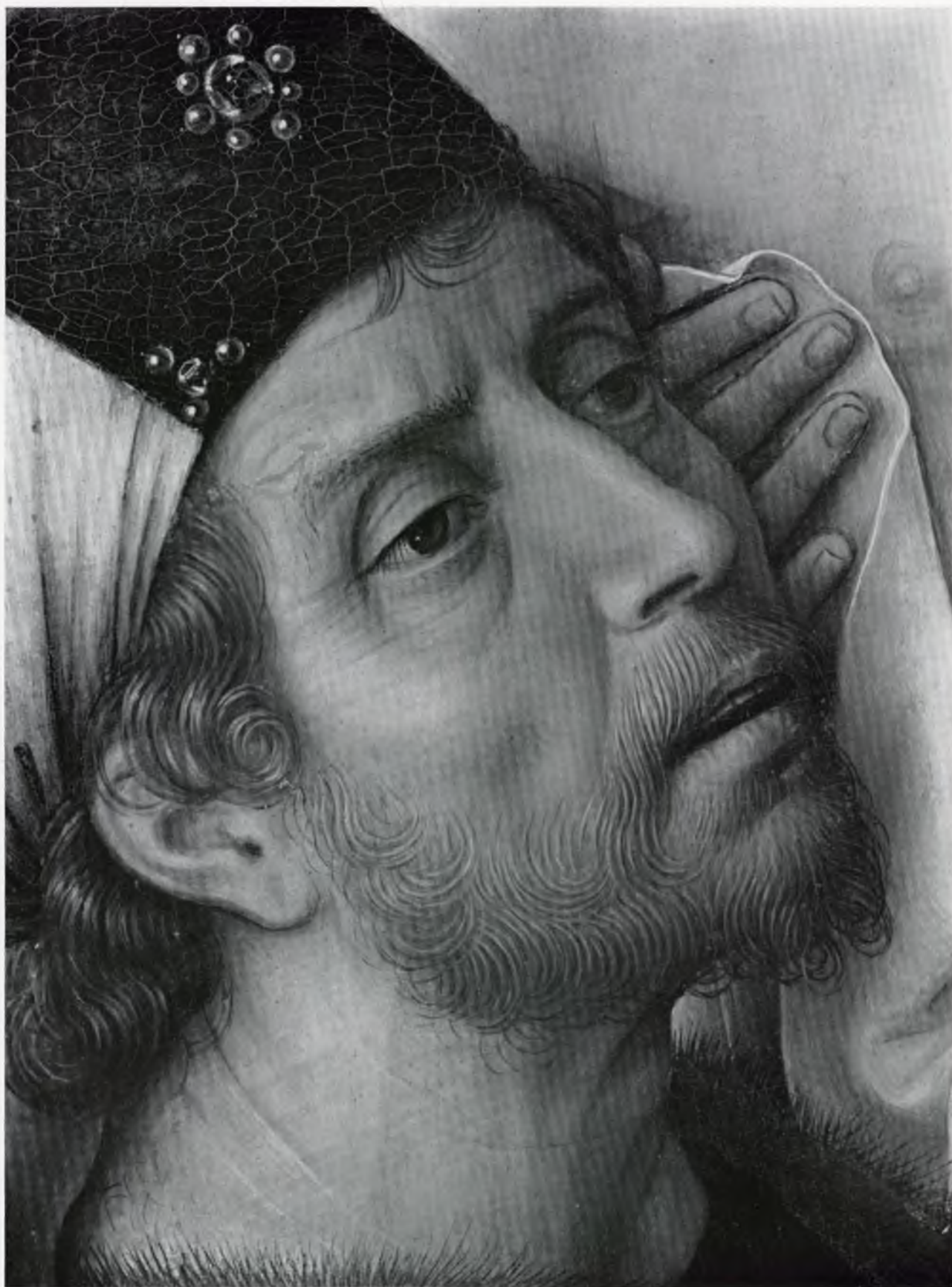


N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix*. *La Descente de croix*, le coin inférieur gauche (1:1)



N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix*. *La Descente de croix*, le buste et le bras gauche du personnage placé sur l'échelle (1:1)





N<sup>o</sup> 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix*.  
*La Descente de croix, la tête du personnage de gauche (M 2 ×)*





N<sup>o</sup> 98 : Groupe Memlinc ( 10 ), *Le diptyque de la Descente de croix.*  
*La Descente de croix, le buste du personnage de gauche*







N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix.*  
*La Descente de croix, la tête du Christ (M 2 ×)*





N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, le coin supérieur gauche (1:1)*



N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, le coin supérieur droit (1:1)*





N<sup>o</sup> 98 : Groupe Memling (10), *Le diptyque de la Descente de croix*.  
*Les Pleurants, le buste de saint Jean et les têtes des deux saintes femmes de gauche (1:1)*





N<sup>o</sup> 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix.*  
*Les Pleurants, le buste de la sainte femme de droite*





N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, le buste de la Vierge (1:1)*





N<sup>o</sup> 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, la main droite de la Vierge (M 2 ×)*





N<sup>o</sup> 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, la tête de saint Jean* (M 2 ×)





N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, le visage de la Vierge* (M 2 ×)





N° 98 : Groupe Memline (10), Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, les têtes de la Vierge et de saint Jean, en radiographie (1:1)



N° 98 : Groupe Memline (10), Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants, en infra-rouge





N<sup>o</sup> 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*





N° 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*. Détail





*N° 99 : Groupe Memlinc (11), La Vierge et l'Enfant au trône.  
Le buste de la Vierge et la tête de l'Enfant, en radiographie (1:1)*



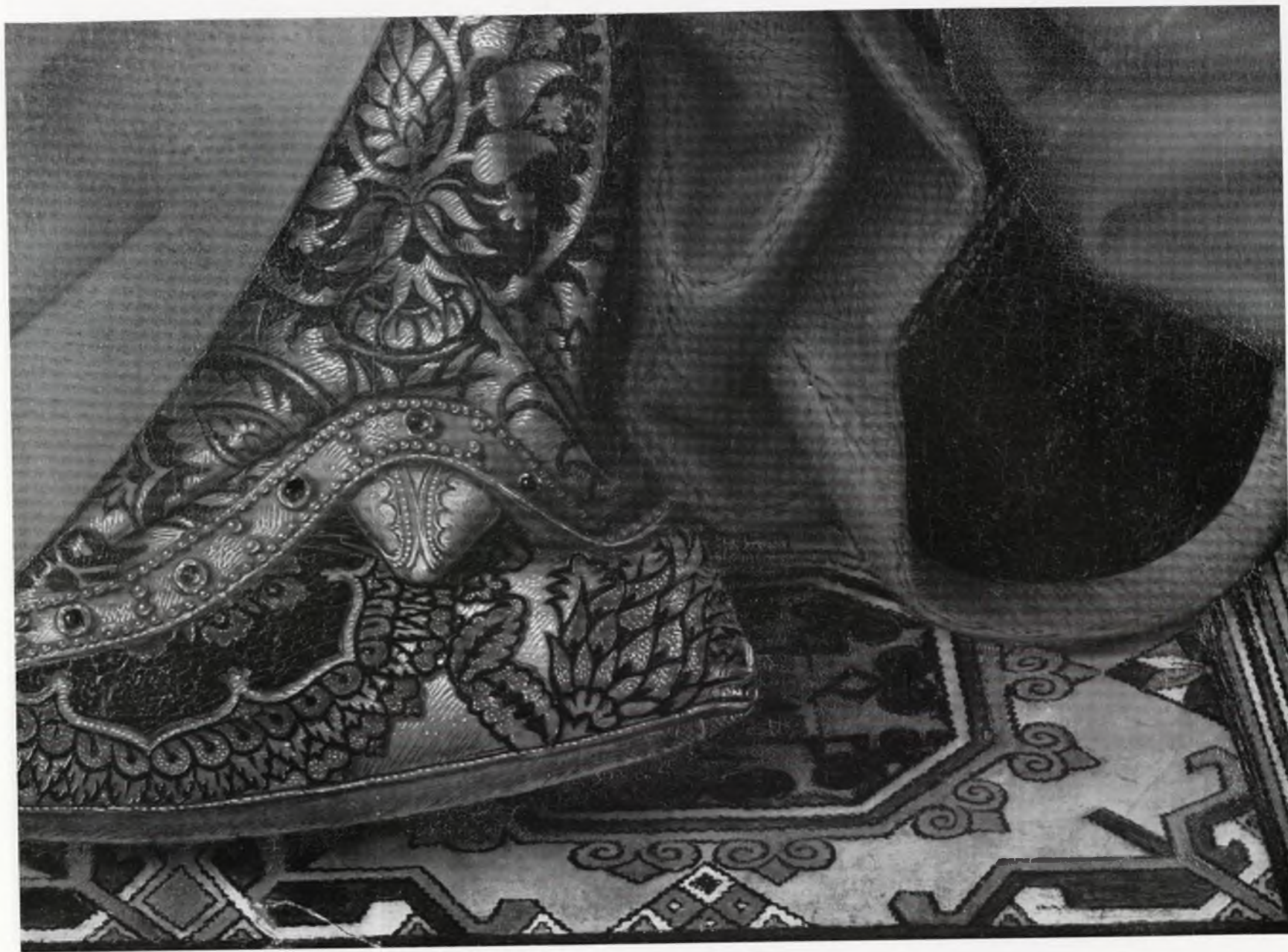


*N° 99 : Groupe Memling (11), La Vierge et l'Enfant au trône.  
Le buste de la Vierge et la tête de l'Enfant (1:1)*



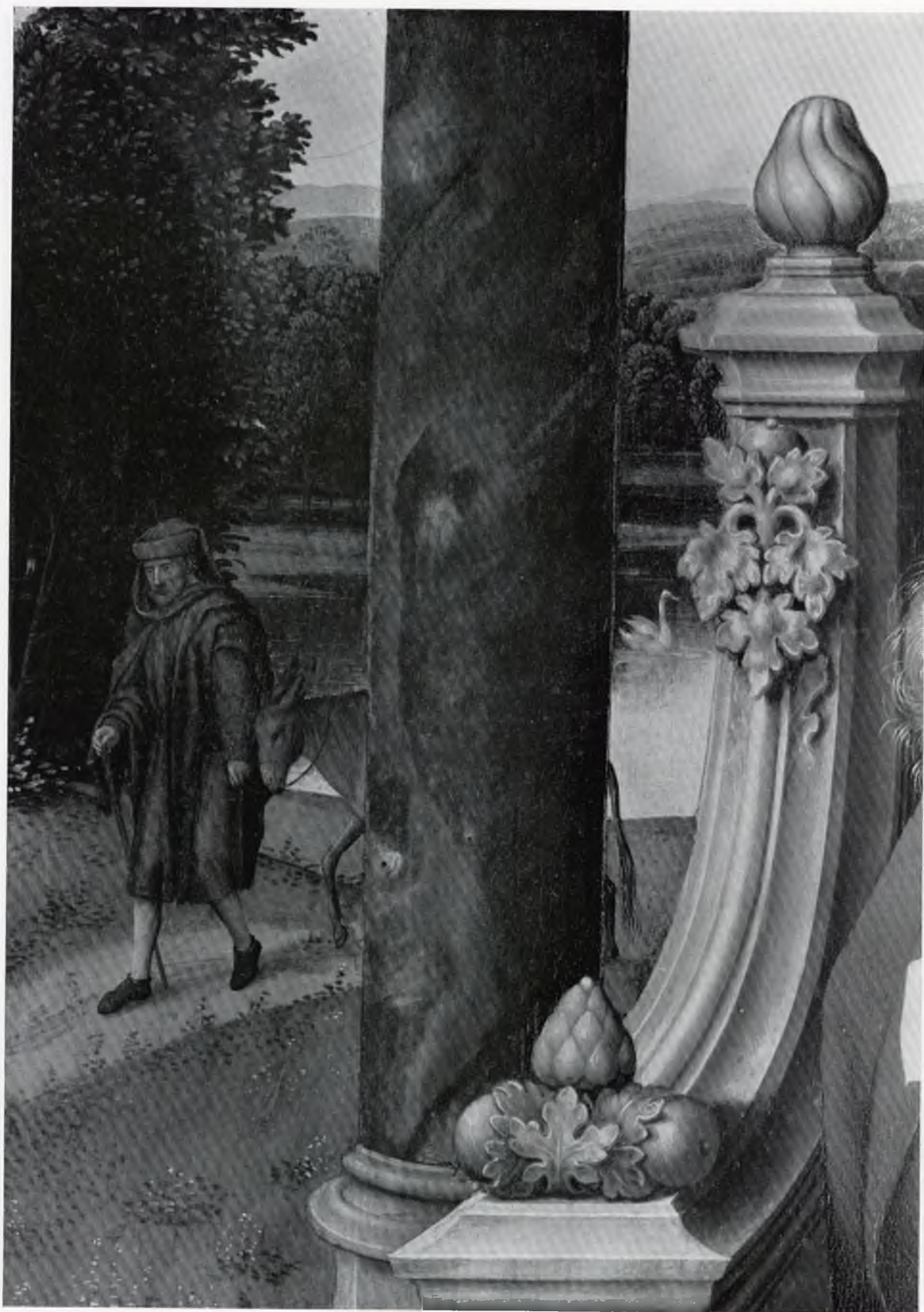


N<sup>o</sup> 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*. La moitié inférieure



N<sup>o</sup> 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*. Le bas de la robe de la Vierge, le coussin et le tapis (1:1)





*N<sup>o</sup> 99 : Groupe Memlinc (11), La Vierge et l'Enfant au trône.  
L'accoudoir de gauche du trône et le paysage avec saint Joseph (1:1)*





N<sup>o</sup> 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*.  
*L'accouoir de droite du trône et le paysage de droite (1:1)*





*N<sup>o</sup> 99 : Groupe Memlinc (11), La Vierge et l'Enfant au trône.  
La tête et la main de l'Enfant, le sein et la main de la Vierge (M 2 ×)*





N° 99 : Groupe Memling (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*. *Le visage de la Vierge* (M 2 ×)





N<sup>o</sup> 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*. Les touffes de fleurs de gauche ( M 2 × )





N° 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône*. Les paons et les fleurs de droite (M 2 ×)





N<sup>o</sup> 100 : Groupe Memline (12), *La Nativité*, en infra-rouge





N° 100 : Groupe Memlinc (12), *La Nativité*





N<sup>o</sup> 100 : Groupe Memlinc (12), *La Nativité*. *La Vierge, l'Enfant et les anges*, en radiographie (1 : 1)





N° 100 : Groupe Memlinc (12), *La Nativité. La Vierge, l'Enfant et les anges* (1:1)





N<sup>o</sup> 100 : Groupe Memlinc (12), *La Nativité*. *Le buste de la Vierge* (M 2 ×)





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité*





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, le coin supérieur gauche (1:1)*



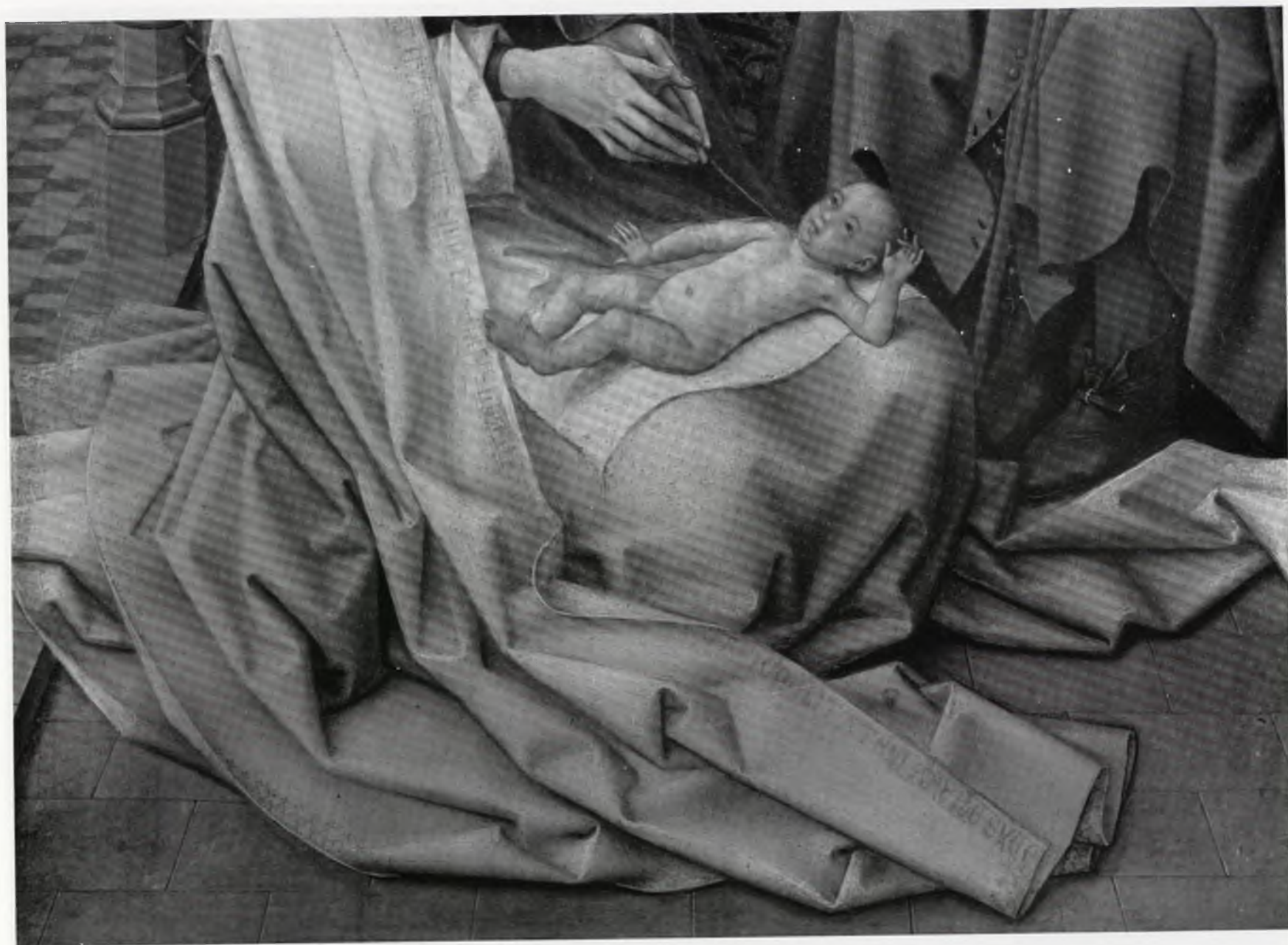


N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, le coin supérieur droit* (1:1)





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, les trois personnages (1:1)*



N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, le manteau de la Vierge et l'Enfant (1:1)*





*N° 101 : Groupe Weyden (9), Le retable de la Vierge.  
La Nativité, l'Enfant, les manteaux de la Vierge et de saint Joseph, en radiographie (1:1)*





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, les trois personnages, en infra-rouge*





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, le buste de la Vierge (M 2 ×)*





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, le buste de saint Joseph* (M 2 ×)





*N° 101 : Groupe Weyden (9), Le retable de la Vierge.  
La Nativité, le coin supérieur gauche avec la nativité (M 2 ×)*





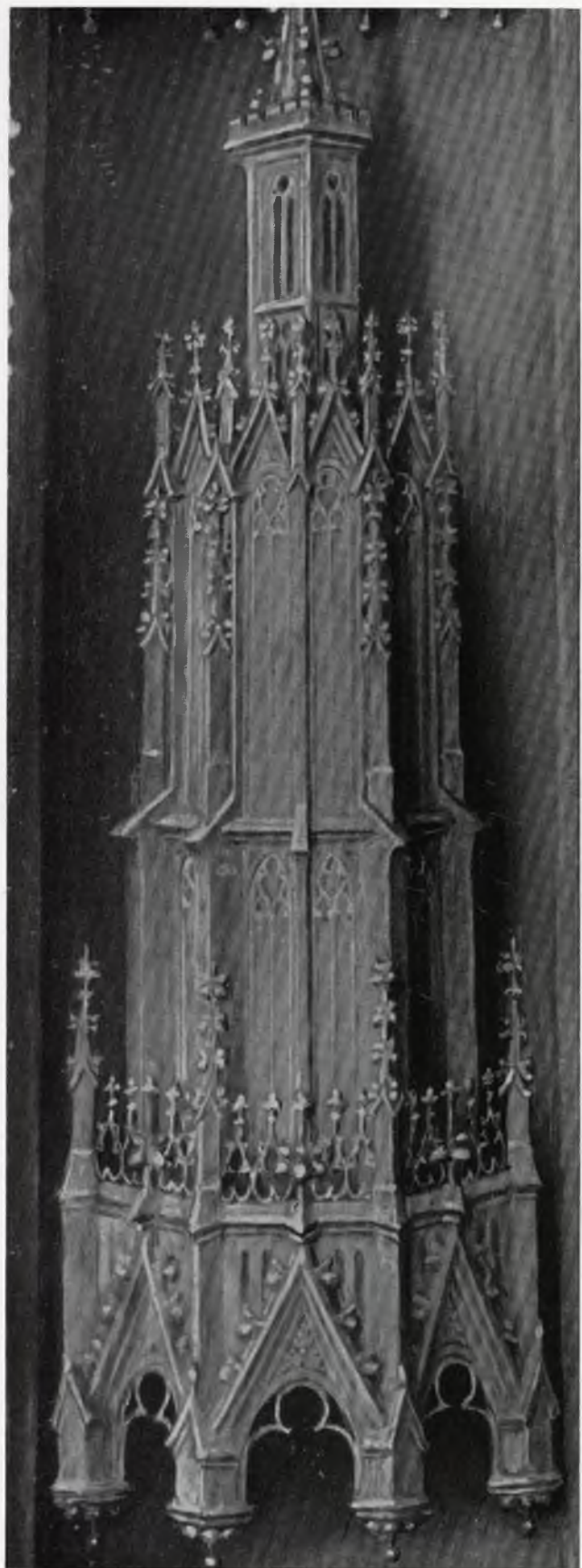
N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), Le retable de la Vierge.  
La Nativité, le coin supérieur droit avec l'adoration des bergers (M 2 ×)





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, saint Pierre (M 2 ×), saint Luc (M 2 ×)*





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge.*  
*La Nativité, le grand dais de gauche (M 2 ×); le grand dais de droite (M 2 ×)*



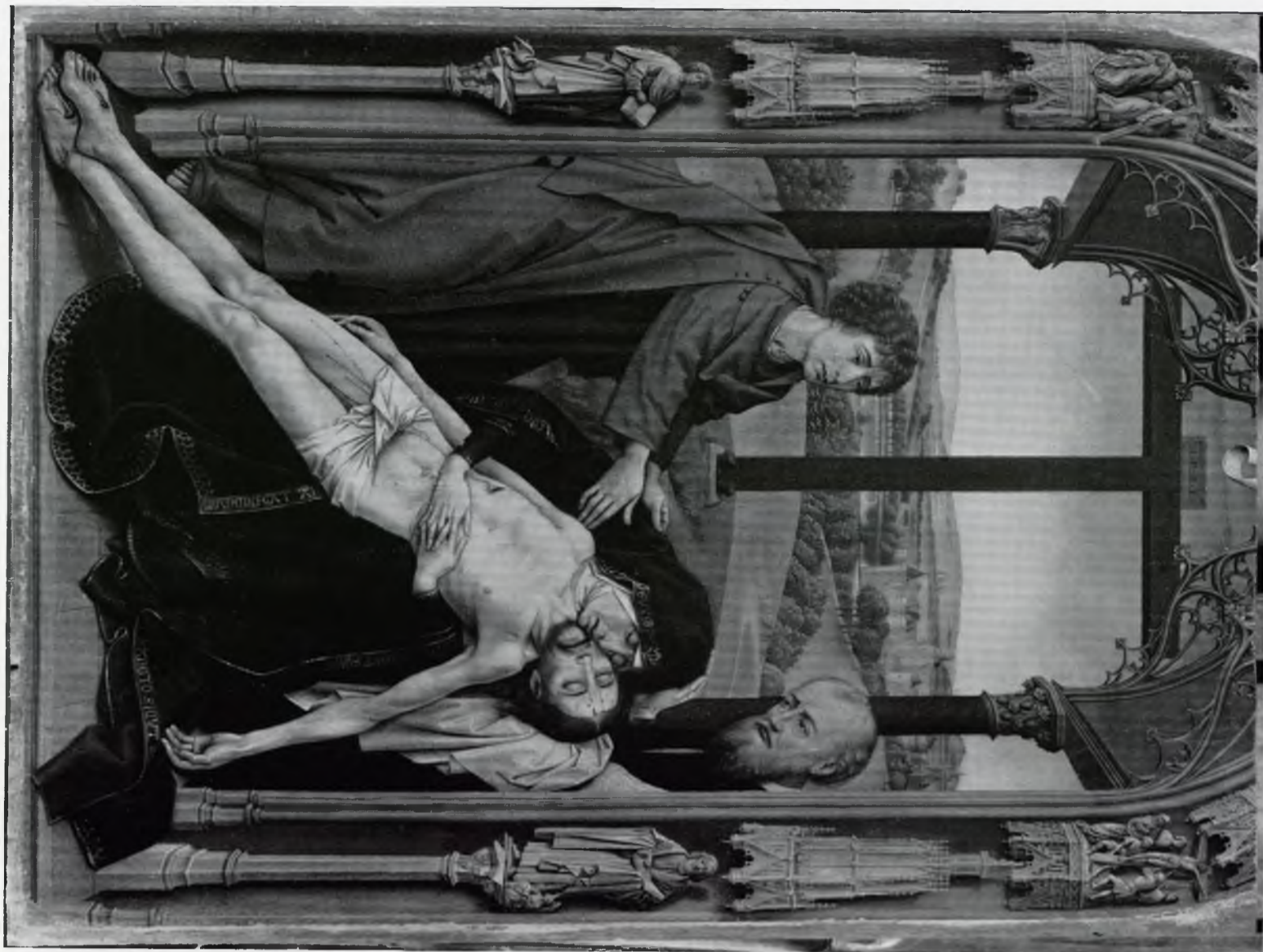


N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, le chapiteau de gauche et le brocart (M 2 ×)*



N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, le chapiteau de droite et le brocart (M 2 ×)*





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà*



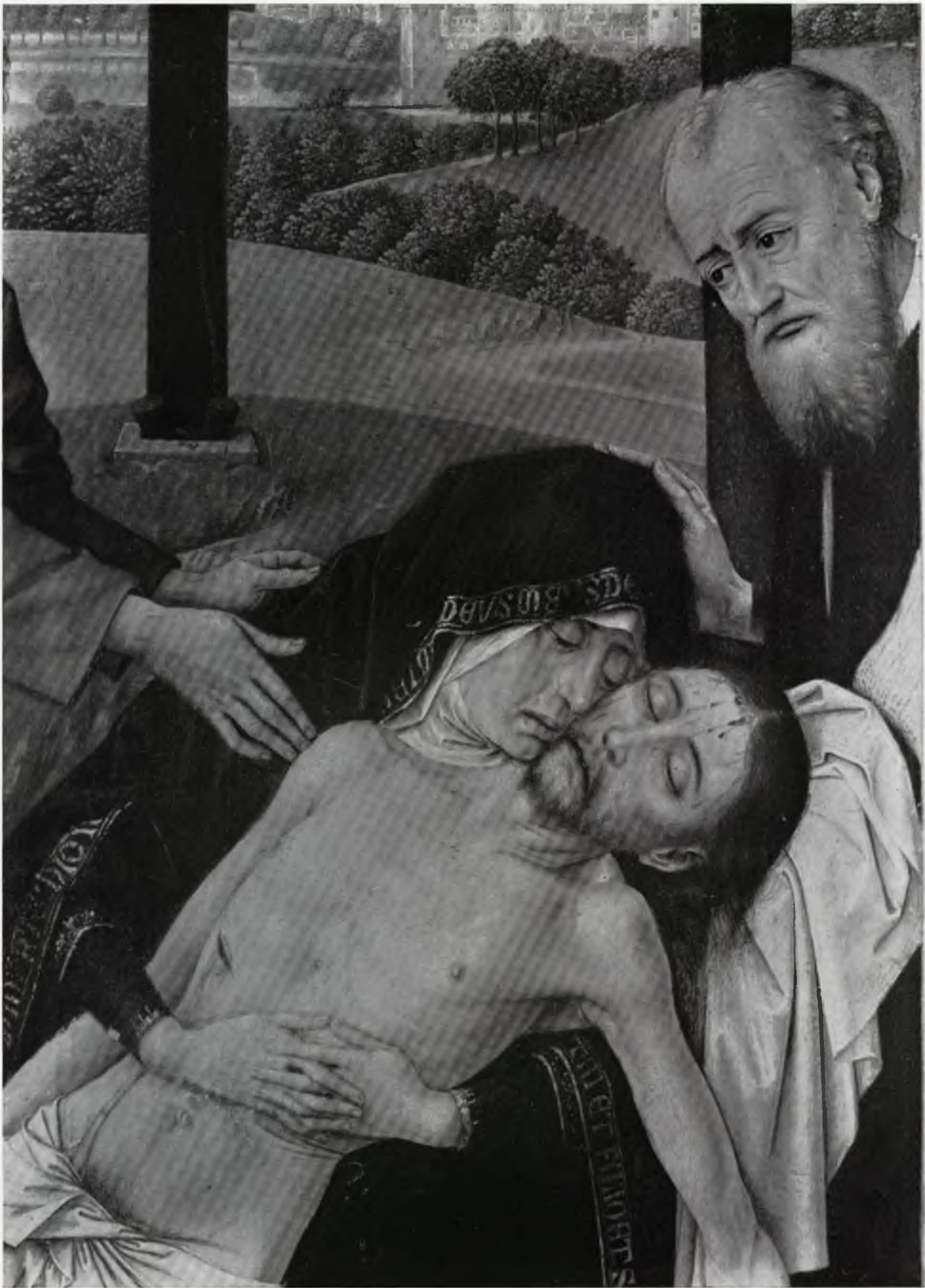
N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, la moitié supérieure, le paysage*





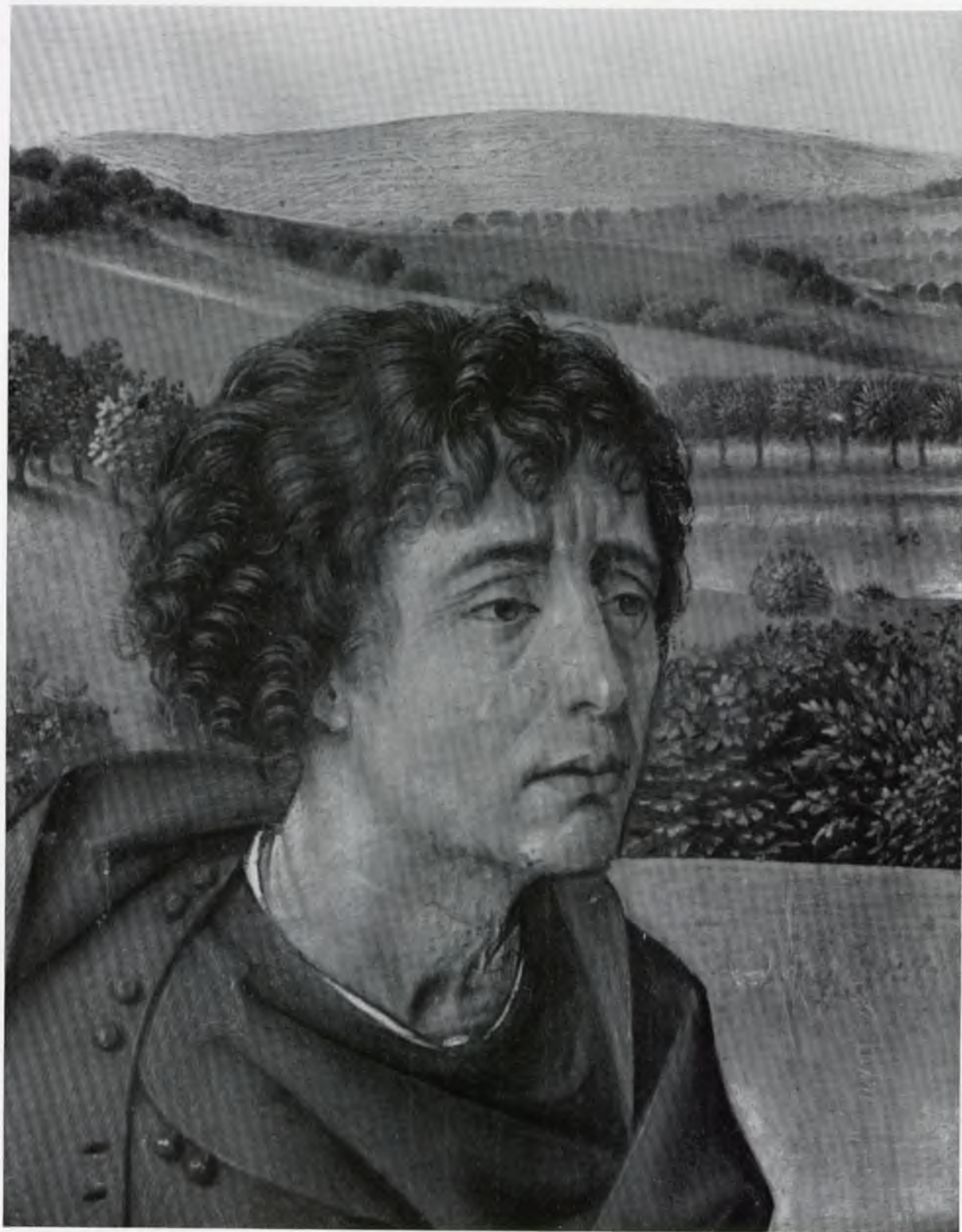
*N° 101 : Groupe Weyden (9), Le retable de la Vierge. La Pietà, saint Jean et le corps du Christ (1:1)*





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, la Vierge, le Christ et Joseph d'Arimathe (1:1)*





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, la tête de saint Jean* (M 2 ×)





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, la tête et la main de Joseph d'Arimathe* (M 2 ×)





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, les têtes de la Vierge et du Christ (M 2 ×)*



N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, les pieds et les jambes du Christ (M 2 ×)*





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, le bras gauche du Christ (M 2 ×)*





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge*. Paysage entre la Croix et la colonne de droite









*N° 101 : Groupe Weyden (9), Le retable de la Vierge.  
La Pietà, le paysage vu entre la croix et la colonne de droite (M 2 ×)*





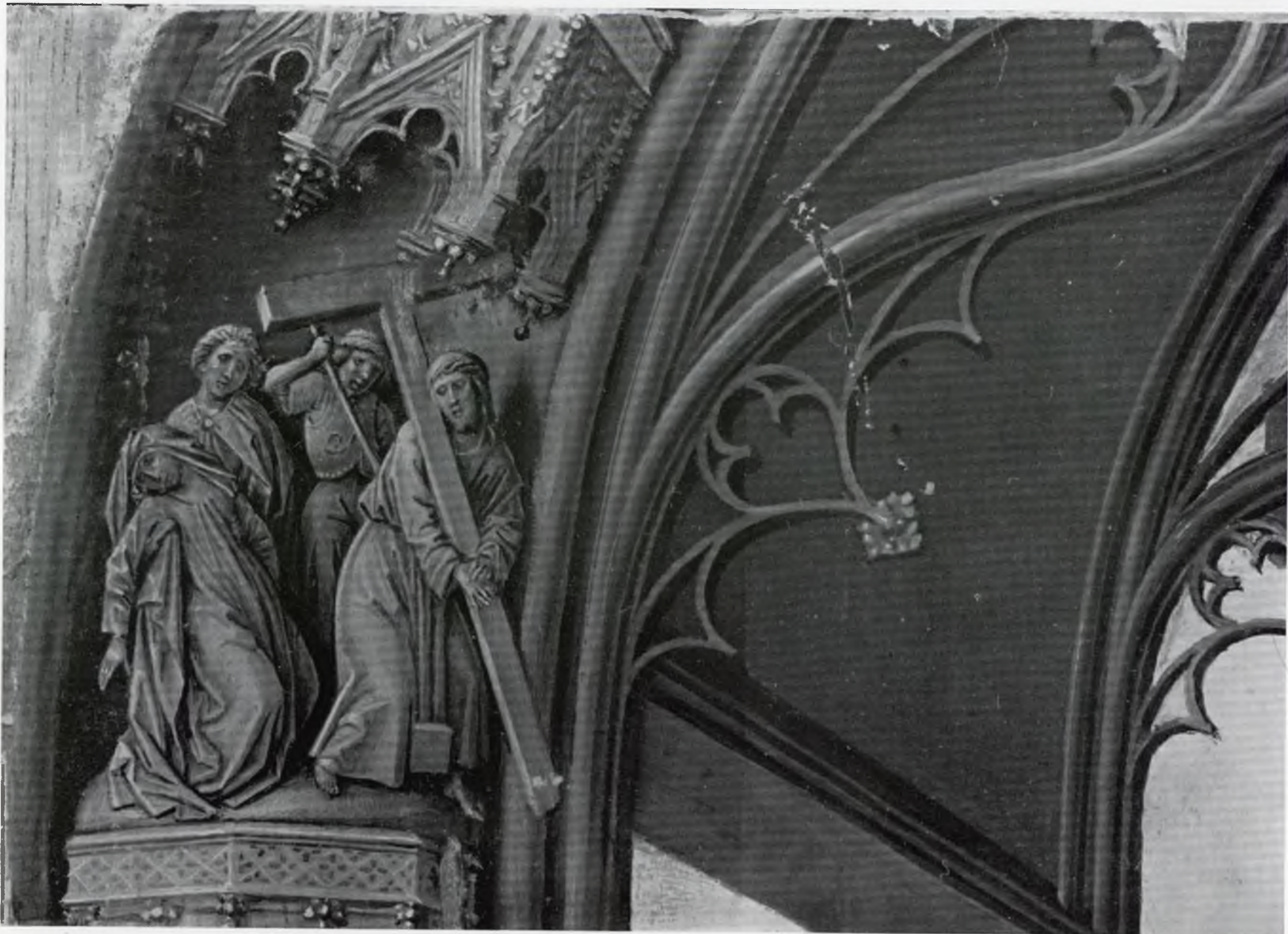
N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge*.  
*La Pietà, le grand dais de gauche (± M 2 ×); le grand dais de droite (± M 2 ×)*





N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, saint Jean (M 2 ×); saint Matthieu (M 2 ×)*



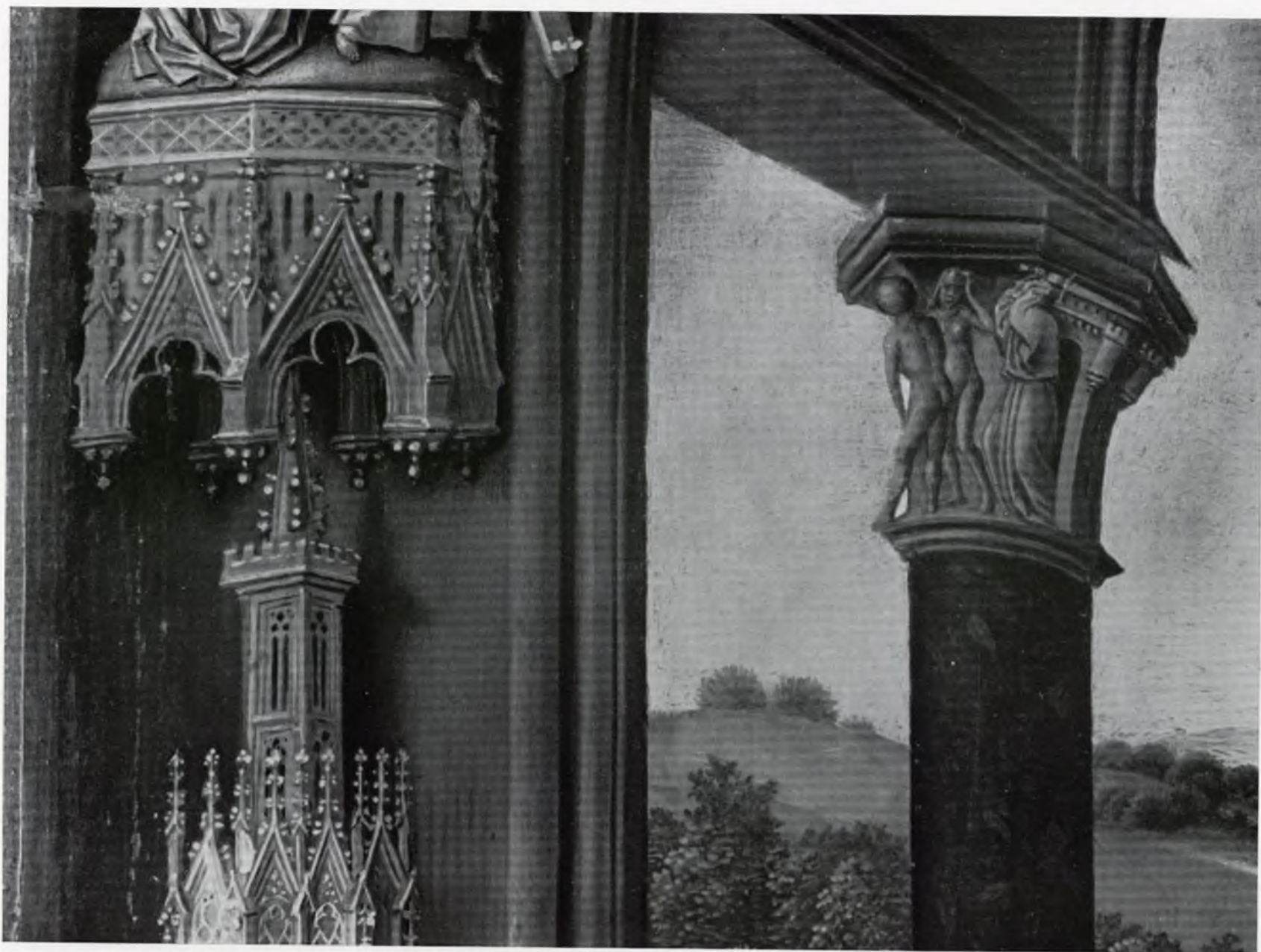


N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, le coin supérieur gauche avec la rencontre de Jésus et de sa mère (M 2 ×)*



N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, le coin supérieur droit avec l'érection de la croix (M 2 ×)*





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, la console et le chapiteau de gauche* (M 2 ×)

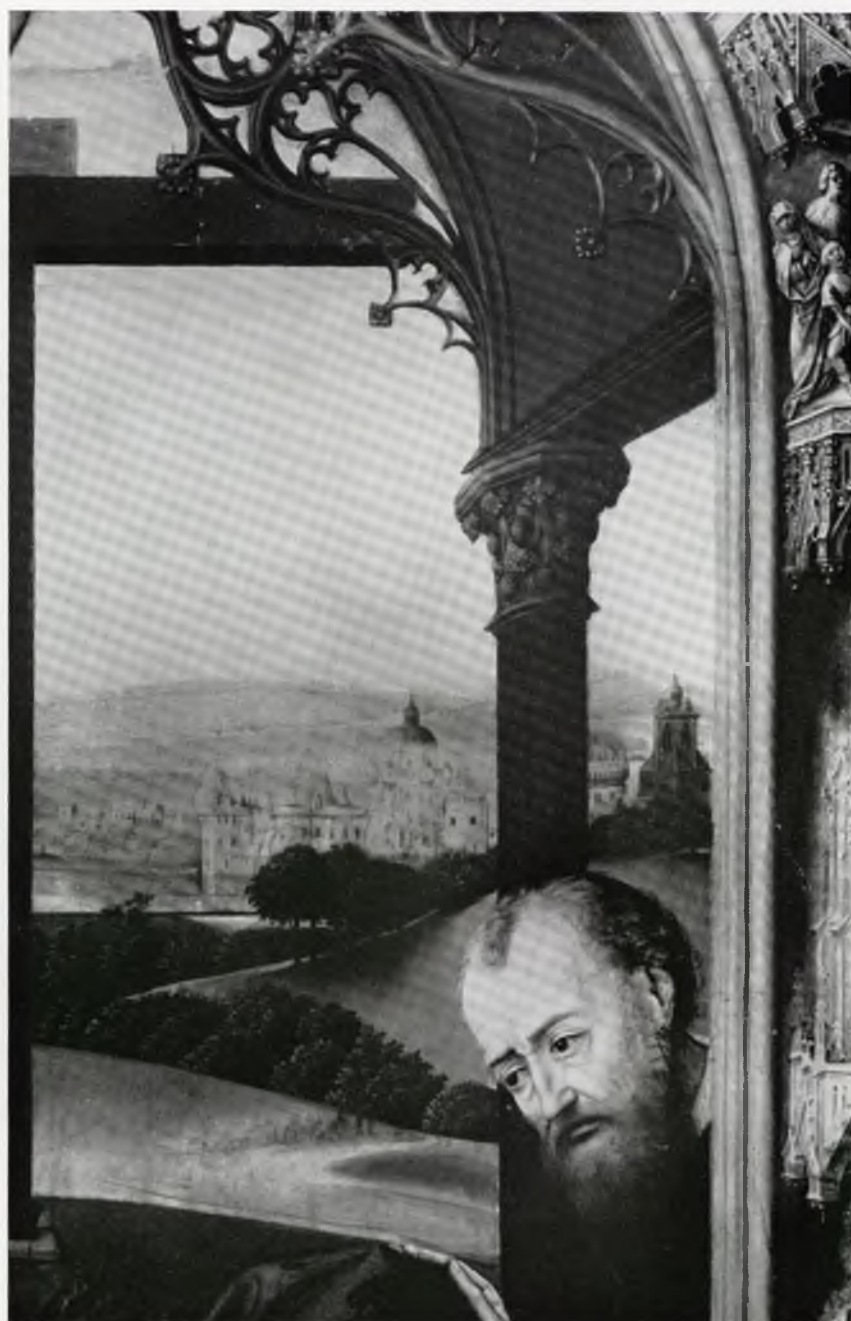
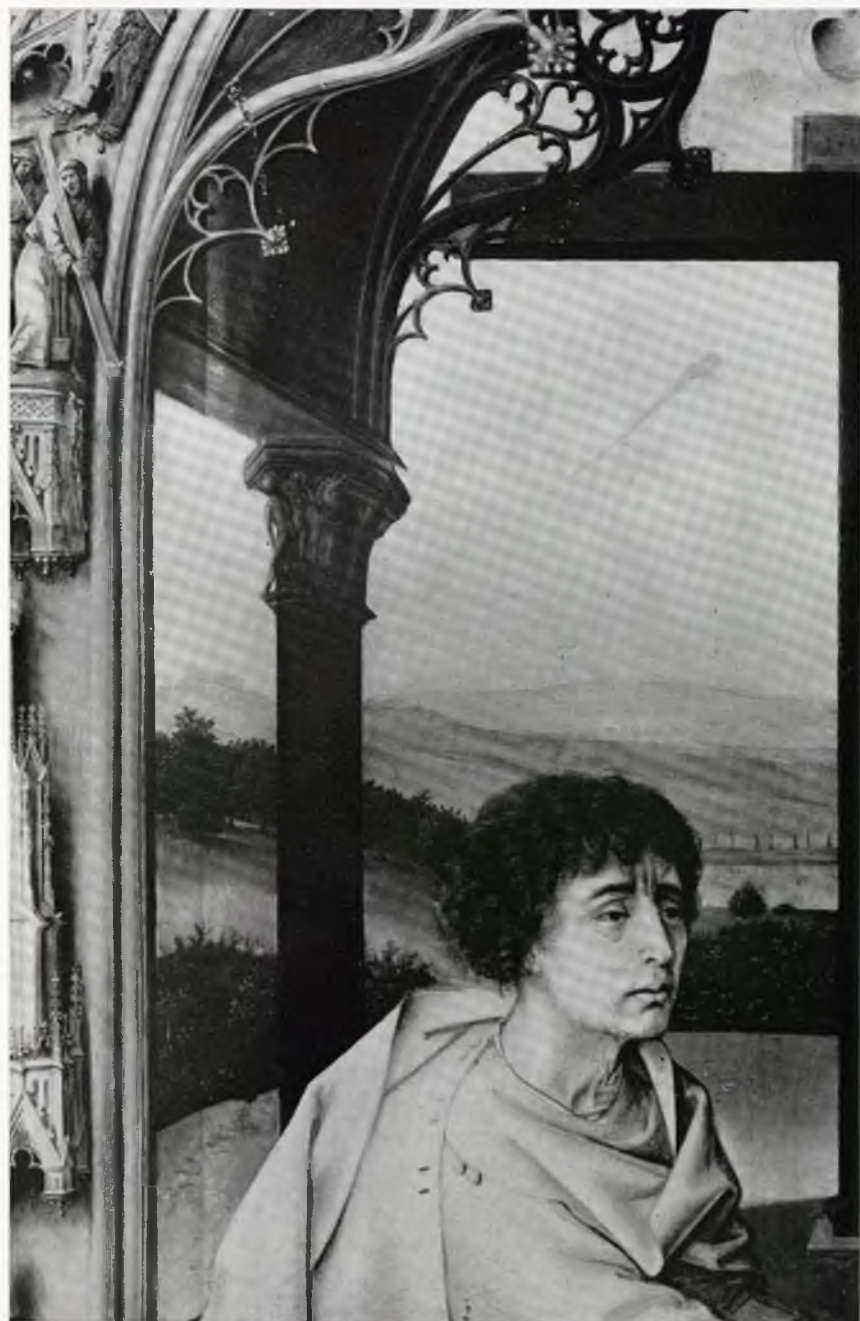


N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà, la console et le chapiteau de droite* (M 2 ×)





N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge*. La Pietà, la partie centrale, en radiographie (1:1)



N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge*. La Pietà, le paysage gauche, en infra-rouge; le paysage droit, en infra-rouge





Rogier van der Weyden, copie (?). *Le retable de la Vierge, dit de Miraflores, Berlin, Ehemalige Staatliche Museen*



N<sup>o</sup> 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité, La Pietà, L'Apparition du Christ à sa mère*  
(ce dernier panneau conservé à New York, Metropolitan Museum of Art)





Maitre de la Légende de sainte Catherine (d'après?), *Le retable de la Vierge*, La Haye, Mauritshuis

- a) le revers du volet gauche, l'Ange de l'Annonciation;
- b) le volet gauche, la Messe de saint Grégoire;
- c) le panneau central, la Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe;
- d) le volet droit, le donateur présenté par saint Ildefonse;
- e) le revers du volet droit, la Vierge de l'Annonciation



No 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
*La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe*





N<sup>o</sup> 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La partie supérieure, le jardin, les bâtiments et le paysage



N<sup>o</sup> 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La partie inférieure, les quatre personnages





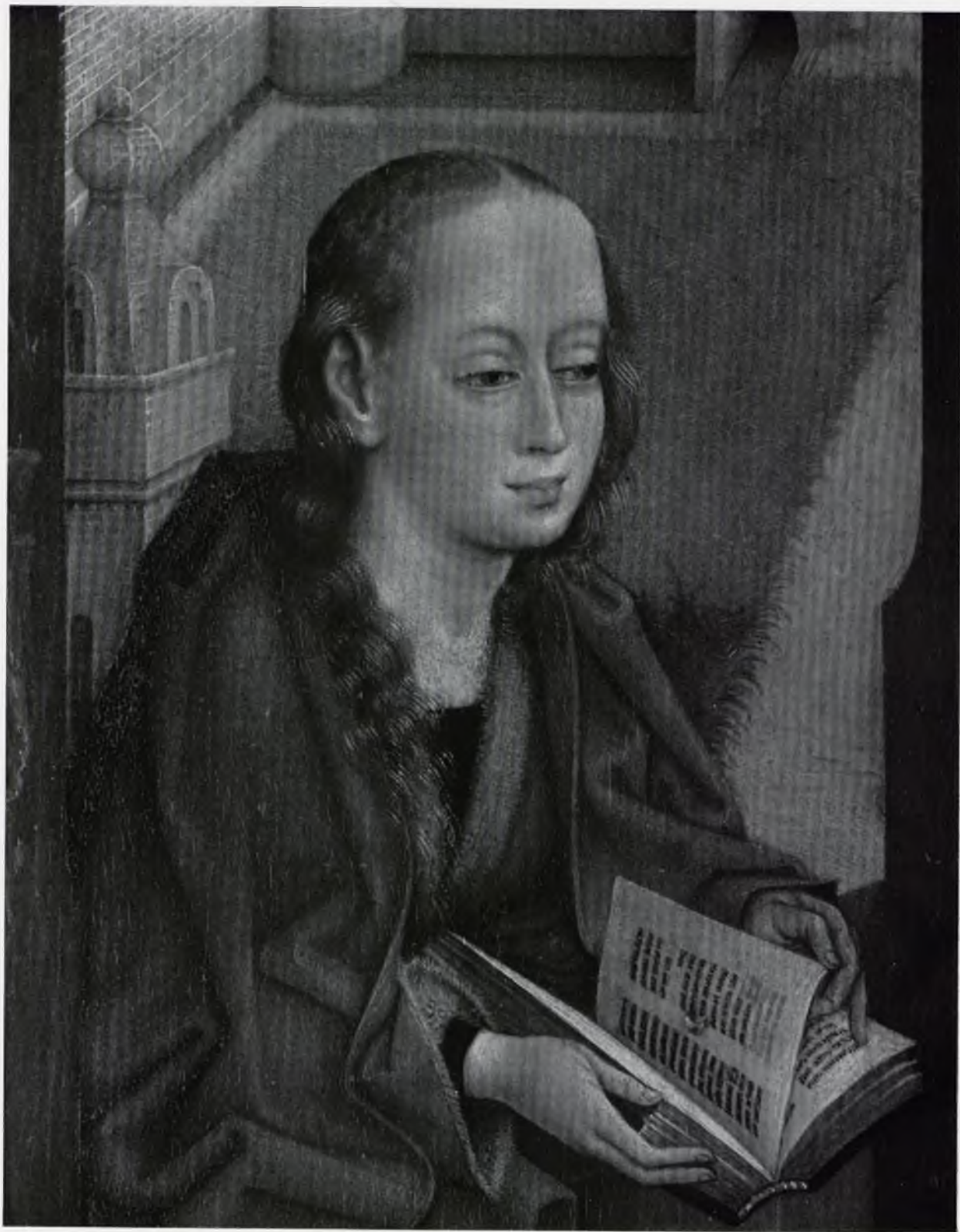
*N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. Le buste de la Vierge (1:1)*





*N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. L'Enfant (1:1)*





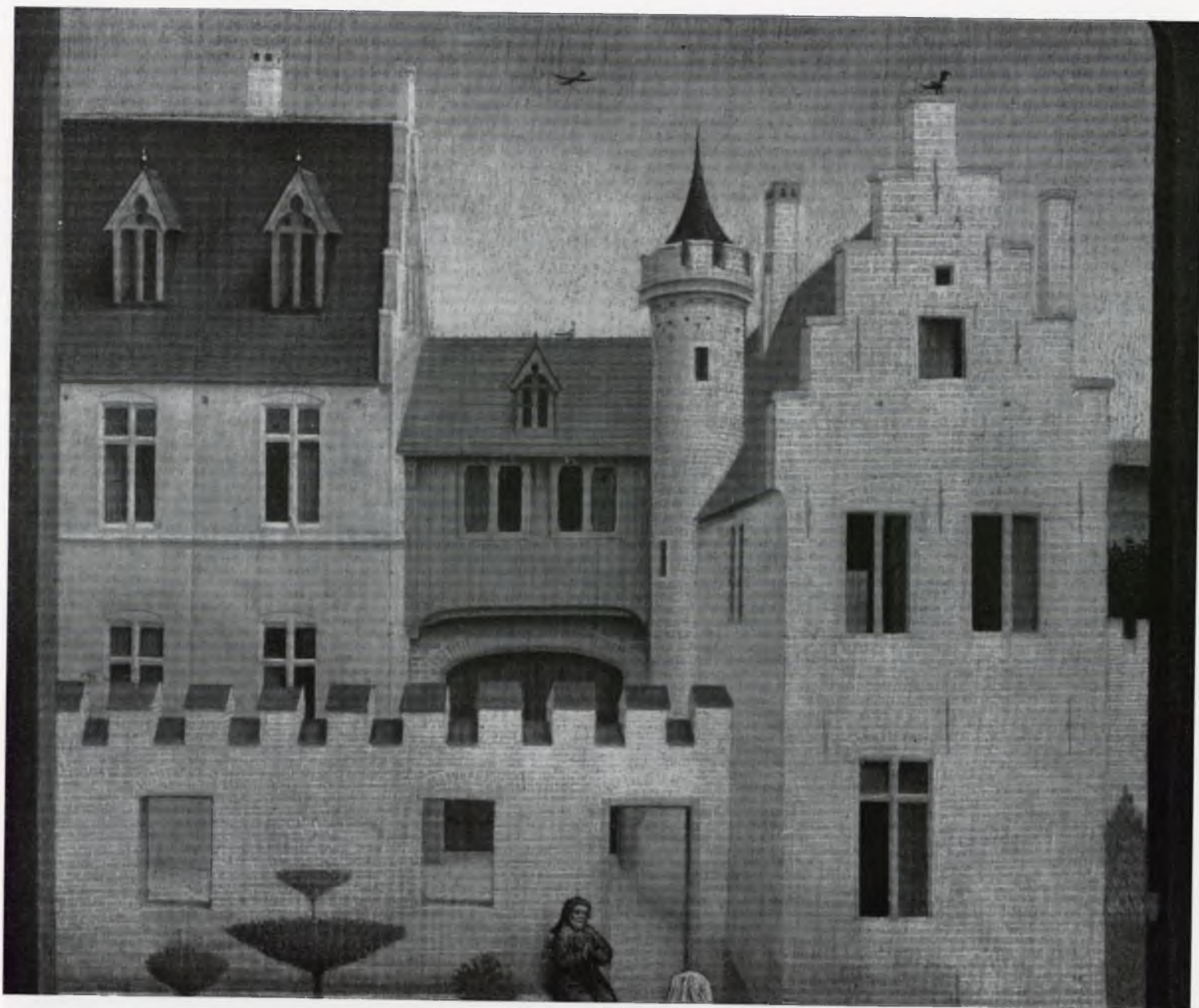
*N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. Le buste de sainte Barbe (1:1)*



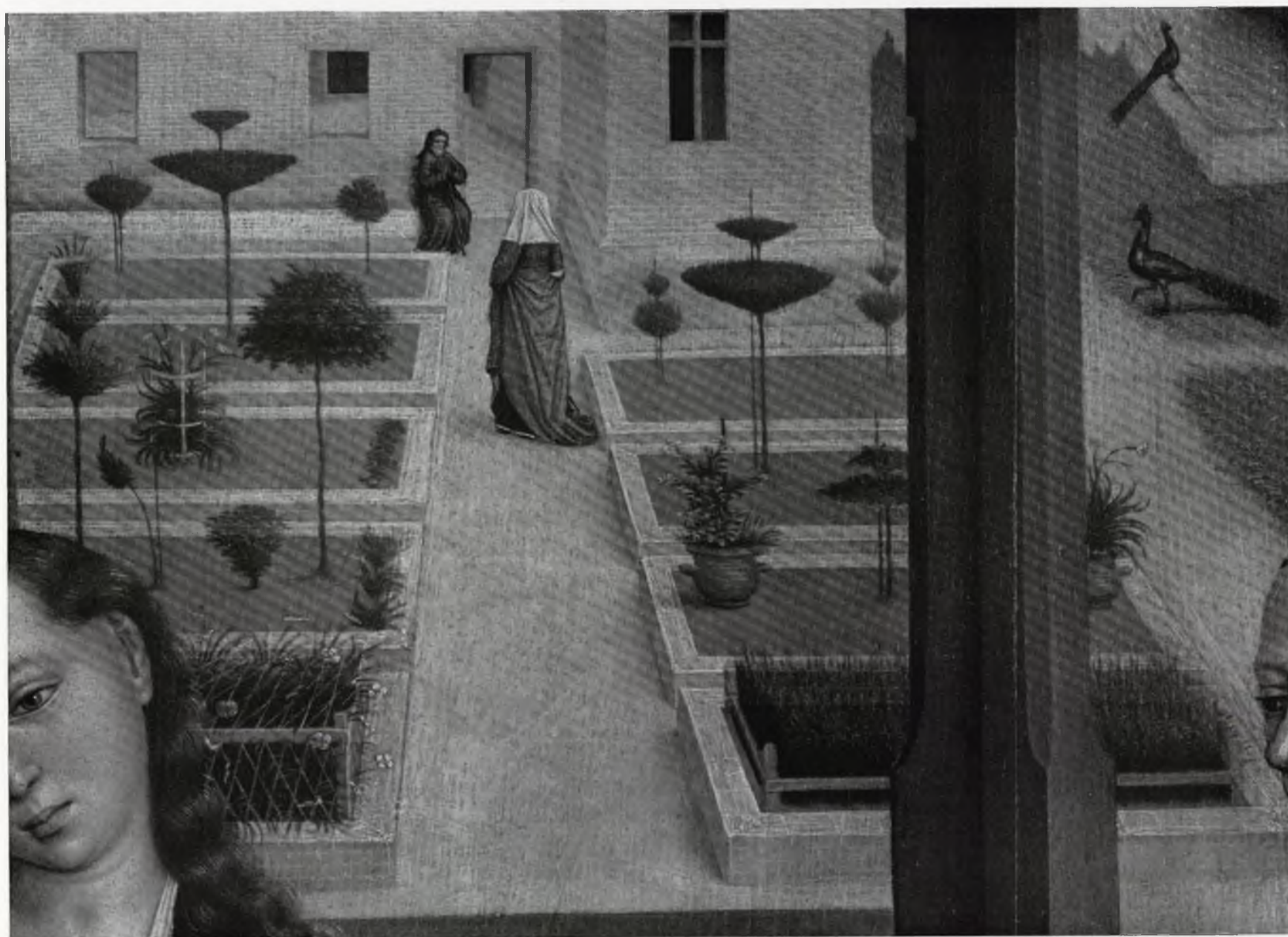


N<sup>o</sup> 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. Le buste de sainte Catherine (1:1)



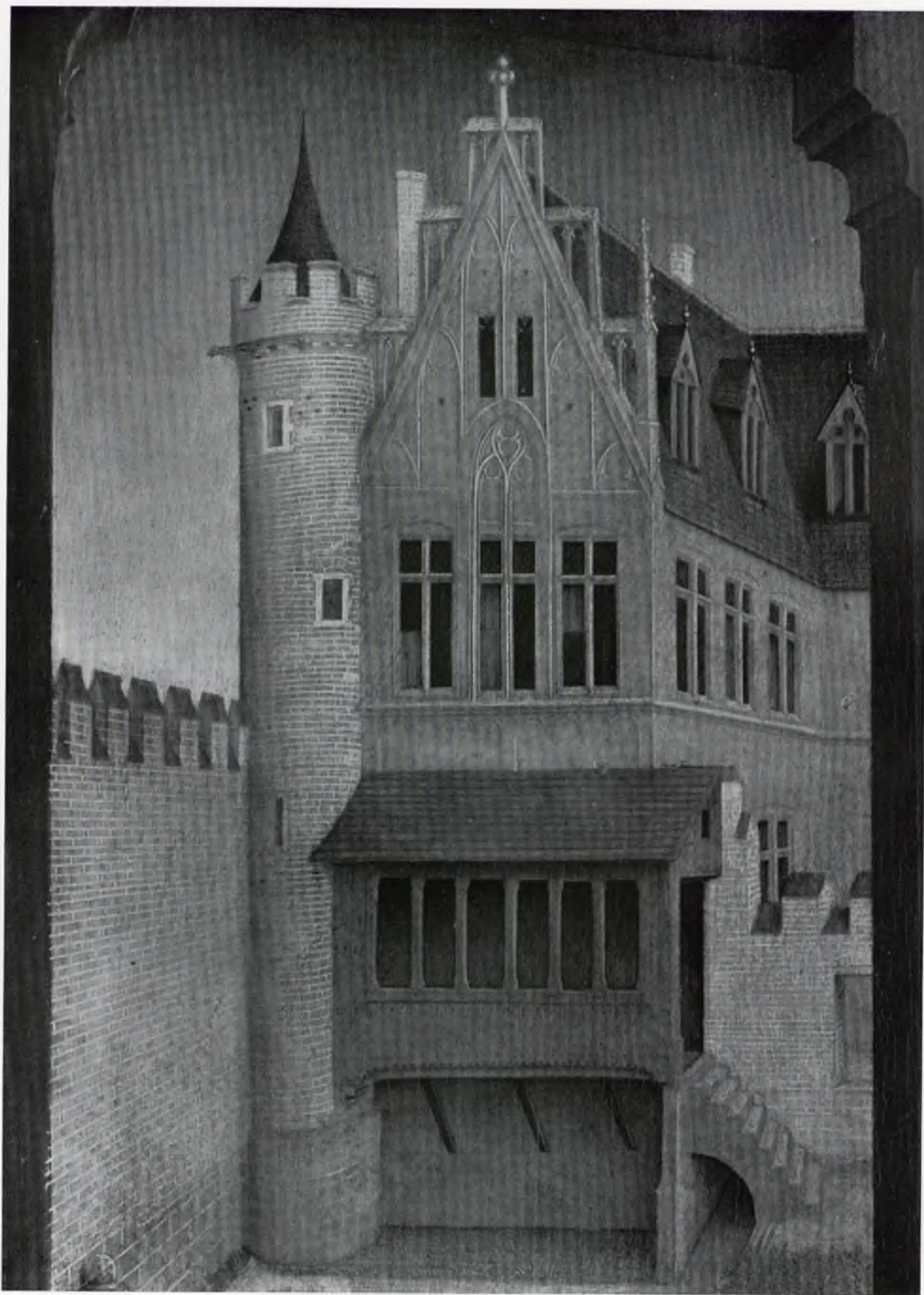


N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La partie droite des bâtiments (1:1)



N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La partie droite du jardin (1:1)





*N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La partie gauche des bâtiments (1:1)*





*N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. Le paysage avec la rivière (1:1)*





*N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La Vierge et sainte Barbe, en radiographie*





*N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La Vierge et sainte Barbe, en infra-rouge*





N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
*La Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. La tête de la Vierge (M 2 ×)*





N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
*La Messe de saint Grégoire*





N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
La Messe de saint Grégoire. La moitié supérieure



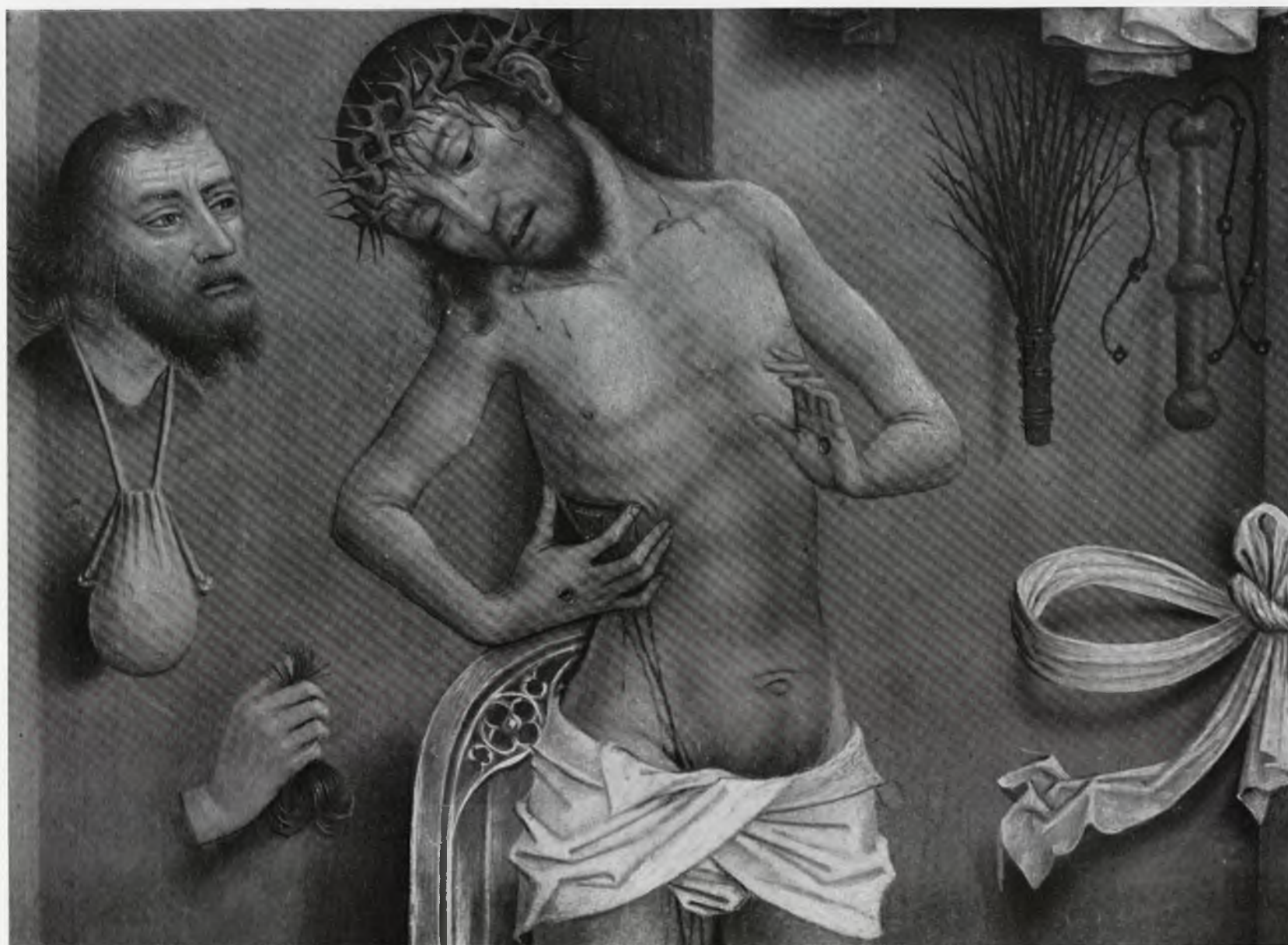


N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque,  
*La Messe de saint Grégoire. La moitié inférieure*





N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Messe de saint Grégoire. Le buste du Christ, en radiographie (1:1)



N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Messe de saint Grégoire. Le buste du Christ (1:1)



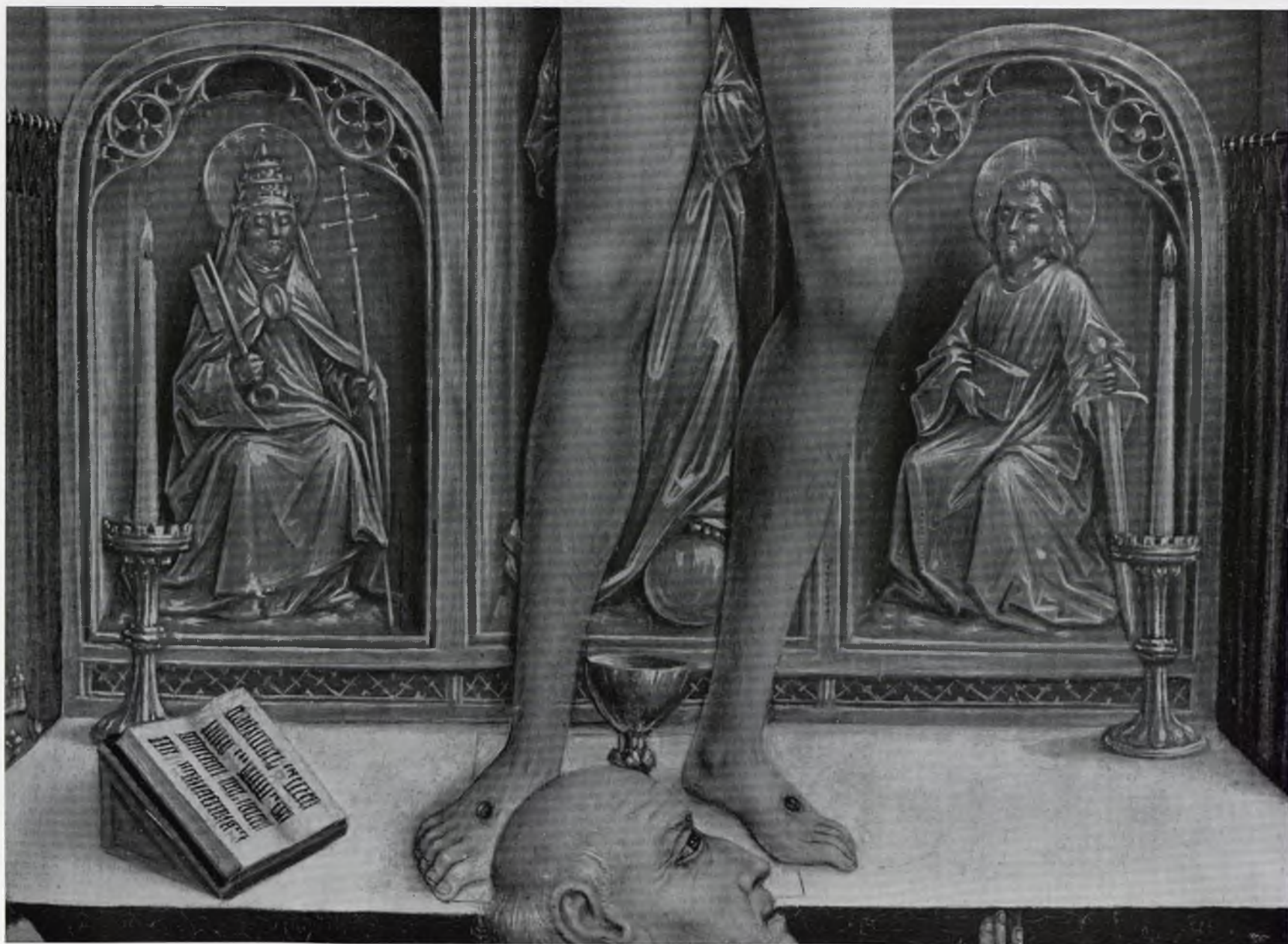


N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Messe de saint Grégoire.  
Les bustes de saint Grégoire et des deux prêtres de gauche (1:1)



N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Messe de saint Grégoire.  
a) La tête de saint Grégoire et les pieds du Christ, en radiographie (1:1)  
b) Les bustes des deux prêtres de droite (1:1)





N<sup>o</sup> 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Messe de saint Grégoire. Le retable et la table d'autel (1:1)



N<sup>o</sup> 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, La Messe de saint Grégoire. Le buste du Christ (M 2 x)





N° 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*, en infra-rouge





N° 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*





N<sup>o</sup> 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. Le buste de l'ange, en radiographie (1:1)





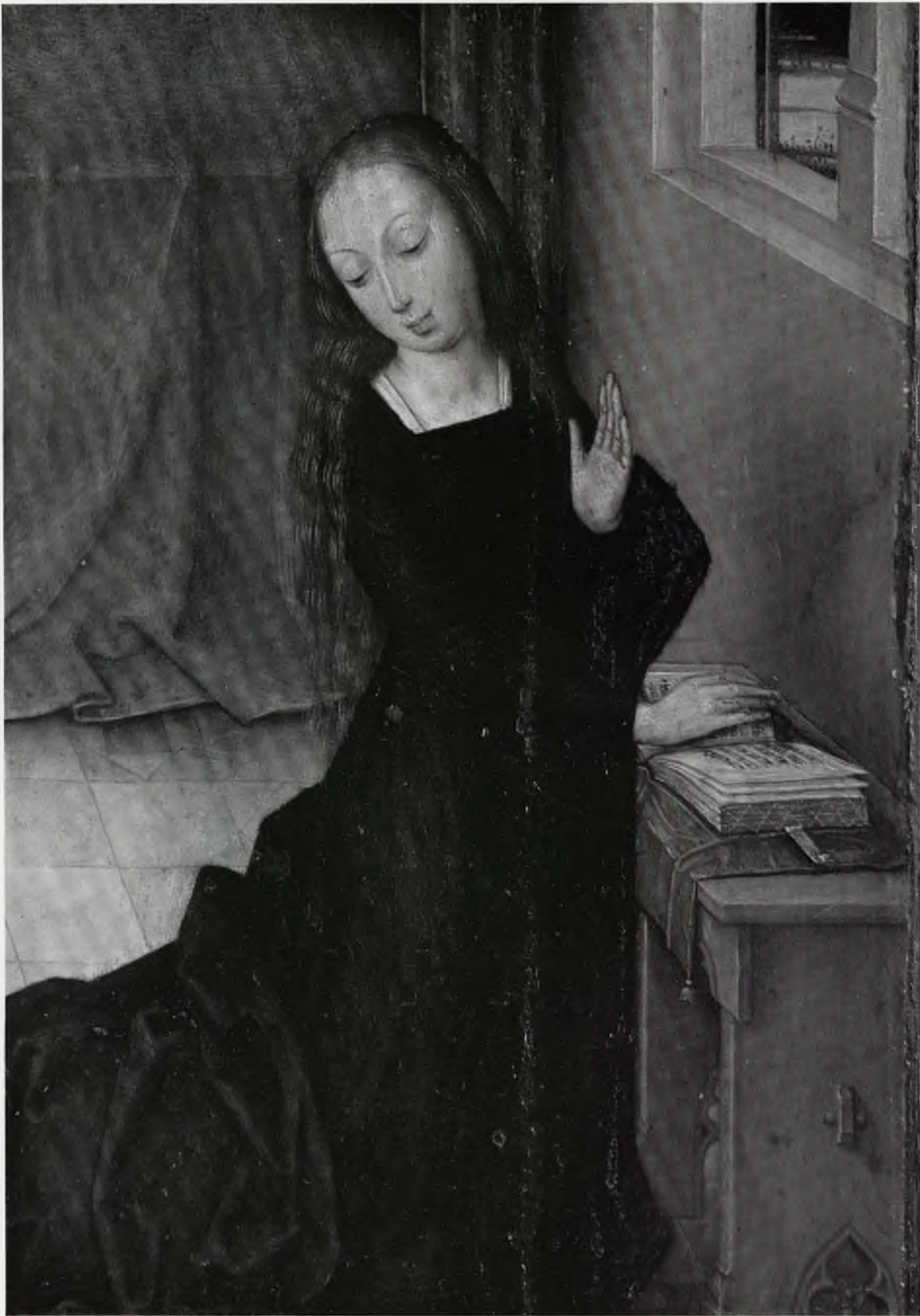
N° 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. *Le buste de l'ange* (1:1)





N° 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. Le buste de la Vierge, en radiographie (1:1)





N<sup>o</sup> 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. *Le buste de la Vierge* (1:1)





N<sup>o</sup> 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. Le coin supérieur gauche (1:1)





N° 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. Le coin supérieur droit (1:1)



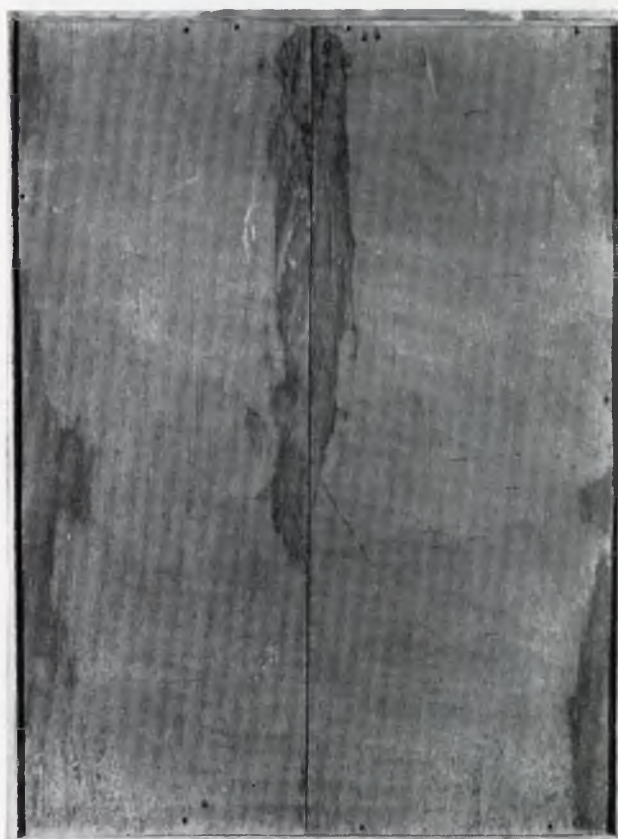


N<sup>o</sup> 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. Le coin inférieur gauche (1:1)



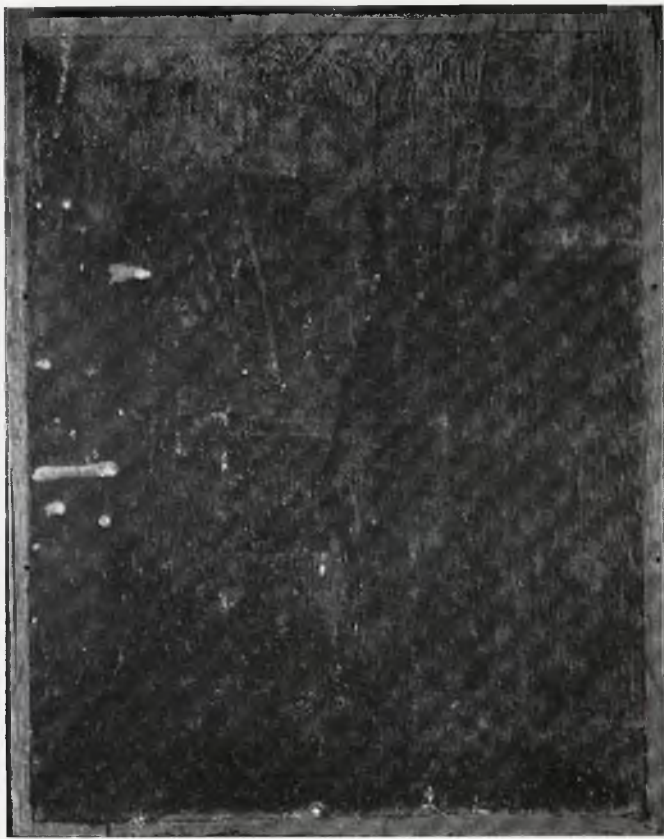
N<sup>o</sup> 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation*. Le buste de la Vierge (M 2 x)





- a) N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Jean-Baptiste. Revers*  
b) N° 92 : Anonyme (10), *Saint Jean-Baptiste, Saint Michel. Saint Michel. Revers*  
c) N° 93 : Anonyme (11), *Vierge et Enfant avec deux anges. Revers*  
d) N° 94 : Groupe Bouts (14), *La Vierge et l'Enfant avec quatre anges. Revers*





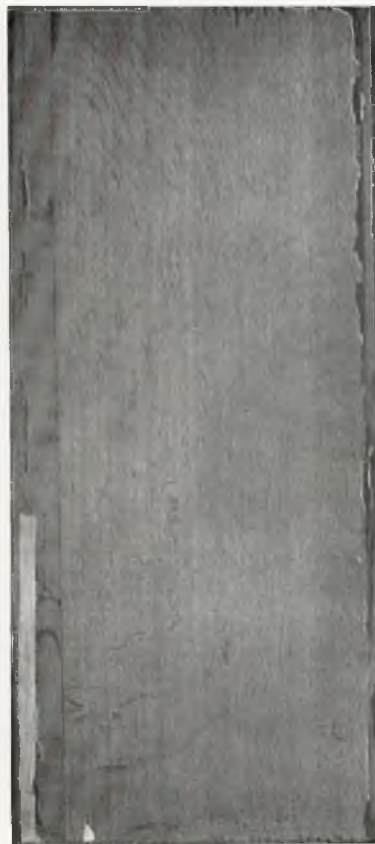
- a) N° 96 : Groupe Bouts (16), *Le buste du Christ. Revers*  
 b) N° 97 : Groupe Memlinc (9), *La Vierge et le Christ de Pitié. Revers*  
 c) N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. La Descente de croix. Revers*  
 d) N° 98 : Groupe Memlinc (10), *Le diptyque de la Descente de croix. Les Pleurants. Revers*





- a) N° 99 : Groupe Memlinc (11), *La Vierge et l'Enfant au trône. Revers*
- b) N° 100 : Groupe Memlinc (12), *La Nativité. Revers*
- c) N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Nativité. Revers*
- d) N° 101 : Groupe Weyden (9), *Le retable de la Vierge. La Pietà. Revers*





- a) N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, *Vierge et Enfant avec sainte Catherine et sainte Barbe. Revers*
- b) N° 102 : Maître de la Légende de sainte Catherine (1), deux panneaux d'un triptyque, *La Messe de saint Grégoire. Revers*
- c) N° 103 : Maître de la Légende de la Madeleine (3), *L'Annonciation. Revers*



Imprimé par M. Weissenbruch, Imprimeur du Roi, s. a., Bruxelles  
Clichés en noir et en quadrichromie de la Photogravure De Schutter, Anvers